



CS

ISSN: 2011-0324

ISSN: 2665-4814

Universidad Icesi

Mackey, Allison

Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense*

CS, núm. 36, 2022, Enero-Abril, pp. 247-287

Universidad Icesi

DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i36.4773>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476372275009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense*

DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i36.4773>

Ambiguous Waters: Embodying Anthropocene Awareness through Río de la Plata's Ecogothic

Allison Mackey**

Universidad de la República (Montevideo, Uruguay)

.....

* Este trabajo forma parte de una línea de investigación comparativa sobre el ecogótico hemisférico. Fue financiado con recursos propios. Artículo de investigación recibido el 26.04.2021 y aceptado el 09.08.2021.

** Profesora adjunta de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Uruguay). Integrante del Sistema Nacional de Investigadores (SNI, nivel I) en Uruguay, e investigadora asociada en The University of the Free State (Sudáfrica). Correo electrónico: amackey@fhuce.edu.uy ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9724-2329>

Cómo citar/How to cite

Mackey, Allison (2022). Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense. *Revista CS*, 36, 247-287. <https://doi.org/10.18046/recs.i36.4773>

Resumen

Abstract

Este artículo examina compromisos con el modo gótico de escritoras de ambos lados del Río de la Plata. El cuento “Bajo el agua negra” de Mariana Enríquez y la novela *Mugre rosa* de Fernanda Trías utilizan figuras de niños monstruos, ríos tóxicos y cuerpos mutados para involucrarse no solo con injusticias sociales y criticar modelos de producción, sino también para señalar un camino hacia una ética de cuidado multiespecie. A través de protagonistas liminales que representan y desafían modelos antropocéntricos, ambas autoras demuestran una naciente y liminal conciencia antropocénica. Las historias materiales de lo no-humano estallan de manera inquietante y demuestran una agencialidad siniestra que es imposible de ignorar, resonando con la ecocrítica feminista y materialismos poshumanistas. Sin embargo, lejos de despertar un horror que abrume e inmovilice al lector, estas visiones especulativas ambiguas y abiertas señalan que podría surgir algo más esperanzador de la destrucción de viejos modelos.

PALABRAS CLAVE:

literatura rioplatense, modo gótico, ecocrítica, ecofeminismo, materialidad vibrante

.....

This article examines regional engagements with the gothic mode by contemporary writers on either side of the Río de la Plata. The short story “Bajo el Agua Negra” (Mariana Enríquez, 2016) and the novel *Mugre Rosa* (Fernanda Trías, 2020) both feature figures of monstrous children, toxic rivers, and mutated bodies not only to criticize historical and contemporary social injustices and dominant models of production, but also to imagine a multispecies ethics of care. Through liminal protagonists who simultaneously represent and challenge anthropocentric models, Enríquez and Trías demonstrate a nascent Anthropocene awareness. In both texts, the emergence of non-human storied matter as embodied agency is impossible to ignore, resonating with feminist ecocritical and materialist posthumanist thinkers. However, far from awakening a horror that overwhelms and immobilizes the reader, these ambiguous and open-ended speculative visions indicate that something more hopeful might emerge from the destruction of old models.

KEYWORDS:

Literature from Río de la Plata, Gothic Mode, Ecocriticism, Ecofeminism, Vibrant Matter

Introducción

“[El modo gótico] conserva una función moral singular: la de provocar malestar” (Carter, 1975: 134)¹.

Dado el resurgimiento del modo gótico en la literatura americana en los últimos años, tanto en el hemisferio norte como en el sur, resulta cada vez más evidente que se trata de un modo apropiado para poder reflexionar, reiterar y desafiar ansiedades culturales contemporáneas. A medida que cosechemos lo que la filósofa feminista Rosi Braidotti (2019: 10) llama “las desastrosas consecuencias planetarias de nuestra especie y el violento gobierno del soberano *Anthropos*”, es particularmente apta la observación de David Punter y Glennis Byron (2004: 39) de que el gótico “con frecuencia (...) reaparece con especial fuerza durante tiempos de crisis cultural”. En este trabajo propongo examinar la manera en que los compromisos con el miedo, las inquietudes históricas y la monstruosidad resuenan con ansiedades ambientales propias del momento actual, a través del análisis de trabajos recientes de dos escritoras de ambos lados del Río de la Plata: Mariana Enríquez (argentina) y Fernanda Trías (uruguaya). Por cierto, como lo sugiere Sarah Dillon, “a principios del siglo XXI, tenemos una ‘*autoconciencia* de que vivimos en el Antropoceno’ que no estaba presente antes” (2018: 5, cursivas en original). El gótico no solo parece ser un modo pertinente para reflexionar, reiterar y desafiar las ansiedades del Antropoceno, sino que también es apto para descolonizar el Antropoceno al enfocarse específicamente en las *revenants* espectrales de injusticias históricas en las Américas conforme se cruzan con la degradación ambiental antropogénica en curso (Davis; Todd, 2017). Como lo sugiere Barbas-Rhoden en *Ecological Imaginations in Latin American Fiction* (2011: 6) “las cuestiones sobre el uso de la tierra, el agua y los recursos se ciernen sobre la historia de América Latina”. El cuento corto “Bajo el agua negra” (2016) y la novela *Mugre rosa* (2020) provocan el horror a través de figuras de niños monstruosos, protagonistas liminales, cuerpos mutados, ríos y otros entes tóxicos de la naturaleza como una forma de involucrarse no solo con injusticias históricas y criticar modelos de producción dominantes, sino también de ofrecer un camino para imaginar visiones alternativas de una ética de cuidado multiespecie. En estos dos textos que se comprometen con tropos y convenciones góticos (aunque en diversos grados y de maneras muy distintas), la agencia y voz de ensamblajes monstruosos y no-completamente-humanos se vuelve insistente, amenazante, implacable. Sin embargo, sostengo que también emergen como posibles fuerzas de esperanza, y que

1. Todas las traducciones de inglés a español son propias.

prestar atención a la agencialidad de la materialidad no-humana es precisamente lo que se necesita para contrarrestar las amenazas verdaderamente monstruosas de múltiples especies que enfrentamos.

En este trabajo quiero identificar cómo, a través de protagonistas liminales que en simultáneo representan y desafían modelos antropocéntricos, Enríquez y Trías demuestran una relación ambigua con el momento contemporáneo, concebido como un momento bisagra que es encarnado en sus protagonistas. De modo específico, leo estos textos como ejemplos latinoamericanos de lo que Adam Trexler identifica como “ficciones antropocénicas”: relatos publicados desde el cambio de milenio que señalan cierta preocupación de los impactos antropogénicos. En breve, las ficciones antropocénicas no son solo *sobre* el Antropoceno, sino también *del* Antropoceno, y de esa manera exhiben una emergente “conciencia antropocénica” y marcan un límite, o un momento liminal, en la producción cultural. Como lo dice Donna Haraway, “el Antropoceno marca severas discontinuidades; lo que viene después no será como lo que vino antes” (2015: 160). Sigo a Goicochea y Guzmán-Conejeros (2016: 6) cuando sugieren que la noción de las “estructuras de sentimiento” de Raymond Williams “es un potente concepto explicativo para comprender el gusto por la escritura y la lectura de lo gótico no solo en Inglaterra sino también en el Río de la Plata, en espacios y tiempos muy diferentes”. Los géneros especulativos—como la ciencia ficción, la literatura fantástica, la narrativa de terror y las ficciones posapocalípticas—son relegados, como lo nota el escritor indio Amitav Ghosh (2016), a los márgenes del mundo literario, como géneros “no-realistas”. Lo que se vuelve cada vez más claro, sin embargo, es que desde ese espacio marginal a menudo pueden reflejar con más claridad “el tono, la pulsión, el latido de una época” (Montes, 2001: s.p). Lo que se vuelve cada vez más aparente, además, es que, la autoconciencia del Antropoceno también conlleva una cierta comprensión de que “el horror se está convirtiendo en la norma ambiental” (Crosby, 2014: 514), desafiando nuestra propia noción de lo que debería considerarse literatura “realista”.

Los registros afectivos en estas dos narrativas rioplatenses demuestran una relación ambigua con el pasado y el futuro, y resuenan de manera sugestiva con la ecocrítica feminista y los nuevos materialismos poshumanistas. Como lectores compartimos una sensación creciente de horror a través de las protagonistas, al navegar estos paisajes distópicos donde los ríos están desprovistos de vida—o al menos, de vida tal como la conocemos—. En “Bajo el agua negra” y *Mugre rosa*, la vida, aunque sea en formas mutadas, transformadas, hibridizadas, de alguna manera encuentra un camino, con lo que se demuestra que lo material tiene su propio proceso de significar, de contar historias, tal como lo describen Serenella Iovino y Serpil Oppermann (2014). En ambos textos, las historias y los recuerdos del pasado

de lo material no-humano estallan de manera inquietante, demostrando una agencialidad imposible de ignorar. Sin embargo, lejos de encarnar un concepto “ecofóbico” (Estok 2009) de horror que abrumba e inmoviliza al lector, los compromisos especulativos de Enríquez y Trías —por más ambiguos y abiertos que sean— señalan que de la destrucción de viejos modelos podría surgir una visión más esperanzador para el siglo XXI.

Rutas y raíces del (eco)gótico rioplatense

“La historia literaria [de Argentina] parece basarse en el terror como modo de representación” (Ordiz, 2018).

Desde su aparición inicial, en la Gran Bretaña del siglo XVIII, las convenciones genéricas de la literatura gótica se han extendido a todos los rincones del mundo, echando raíces en diversos suelos para convertirse en un vehículo útil para que los escritores reflexionen y desafíen sus propias formas de malestar cultural. Punter y Byron (2004: 39) señalan la capacidad del gótico para “negociar las ansiedades de la época trabajando a través de ellas de forma desplazada”. Es importante notar la flexibilidad del gótico, entendido de forma específica como un modo y no como un género, que se trasplanta y poliniza de forma cruzada a través de formas y medios, géneros, geografías y culturas. Para un género que a menudo se deleita con la ambigüedad, resulta apropiado que hasta la palabra *gótico* siempre haya tenido un significado aproximado, mutable y controvertido: por cierto, desde sus inicios, los estudios góticos se han mostrado reacios a precisar o concretar el objeto de su investigación. Cada uno de los *momentos* históricos y geográficos en que se expresa el imaginario gótico proporciona un lugar para examinar la performatividad del género mismo, así como su relación con la crítica, la literatura y la identidad nacional.

La suposición de la crítica gótica [es] que lo “gótico” no debe definirse de acuerdo a características observables de tema y escenario, sino de acuerdo con los reinos de profundidad psicológica de los que se supone que se origina (sueño, fantasía) o las respuestas psicológicas que se cree que provocan (miedo, terror, horror). (Baldick; Mighall, 2015: 274)

No limitado por historias de origen que involucren el suspenso, lo sensacional, lo sobrenatural o lo macabro, lo gótico podría significar una producción cultural en uno de varios medios diferentes que involucren estas cualidades; abarcaría etiquetas

de género como el horror, las historias *raras*, la fantasía oscura y la literatura de lo macabro. Longueil (1923) recuerda un ejemplo de la frase *imaginación gótica*, utilizada en 1804 para describir una imaginación salvaje o fantasmal, un uso no muy diferente de cómo podríamos hablar del gótico hoy. En esta construcción, el gótico escapa a los confines del texto y describe una suerte de cualidad de visión y pensamiento, y es en este sentido que me gustaría plantear mi uso del gótico en el presente estudio².

En un proyecto de investigación sobre las derivaciones del modo gótico en la narrativa argentina, Goicochea y Guzmán-Conejeros (2016: 7) subrayan la flexibilidad del modo gótico como algo que “se anuncia mediante diversas señales: un motivo característico, una fórmula, una proporción o cualidad retórica, por lo que no coinciden con un género determinado, sino que pueden atravesar diferentes géneros”. Es importante recordar, como lo hace Michael Gamer (2004: 4), que lo gótico se define en parte por su capacidad de “trasplantarse a sí mismo *a través* de formas y medios”, y que especialmente dada su preocupación principal por los *límites* y los *excesos*, se define por “suposiciones que varían a lo largo de una cultura y que cambian con el tiempo”. Cabe señalar que los compromisos con el modo gótico por parte de escritores rioplatenses no se tratan simplemente de una trasplantación de lo extranjero; en “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, Julio Cortázar (1975: 151) identifica el gótico como una herencia, un legado transmutado y, al mismo tiempo, una presencia latente en otras formas realistas y no realistas de la narrativa argentina:

.....

2. En Uruguay, Jorge Olivera (2005: 44) señala que, en contraste con la vertiente realista, la “*literatura imaginativa* fue ubicada por Ángel Rama como minoritaria dentro de la literatura nacional”, denominando “a los escritores que la representan como *raros*” y marcando “su inicio con la publicación de *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont (Isidore Ducasse), siendo continuadores de la misma Felisberto Hernández y Armonía Somers” (44), después pasando por Marosa di Giorgio, Mario Levrero, Henry Trujillo, Daniel Mella y Fernanda Trías, entre otros. En Argentina, esta tradición de literaturas de “miedo” y “zonas ocultas de la realidad” se puede trazar en Alejandra Pizarnik, Adolfo Bioy Casare, Julio Cortázar, Luciano Lambertini, Diego Muzzio, Pablo di Santis, Samanta Schweblin, Patricia Ratto, Celso Lunghi, Mariano Quiroz, Agustina Bazterria, Ana Llorba, Selva Amada y por supuesto Mariana Enríquez, entre otros. En su tesis sobre cómo la estética gótica desvela ansiedades, represiones y manifestaciones de decadencia social, Nadina Olmedo argumenta que:

Una difusión de rasgos, a través de textos y momentos socio-históricos tan diversos, distingue al gótico como género híbrido, incorporando y transformando otras formas literarias, así como desarrollando y cambiando sus propias convenciones en relación con otros tipos de escritura. Uno de ellos es, sin lugar a dudas, la literatura fantástica. Este vínculo es muy marcado en una región como el Cono Sur (...) lo fantástico se entiende de forma amplia incluyendo entre sus márgenes lo sobrenatural, lo misterioso, lo terrorífico o insólito y lo específicamente gótico. (2010: 8)

La misma Mariana Enríquez dice que “de hecho, me gustan los escritores que resultan difíciles de encasillar, pero de alguna manera se tocan con el policial negro, o el cuento de hadas, o el fantástico, o el terror o el gótico. No creo en los compartimientos” (Llorba, 2016: s. p.).

“Nuestro encuentro con el misterio se dio en otra dirección, y pienso que recibimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente”. En años más recientes, María Virginia Ventura ha sugerido que el gótico en Argentina “es natural a su historia y a sus tradiciones,” y que “no se debe a que sean influenciados por una fuerte corriente extranjera o extranjerizante” sino que es porque “el argentino es naturalmente, históricamente y culturalmente gótico” (2019: s. p.). Por su parte, Mariana Enríquez ha afirmado que “la realidad argentina es gótica” (como se citó en Drucaroff, 2011: 297).

Al posicionar a Enríquez y Trías como herederas ambivalentes de una tradición, corriente, modo o estado de ánimo literario, mi intención no es equiparar los distintos compromisos con el imaginario gótico que han surgido en Uruguay y Argentina, sobre todo porque, como lo reconoce Trías, en comparación con escritores “potentes” del terror argentino (ella menciona a Samantha Schweblin y Mariana Enríquez), la literatura uruguaya representa “la periferia de la periferia” (Trías; Medina, 2020: s. p.). Sin embargo, en una entrevista anterior (Litvan, 2013: 13), admitió que “me parece imposible no hablar de una literatura rioplatense (yo misma no podría considerarme fuera de ese conjunto)”. Aparte de la materialidad de la proximidad al Río de la Plata, los escritores de ambos lados de la orilla comparten ciertas inquietudes históricas. Por ejemplo, Elsa Drucaroff (2011: 219) identifica dentro de la segunda generación de escritores posdictadura un elemento de *trauma* intergeneracional que cuadra particularmente bien con los tropos inquietantes de lo gótico, ya que “el pasado acecha a estos escritores nuevos. Pesa, acecha y atormenta”. Como lo comenta Catherine Spooner (2006: 18) en su libro sobre el gótico contemporáneo, “el pasado ahoga el presente” como “sitio del terror, de una injusticia que hay que resolver, un mal que hay que exorcizar”. Al respecto, en este trabajo mi intención es iluminar las formas con las que Enríquez y Trías “recurren al gótico para retratar los terrores de un pasado reciente que acecha en las sombras de la sociedad supuestamente modernizada” (Ordiz 2018: s. p.). Sacuden los pilares de lo que Drucaroff llama la “civilizarbarie” (2011: 477), toda vez que se comprometen de forma específica con preocupaciones ambientales contemporáneas como un yugo indisoluble a las injusticias sociales en la región.

Guillermo Duff sugiere que “todas las manifestaciones artísticas relacionadas con la sensibilidad de lo ‘gótico’ (...) son producto de un contexto histórico-social de una gran inestabilidad” (2013: 75). Posiblemente, la crisis cultural más importante del siglo XXI está vinculada con nuestra precaria posición entre “la cuarta revolución industrial [y la] sexta extinción” (Braidotti, 2019: 3). Dadas nuestras ansiedades contemporáneas, relacionadas con la figura del “humano en peligro de extinción” (Braidotti 2019: 86), los escenarios que evocaban miedo en la Inglaterra

del siglo XVIII (castillos, espacios lúgubres y sombríos, demonios) se han trasladado a nuevos espacios o *topos* —geográficos e imaginarios—, con lo que han dado paso a nuevas modalidades de lo gótico. De modo específico, Juan Dabove sugiere que el gótico rioplatense “no es un fenómeno aislado, [sino que es] parte del ascenso del gótico en América Latina [donde] las ansiedades de nuestra época (en particular, ansiedades con respecto al fin de lo humano como lo conocemos) se enuncian en el lenguaje del gótico (2018: s. p.). Por ejemplo, en “Bajo el agua negra” y *Mugre rosa*, la figura del río ocupa un papel central particularmente preocupante. Pettinaroli y Mutis (2013: 2) sugieren que

la producción literaria de [América Latina] revela significados contradictorios asociados al fluir de las aguas: como límite y como conexión; como caminos a la muerte y la vida; como emblemas de transformación y anclaje de la identidad; como signos de disolución y transformación; y como cambio y continuidad.

Leer estas narrativas a través de una mirada centrada en lo gótico nos proporciona una forma de ver la manera en que estas autoras utilizan la naturaleza y el paisaje como espacios de crisis que entran en contacto con lo gótico.

El ecogótico es un campo académico relativamente nuevo. Como su nombre lo indica, consiste en una especie de amalgamación entre la ecocrítica y los estudios góticos. Afirmando y extendiendo el estudio seminal de Smith y Hughes de 2013 (*EcoGothic*), Dawn Keetley y Matthew Wynn Sivils (2018: 2) sugieren que “adoptar una lente ecocrítica específicamente gótica ilumina el miedo, la ansiedad y el pavor que a menudo impregnan...los aspectos más perturbadores e inquietantes de nuestras interacciones con ecologías no humanas”³. El ecogótico es un movimiento crítico que explora las representaciones literarias del pavor o el miedo de la agencia de aquello que está más allá de nuestro control o poderes de dominación. Explora la *inevitabilidad* de que los humanos estemos *entrelazados* con nuestro entorno natural, “rodeados, interpenetrados y, a veces, acechados” por agentes no humanos con una fuerza que “desafía la propia capacidad de los humanos para dar forma a su mundo” (Keetley; Sivils, 2018: 7). El ecocrítico Simon Estok utiliza el término *ecofobia* para describir el desprecio y miedo que sentimos por la agencia del ambiente natural, ese

.....
3. Estos críticos han establecido lo ecogótico de la siguiente manera:

(1) un depósito de profundo malestar, miedo e incluso desprecio cuando los humanos se enfrentan al mundo natural; (2) un modo literario que utiliza un implacable “páramo” externo para llamar la atención sobre la crisis en las prácticas de representación; y (3) un terreno en el que se mapean los contornos del cuerpo, contornos que se desvían cada vez más de los límites de lo que podría considerarse propiamente “humano”. (Keetley; Sivils, 2018: 4)

“odio irracional y sin fundamento del mundo natural [que es] tan presente y sutil en nuestra vida diaria y literatura como la homofobia, el racismo y el sexismo” (Estok, 2009: 207-208). Estok sostiene que el control y el dominio son partes integrales de la ecofobia, algo que nació “en el momento...constitucional de la historia que nos da el imperativo de controlar todo lo que vive” (Estok, 2009: 208). Reconocer (y superar) este desprecio y miedo es la clave para un sistema ético que incluya no solo a los animales no humanos, sino también a toda nuestra ecología natural. Justo lo que buscan desafiar los ecocríticos materialistas a través de los marcos conceptuales del *giro no-humano* y el *giro afectivo* de los últimos años es el excepcionalismo humano. Para leer textos más allá de la ecofobia es importante recordar que “los continuos abusos de la humanidad contra la tierra y sus habitantes, humanos y no humanos por igual, han engendrado una cultura obsesionada y temerosa de un mundo natural a la vez monstruoso y monstruosamente agraviado” (Keetley; Sivils, 2018: 11).

Ecogótico, entonces, es una síntesis o fusión de términos que destaca los binarios que permean la literatura gótica (por ejemplo, en binomios como humano/naturaleza, masculino/femenino, urbano/rural), al igual que la manera como el miedo y la monstruosidad se construyen justamente en torno a la transgresión de estos límites. David del Príncipe (2014: 1) sugiere que “un enfoque ecogótico plantea un desafío a un sujeto gótico familiar, la naturaleza, que toma una posición no antropocéntrica para reconsiderar el papel que el medio ambiente, las especies y los no humanos juegan en la construcción de la monstruosidad y el miedo”. En “Bajo el agua negra” y *Mugre rosa* protagonizan figuras femeninas solteras, intensamente preocupadas por niños ajenos que son considerados *monstruosos* por quienes se supone que deben cuidar de ellos —en el caso de *Mugre rosa*, la madre de Mauro; y en “Bajo el agua negra”, una sociedad que marginaliza y hace desechable a los “jóvenes delincuentes” de las villas—. Pero tanto Mauro —con su síndrome de hambre “insaciable” (Trías, 2020: 88)⁴— como Emanuel —con su deseo de conseguir “cosas, zapatillas y un iPhone y todo lo que veía en la televisión” (Enríquez, 2016: 158)— son nada menos que el reflejo y el punto final (las consecuencias encarnadas) de las lógicas del consumismo, la decadencia urbana, y un abandono neoliberal de protecciones públicas. Esto es lo que Justin McBrien (2016: 116) llama la lógica “necrótica” de la acumulación de capital, que “devora toda la vida” al servicio del lucro monetario y

4. Esta enfermedad nunca se nombra de forma explícita en la novela, pero Trías ha confirmado que se basa en un síndrome real llamado *Prader Willi*. Las personas que padecen esta enfermedad congénita sienten hambre constante que es imposible de satisfacer, algo que lo convierte en un tropo particularmente rico para explorar el proceso patológico en que “consumimos hasta destruirnos a nosotros mismos” (Trías, como se citó en Osorio, 2021: s. p.).

deja a su paso “la extinción de culturas y lenguas,” el “exterminio de pueblos,” y la “extinción de la tierra”.

En literaturas que se comprometen con el modo gótico, la naturaleza y el paisaje en sí pueden ser inquietantes generadores de miedo y terror. La monstruosidad, el encierro, lo siniestro, la opresión y la represión, y la transgresión de los límites se pueden manifestar no solo a través de los protagonistas, sino materialmente en la naturaleza: a través de la tierra, el aire, y el agua. En *Mugre rosa*, la aparición de algas tóxicas convierte el Río de la Plata y los “vientos rojos” asociados en entes de la naturaleza sumamente peligrosos para la vida humana; mientras que en “Bajo el agua negra” emerge un espectro vengativo (y extrañamente bovino) de las aguas estancadas del río. Los dos textos reflejan ansiedades culturales “sobre la relación humana con el mundo no-humano a través de extrañas apariciones de naturaleza monstruosa” (Deckard, 2019: 174). Al mismo tiempo, sin embargo, logran evadir ser miedos *ecofóbicos* en el sentido de Estok (2009), que son derivados de la intrarrelacional y codependiente (y por eso, precaria) relación de los seres humanos con el mundo no-humano que nos sustenta, y que en muchas visiones literarias se reafirma con vehemencia en la aserción del control soberano de los humanos sobre el resto de la naturaleza. Al contrario, de distintas formas y en diferentes grados, ambas visiones inquietantes desmienten el excepcionalismo humano en clave ecogótica, evocando una ética relacional como el único futuro posible.

Además de una preocupación compartida con el espacio del río, ambos relatos también se comprometen, de forma más o menos directa, con las consecuencias materiales de la producción industrial de ganado en la región. Al involucrarse con modelos de producción históricos y actuales, estos relatos entran en diálogo con una subtradición del gótico conocido como el *gótico de recursos* que, como lo señala Sharae Deckard, “representa la violencia socioecológica del extractivismo, las plantaciones y el imperialismo ecológico en las poscolonias y periferias socioeconómicas de la ‘ecología mundial’ (...) invirtiendo la valencia de los monstruos verdes para abrazar su capacidad de transgresión, o atribuyendo la fuente de terror a las operaciones injustas del poder” (2019: 175-176). Enríquez y Trías despliegan una estética ecogótica particularmente rioplatense para rectificar amnesias históricas en torno a la violencia de modelos de producción y para “materializar con una asombrosa inmediatez los renacimientos de los procesos ‘no-muertos’ en el pasado que continúan dando forma a los entornos contemporáneos” (Deckard, 2019: 186). Lo que emerge de forma paulatina para lectores contemporáneos, tanto en “Bajo el agua negra” como en *Mugre rosa*, es la comprensión de que lo realmente “monstruoso” no es la naturaleza inquietante, sino la complicidad humana dentro de sistemas tóxicos de producción y reproducción que han llevado a un total fracaso de cuidado.

Si la aparición del concepto de Antropoceno “significó un giro epistemológico en las ciencias del sistema Tierra” por introducir “la acción humana como una fuerza geológica que delimita un antes y un después” (La Danta LasCanta, 2017: 26), el concepto de *Faloceno* agrega otra vuelta de tuerca al aislar el *Anthropos* del Antropoceno: “esta era se sustenta en un entramado de relaciones sociales desiguales” (26) ya que el “actual modo de exterminio de la red de los distintos ecosistemas del planeta es una extensión ‘natural’ de las relaciones de dominio y de las formas de violencia características del patriarcado” (La Danta LasCanta, 2017: 26).

En el contexto de Latinoamérica, Rita Segato (2014) habla de territorios y cuerpos violados para exponer las formas concretas de violencia características de un sistema en el cual lo femenino/cuerpo/sentimiento/naturaleza está subordinado a lo masculino/mente/razón/cultura/tecnología⁵. Del Príncipe (2014: 1) destaca una especial afinidad entre el gótico y los ecofeminismos como dos herramientas estéticas que exponen los “jerarquías entrelazadas androcéntricas y antropocéntricas, misoginia y especismo”, cuestionando “la opresión mutua de las mujeres, los animales y la naturaleza”. Sin embargo, aun al concentrarse en la figura del niño abandonado y reflejar así el paralelo antropocéntrico que identifica Adeline Johns-Putra (2016) entre el tropo de paternidad fallida y la gestión fallida del planeta por parte de generaciones anteriores, estos textos nos invitan a habitar (de forma ambivalente) posiciones más-que-humanas. Sin embargo, focalizada a través de protagonistas liminales, la visión del cuidado en estas historias se niega a ajustarse a los mandatos maternos esencialistas; nos invitan a sentarnos con la idea de agentes no-humanos merecedores de cuidado. De esta manera evitan caer en lo que advierte Catriona Sandilands (1999) cuando habla de nociones esencializadoras de maternidad y cuidado, que restringen la acción política de las mujeres a la esfera privada de la

5. Según Pérez-Cotten (2021: s. p.), hay una corriente de literatura reciente en Argentina dentro de la cual “[las] autoras intervienen —a través de su obra o con posicionamientos más políticos— en la agenda ecológica [recreando], como si fuera un *déjà vu*, algunas de las dinámicas que adopta la lucha feminista”. Escritoras como Claudia Aboaf, Gabriela Massuh, Samantha Schwebelin, y Selva Almada “son solo algunos ejemplos de cómo el desastre ambiental interpela a una camada de autoras contemporáneas,” demostrando como el feminismo y el ambientalismo son “una lucha indivisible” (Massuh, como se citó en Pérez-Cotten, 2021: s. p.). Una carta en contra del *ecocidio* (“No hay cultura sin mundo”), firmada en 2020 por autoras contemporáneas como Eugenia Almeida, Dolores Reyes, Samanta Schwebelin, Elsa Drucaroff, María Sonia Cristoff, Fernanda García Lao, Mariana Enríquez y María Rosa Lojo, entre muchas otras, dice lo siguiente: “Hemos explotado los cuerpos en todas sus formas, en crímenes sexuales, crímenes ecológicos y crímenes políticos. La naturaleza violada parece el permiso para todas las violaciones reiteradas”.

familia⁶. Al contrario, las (re)visiones de modelos de ética de cuidado en estos relatos se alejan del rol maternal esencialista en favor del concepto de *maternar* entendido como verbo, acción emprendida de modo consciente por afecto y no por defecto. De esta manera, cada relato logra arrimarse hacia una visión multiespecie de “generar parentesco” como dice el eslogan de Donna Haraway, entendido este como “algo más que entidades vinculadas por ascendencia o genealogía” (Haraway, 2015: 161).

Al mismo tiempo que el encuentro por parte de las protagonistas con sus “monstruos verdes” (Deckard 2019: s. p.) refleja un cierto horror hacia la naturaleza (entendido como una alteridad radical e incommensurable), en las páginas que siguen demostraré la manera en que Enríquez y Trías ofrecen una crítica ecomaterialista de la relación alienada entre lo humano y lo no-humano. A diferencia de visiones románticas de una *naturaleza* —entendida dentro de la tradición de ecocrítica anglo-norteamericana como una entidad prístina, pura y divisible o secuestrable de la “cultura”—, Hanna Straß-Senol (2015) extiende la noción de la *gótica tóxica* de Laurence Buell para demostrar cómo la “gótica tóxica poscolonial [disuelve] los límites entre el mundo humano y el no humano, lo visible y lo invisible, lo material y lo inmaterial” (s. p.). En consonancia con el concepto de la *transcorporeidad* de la crítica materialista Stacy Alaimo (2018), quien sostiene la idea de que “todas las criaturas, como seres encarnados, están entrelazados con el dinámico mundo material que los atraviesa, los transforma y es transformado por ellos” (Alaimo, 2018: 435-436), estas narrativas demuestran una reorientación ética hacia lo no-humano, la cual desafía “el sujeto soberano del individualismo humanista occidental, que se imagina a sí mismo como trascendente, desencarnado y alejado del mundo que contempla”. Esta es la “promesa de los monstruos”, para tomar prestada otra figura de Donna Haraway (2003): una que apuesta a una ética de cuidado en contextos más-que-humanos.

Ambientes tóxicos y monstruos emergentes en “Bajo el agua negra”

“[L]o ‘normal’, durante distintos períodos, fue lo monstruoso aceptado” (Galdolfo; Hojman, 2002: 12).

.....

6. La politización pública de la pérdida materna es algo familiar en el contexto argentino, ejemplificado por el surgimiento de las Madres de la Plaza de Mayo en respuesta a la ruptura de los lazos de parentesco que se produjo durante la dictadura militar de 1976 a 1983. Como lo sugiere Ana María Mutis (2020), la noción del niño desaparecido, cuyo cuerpo está simultáneamente “en otra parte” pero al mismo tiempo “se niega a desaparecer por completo, comparte con los desaparecidos su ausencia presente y la incertidumbre de su destino” (45).

“Bajo el agua negra” se encuentra en una colección celebrada de cuentos de terror de Mariana Enríquez llamada *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Con un tenor de policial *noir*, el cuento está narrado en tercera persona y focalizado en la fiscal Marina Pinat (quizás la misma fiscal que aparece brevemente en “El chico sucio”, el cuento de esta colección que se involucra más deliberadamente con la tradición gótica). Son varios los cuentos en esta colección que comparten una preocupación con el cuidado o protección de niños vulnerados por parte de una protagonista de la clase media en Buenos Aires, que se encuentra de alguna manera aislada de su medio social.⁷ Cuando abre el cuento, la fiscal está entrevistando a uno de los policías acusados de “tortura[r] a jóvenes ladrones haciéndolos ‘nadar’ en el riachuelo” (Enríquez, 2016: 162). El cuerpo de uno de los chicos desaparece abajo del agua y solo aparece luego de varios días, después de haber despertado a una agencialidad no-humana que dormía debajo de las capas de mugre y contaminación en el río. Su cuerpo mutado es un *revenant* más-que-humano, regresado de la muerte para acechar a los vivos; pero, en este caso, también se convierte en una especie de ídolo para los residentes marginados de la villa⁸.

En su obra, Enríquez hace uso de la narrativa del terror para comprometerse con temas de la sociedad urbana en Argentina, donde se vive la “tragedia del neoliberalismo” (Enríquez, 2017a) a flor de piel. De hecho, la autora ha admitido que “Bajo el agua negra” está “basado en una historia real en la que los policías obligaron a dos chicos a nadar en un río completamente contaminado, lleno de aceites de desechos industriales en el que murieron [y que fue] una historia bastante conocida que encajaba muy bien para construir un cuento de terror” (Navarro, 2017). Esto es realismo social en clave de ficción gótica y, en el caso de este cuento, centrada en la

7. Por ejemplo, en “El patio del vecino” la protagonista se obsesiona con “salvar el chico encadenado” (Enríquez, 2016: 147) en el patio del vecino, pero se nos invita a comprender esta obsesión como secuela semi-psicótica de su fracasada carrera como trabajadora social. En “El chico sucio”, la protagonista se responsabiliza de forma ambivalente por un niño que duerme con su madre adicta en la esquina de su casa, un lugar que se anuncia deliberadamente en clave gótica: es “una mole de piedra y puertas de hierro” con “jardín secreto” y “gárgolas y llamadores de bronce” en un “barrio venido a menos... marcado por la huida, el abandono, la condición de indeseado” (Enríquez, 2016: 9-10).

8. Como se ha mencionado en una nota anterior, la figura liminal del “no muerto” desaparecido tiene una larga trayectoria literaria en Argentina con respecto a la represión estatal. La desaparición inquietante del cuerpo de uno de los jóvenes bajo las aguas del río insinúa los horrores del pasado reciente, cuando durante la dictadura militar arrojaban a los presos políticos —sedados y amarrados— al Río de la Plata desde aviones. La desaparición del chico en el río también nos recuerda casos más recientes en la historia argentina, por ejemplo, el de Santiago Maldonado: como dice Mariana Enríquez, “la brutalidad policial especialmente sobre las poblaciones vulnerables [es un] asunto que en Argentina se vive permanentemente [y que] tiene tantos años como la democracia... desde el 83 no paró de crecer la brutalidad policial hacia los jóvenes” (Navarro, 2017: s. p.).

brutalidad policial y abuso de poder contra jóvenes de comunidades marginadas. Como reflexiona con cierto cinismo la fiscal en los primeros párrafos del cuento, “había muchos y muy ruines motivos para matar adolescentes pobres” (Enríquez, 2016: 156). Pero lo más interesante de este relato es que hay un claro paralelo entre los jóvenes desechables de la villa y los desechos materiales de la ciudad: el río estaba “quieto y muerto, con su aceite y sus restos de plástico y químicos pesados, el gran tacho de basura de la ciudad” (Enríquez, 2016: 157). De hecho, es el único cuento de esta colección —y posiblemente único en la obra de ficción de Enríquez hasta el momento— que vincula de forma explícita las injusticias sociales (entendidas como una toxicidad social) con la contaminación ambiental⁹.

Después de una entrevista desalentadora con el policía villano del cuento, quien “se reía de ella, se reía de los chicos muertos” (Enríquez, 2016: 158), la fiscal se sorprende por la visita de una “adolescente embarazada, horriblemente flaca” con “los dedos manchados por la pipa tóxica” (Enríquez, 2016: 160). La chica le dice que el joven desaparecido llamado Emanuel López “salió del agua,” y que la gente lo había visto por el barrio: “decían que caminaba lento y apestaba” (Enríquez, 2016: 161-162) al mejor estilo *Pet Sematary*.¹⁰ La visita de la chica le genera una especie de malestar que le provoca sueños terroríficos a la noche. Al otro día, decide ir sola a investigar a la Villa Moreno, un lugar abandonado por el Estado, sin servicios, y donde ni los taxis entran con tranquilidad (Enríquez, 2016: 165). Significativamente, la fiscal nota que la villa bordea “el río más contaminado del mundo” —según “aseguraban los expertos”— y solo la gente “muy desesperada se iba a vivir ahí, al lado

9. Gisela Heffes (2021: 350) nota que “en los últimos años se viene produciendo una escritura cuyo espacio privilegiado es el campo,” como “un espacio reconfigurado y resemantizado”, donde el “paisaje rural deviene un espacio ya no ‘salvaje’ sino domesticado por el uso ilimitado del monocultivo, ya sea de la soja o del trigo, y por la práctica y el uso del suelo pampeano como laboratorio artificial donde la economía global y un estado en creciente desregulación interviene, objetivándolo”. Esta “toxicidad discursiva” (Heffes, 2021: 352) que se escapa de los confines de los ambientes urbanos se puede ver en la obra de Samantha Schwebelin, Ana Llorba, Gabriela Cabezón Cámara, Claudia Aboaf, y Selva Almada, por ejemplo.

10. En la novela de terror con este título publicado por Stephen King en 1983, en un acto de desesperación malaconsejado, un padre de familia sepulta el cadáver del gato amado de su hija en un antiguo cementerio indígena. El gato (y luego otras vidas extinguidas lo largo de la novela) regresa de entre los muertos, pero inexplicablemente cambiado: maloliente, agresivo y torpe. La influencia del escritor estadounidense en la obra de Enríquez es innegable: cuando, en una entrevista de 2016, Ana Llorba le pregunta “¿Qué referentes literarios... te indujeron a indagar... las zonas más mórbidas de la actualidad social?”, Enríquez le responde “básicamente Stephen King; creo que es el que mejor lo hace” (Llorba, 2016: s. p.). Sin embargo, es importante destacar, como lo hacen Prado y Ferrante en ‘Devenir americano de terror argentino’ (2020), que la obra de Enríquez va mucho más allá de lo derivativo.

de esa fetidez peligrosa y deliberada” (Enríquez, 2016: 164-165)¹¹. Con la figura del río fétido, Enríquez hace una denuncia no solo de las autoridades (in)competentes, sino también de toda la gente cómplice de estos procesos de negligencia “deliberada” —“Argentina había contaminado ese río que rodeaba la capital (...) casi sin necesidad, casi por gusto” (Enríquez, 2016: 165). En ese respecto, posiblemente el peor “villano” en el cuento es la ciudadanía, representada por los “*automovilistas*” que pasan por encima del puente de cemento desde el cual los policías arrojaron los jóvenes al agua, quienes aseguran de que “no habían visto nada” (166). Al igual que en sus otros trabajos, en este cuento Enríquez señala los “pactos de indiferencia” y “complicidad social” dentro del sistema capitalista actual: “si hay un horror latinoamericano,” dice Enríquez en una charla sobre la narrativa de terror argentina, “es el horror a la desigualdad,” pero al mismo tiempo el sistema exige la indiferencia, ya que “la vida no es posible con ese nivel de empatía” (Enríquez, 2017b: s. p.). En este contexto, la figura del cura es algo más que simplemente “joven y bienintencionado” (Enríquez, 2016: 159), ya que ser bienintencionado claramente no es suficiente. De última, el fracaso de la búsqueda individual de justicia de la fiscal demuestra que “la estructura perversa-maligna no permite cambios,” y que “se necesita una reforma en todo un sistema social” (Pastorino, 2018: 23-24).

De acuerdo con Prado y Ferrante, Enríquez extiende su crítica social “a partir de la inserción de elementos propios de las imaginarias góticas y macabras trasladadas a la geografía e imbuidas de las creencias populares de las zonas periféricas de la ciudad de Buenos Aires” (2020: s. p.). El cura de la villa le explica a la fiscal que “nadie iba a la iglesia,” ya que “la mayoría de los habitantes de la villa eran devotas de cultos afrobrasileños,” levantándoles “pequeños altares en las esquinas” (Enríquez, 2016: 159). Dentro de la villa, la fiscal es testigo de una extraña procesión de residentes que se mueven en una masa silenciosa al ritmo hipnotizador de los tambores, sus ojos vidriosos al mejor estilo *zombi*. En el centro de esta procesión está el cuerpo vivo-muerto de Emanuel, vuelto del río. Eleanor Hodgson (2019: 42) argumenta que el clímax del cuento y la “imagen monstruosa de Emanuel” constituyen una imagen que “mezcla lo sobrenatural con lo real”:

.....
11. Este río tampoco es invento de la ficción:

“El río Matanza Riachuelo en Argentina es el río más contaminado de Latinoamérica y uno de los diez lugares más contaminados del mundo. Su flujo se extiende por 40 kilómetros desde su nacimiento en la Provincia de Buenos Aires hasta su desembocadura en el Río de la Plata, concretamente en el barrio de La Boca [y la] contaminación del río afecta a sus habitantes desde hace ya un siglo” (Arias, 2019: s. p.).

Enríquez ha escrito de manera autobiográfica sobre el mismo río en “Riachuelo”, de la colección *Tales of Two Planets: Stories of Climate Change and Inequality in a Divided World* (2020).

[N]o es solo un comentario sobre la inmigración, pero [es sobre] el choque cultural que manifiesta entre comunidades de gente con diferentes comprensiones del mundo. La caracterización de Emanuel como un monstruo, una manifestación del “otro”, que es una amenaza a la vida humana, es un uso del gótico para describir el contraste y el miedo que realmente existe entre las clases sociales diferentes de Argentina. (Hodgson, 2019: 42)

En otra entrevista, Enríquez dice que, pese a la gran heterogeneidad cultural debida a la migración interna, en Argentina persiste “un *prejuicio cultural*, difícil de desarraigar, que desprestigia las leyendas locales” (Enríquez, como se citó en Prado y Ferrante, 2020: s. p.).¹² Como lo sugiere Ramella (2019), “las creencias y los ídolos populares, la brujería y las supersticiones” han sido de cierta manera invisibilizados “por la razón instrumental y falo-logocéntrica”, y la prominencia de estos elementos en la obra de Enríquez la ayuda a desestabilizar el “régimen falo-logocéntrico de significación y representación” (Ramella, 2019: 136). En este contexto, la figura del cura representa una cultura hegemónica que se ha convertido, para todos los efectos, en una especie de *zombi*: desprovisto de vida, pero sigue viviendo de todos modos, aunque ya esté desconectado de las realidades sociales de su lugar y época. “Cargado de una oscura desesperanza” (Enríquez, 2016: 159) y fuera de sintonía con los residentes de la villa (hasta les insulta llamándoles “inmundos retrasados infectos”), el cura termina por autoeliminarse con el arma de la fiscal porque “no se puede salir. Vos no vas a salir tampoco” (Enríquez, 2016: 169-170), le advierte. Pero antes de dispararse, curiosamente el cura vuelve al tema del río envenenado:

Durante años pensé que este río podrido era parte de nuestra idiosincrasia, ¿entendés? Nunca pensar en el futuro, bah, tiremos toda la mugre acá, ¡se la va a llevar el río! Nunca pensar en las consecuencias, mejor dicho. Un país de irresponsables. Pero ahora pienso diferente, Marina. Fueron muy responsables todos los que contaminaron este río. Estaban tapando algo, ¡no querían dejarlo salir y lo cubrieron de capas de aceite y barro! ¡Hasta llenaron el río de barcos! ¡Los dejaron estancados ahí! (Enríquez, 2016: 170)

En la mente desquiciada del cura, la contaminación acumulada —lejos de ser evidencia de un crimen socioambiental en cámara lenta— es lo que viene protegiendo el *statu quo* social, por lo menos hasta que “ese chico despertó” la agencia de “lo que dormía debajo del agua,” algo que estaba “muerto o dormido” bajo “capas y capas de mugre” (Enríquez, 2016: 170). “Eso no es ninguna murga” dice el cura cuando escuchan el ruido de los tambores, notando que Emanuel quiere decir “dios está con nosotros. De qué dios estamos hablando es el problema” (Enríquez, 2016: 171).

12. Enríquez ha destacado su interés por el ritualismo de lo religioso más que por la propia religión (por ejemplo, en “Encuentros...”, 2020) y hace uso de figuras folclóricas como el Gauchito Gil y San La Muerte en sus obras.

Más que simplemente una crítica social, la visión del cadáver no-muerto convocado fuera de la cripta del río muerto reconfigura explícitamente “Call of the Cthulhu”, cuento de 1928 del escritor estadounidense H. P. Lovecraft en el que un ente monstruoso escapa de su “encarcelamiento de un eón” con un “aleteo de alas membranosas” (Lovecraft, 2013: 49) gracias a la devoción de un culto de muerte apocalíptico. De hecho, Enríquez ha dicho explícitamente que “Bajo el agua negra” es “un homenaje a Lovecraft y sus mitos. Aunque he de reconocer que es una mezcla un poco abismada” (Enríquez, como se citó en Navarro, 2017: s. p.). “Volvió del agua” dice la chica embarazada a la fiscal, “*siempre* estuvo en el agua” (Enríquez, 2016: 161, énfasis propio). Además, haciendo eco al aspecto cefalópodo del Chtulhu lovecraftiano, la fiscal nota que los dedos de la chica, al igual que los de los chicos “deformes” de la villa, son “delgados como colas de calamar”, como “dedos de moluscos” (Enríquez, 2016: 168, 172). En una charla sobre la narrativa de terror, Enríquez (2017b: s. p.) subraya la diferencia entre el horror “cósmico” de Lovecraft, que se basa en una alteridad radical y la experiencia de una cierta imposibilidad epistemológica, y el terror basado en factores de “presión fóbico social” que son compartidos por los lectores, el tipo de terror evidenciado en la obra de Stephen King, por ejemplo. Dabove cuestiona la manera que en este cuento “convergen temas sobre la ecología, la desigualdad, la brutalidad policial, las construcciones de género, articulados a partir de una trama que puede, o puede no, ser de horror cósmico” (2018: s. p.). En última instancia, el intento *abismado* de Enríquez por comprometerse con el horror lovecraftiano fracasa en el sentido de que siempre vuelve a los factores de “presión fóbico social” en lugar de insistir en la inconmensurabilidad cósmica sobrenatural.

Con una mezcla de miedos supranaturales y reales encarnados en la figura de Emanuel — ni vivo ni muerto, pero vuelto del río — Enríquez ofrece una crítica de la realidad social actual: de modo específico, el hecho de que hay algo en la experiencia “de cierto argentino en general que es el temor a ser pobre” (Enríquez, 2017a: s. p.). El concepto “monstrificación de lo social”, elaborado por Mabel Moraña (2017), es útil aquí para demostrar el modo en que

Las zonas ocupadas por sectores sociales subalternizados por grupos dominantes (...) fueron y siguen siendo *monstrificadas* como espacios residuales, cuyas epistemologías —cuya racionalidad— asumen formas irreconocibles desde perspectivas que se piensan en sí mismas como centros o núcleos epistémicos, éticos y hermenéuticos. (Morán, 2017: 13)

Por el contrario, lo que la narración de Enríquez muestra con brutal claridad es que abandonar a los jóvenes más vulnerables dentro de un sistema cruel es un acto

increíblemente miope: es una denuncia sobre la pobreza misma como la monstruosidad que, tarde o temprano, siempre vuelve a cobrar.

Sin embargo, pienso que todavía no se puede dejar de lado esta *mezcla un poco abismada* de horror cósmico: también quiero sugerir que es importante detenerse en el registro de horror a lo (sobre)*natural* que provoca este cuento en relación con la apariencia de una inquietante agencia más-que-humano. Quizás no se trate de un monstruo cósmico o sobrenatural, pero sí reflejaría ansiedades culturales sobre las relaciones con el mundo de la naturaleza, propias de las primeras décadas del siglo XXI. Seguramente no es coincidencia que dentro de la parroquia abandonada la fiscal encuentra que en el “lugar del altar había un palo” y que “clavada en el palo, una cabeza de vaca. El ídolo —porque eso era, se dio cuenta Marina— debía ser reciente, porque no había olor a carne podrida en la iglesia. Esa cabeza estaba fresca” (Enríquez, 2016: 169). Si Emanuel despertó una vida no-humana que dormía abajo del agua, Enríquez nos invita a pensar que quizás sea menos monstruo cósmico o ídolo afro-brasileño, y más vinculado con las vidas materiales de los animales que han sido—como los jóvenes mismos—sistemáticamente desechados al río:

El caserío rodeaba el río negro y quieto, lo bordeaba y se perdía de vista donde el agua formaba un codo y se iba en la distancia, junto a las chimeneas de *fábricas abandonadas*. Hacia años, también, que se hablaba de limpiar el Riachuelo, ese brazo del Río de la Plata que se metía en la ciudad y luego se alejaba hacia el sur, elegido durante un siglo para arrojar desechos de todo tipo, pero, *sobre todo, de vacas*. Cada vez que se acercaba al Riachuelo, la fiscal recordaba las historias que contaba su padre, trabajador durante un tiempo muy corto de los *frigoríficos orilleros*: cómo tiraban al agua los *restos de carne y huesos y la mugre que traía el animal desde el campo, la mierda, el pasto pegoteado*. “El agua se ponía rojo,” decía. “A la gente le daba miedo”. (Enríquez, 2016: 164, énfasis propio)

Las *fábricas abandonadas* aquí mencionadas nos devuelven a otro momento del pasado argentino —específicamente *El matadero* de Esteban Echevarría (1871), ampliamente reconocido como el texto fundacional de su literatura—, al mismo tiempo que dialogan con otras narrativas recientes, tales como *Nación vacuna* de Fernanda García Lao (2020), *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica (2017) y las intervenciones sobre la inscripción del ganado y de la carne en las representaciones culturales en Argentina de Valeria Meiller (2019). De alguna manera, cada uno de estos ejemplos hace una vinculación muy estrecha no solo entre el consumo de carne y la violencia religiosa-política¹³, sino también entre el consumo de la carne y

13. Como lo sugiere el escritor argentino Juan José Saer al referirse al destino del navegante y explorador español del siglo XVI, Juan Díaz de Solís, el canibalismo (real o imaginario) fue “la escena primitiva de la historia de Río de la Plata” (1991: 43).

la violencia sexual (por ejemplo, ver Skinner, 1999; Rossetti, 2015). La feminización de la pobreza está señalada de modo deliberado en “Bajo el agua negra” por la falta de hombres en la villa (aparte de los policías) y en el hecho de que las “mujeres, la mayoría gordas” tenían “el cuerpo desfigurado de los alimentos casi únicamente a base de carbohidratos” (Enríquez, 2016: 172). Como figuras grotescas, claramente las mujeres de este lugar —las madres de los niños mutados y deformes— son las primeras en pagar las consecuencias ambientales de la producción ganadera industrial, pero las últimas en cosechar los beneficios¹⁴.

A diferencia de Fernanda Trías, quien ha expresado de forma explícita su creciente preocupación con temas ambientales, cierto es que Enríquez no es una escritora que haya demostrado una conciencia particularmente ambiental en sus obras¹⁵. Sin embargo, lo que he tratado de sugerir es que poner el cuento de Enríquez en diálogo con *Mugre rosa* nos puede ayudar a reconocer un compromiso ambiental que es bastante más ambivalente u oblicuo, pero no por eso menos inquietante. Para Enríquez, el “género de terror sigue siendo tan popular porque nos ayuda a estar mejor preparados para los miedos reales... en nuestra vida diaria” (como se citó en Navarro 2017: s. p.). A fines de la segunda década del siglo XXI hay pocos *miedos reales* más terroríficos y universales que la crisis climática y la extinción de especies. Las dos autoras han reconocido la influencia de las estructuras de sentimiento de su lugar y época sobre su escritura: por ejemplo, Trías dice que “bebemos de una conciencia colectiva” (Trías; Medina, 2020: s. p.), mientras Enríquez habla sobre una *antena* que le impulsa a escribir sobre temas latentes: “pensás que estas escribiendo

14. Enríquez explica por qué decidió mirar el tema del asado a través de un lente de género en un ensayo para *Words without Borders*, “The Art and Horror of the Argentine Asado”:

Yo elegí el tema del asado... la carne como el bien nacional, pero en algún sentido también la desgracia nacional. O sea, las grandes propiedades con las vacas, los ríos contaminados por la industria cárnica, la totalmente siniestra analogía de la parrilla con las mesas de tortura en la dictadura, la apropiación masculina del ritual del asado. (como se citó en Pomeraniec, 2021: s. p.).

Entre otras cosas, el ensayo habla de un episodio de los inicios de su carrera como periodista, cuando la mandaron a escribir una nota sobre un camión lleno de ganado en pie que volcó cerca de una villa. Antes de que llegaran las autoridades, los residentes fueron a recolectar las vacas muertas y moribundas para llenar sus *freezers* y realizar un gran asado, de tal manera que transformaron un evento potencialmente trágico (por lo menos para los dueños de las vacas y el camionero consternado, y ni hablar de las vacas mismas) en una celebración de redistribución de bienes.

15. Trías admite ser vegetariana desde el año 2000 e interesarse por

lo que nosotros como especie estamos haciendo con las otras especies (...) me parece que ya ha llegado el momento de que hablemos de eso, ¿no? Ya no se celebra el 12 de octubre, se entiende como una gran masacre. Hemos llegado a ese punto: la humanidad va a tener que plantearse la gran masacre de las otras especies. (Trías; Medina, 2020: s. p.)

algo muy personal, pero te conectás con algo que está pasando a tu alrededor sin saberlo” (Enríquez, 2018: s. p.). Como lo demostraré un poco más adelante, quizás la reemergencia de vida no-humana en “Bajo el agua negra” resuena menos con el “monstruo misógino de pesadilla racial” del Cthulhu lovecraftiano, sino más bien con los “diversos poderes y fuerzas tentaculares” señalizados en la visión del *Chthuluceno* de Donna Haraway (2015: 160). Como insiste esta autora, al reemplazar el Antropoceno por el concepto de Chthuluceno nos ofrece una imagen metafórica, la cual pretende insistir en las conexiones entre todos los seres vivos y entre toda la materia como una forma de resistir el excepcionalismo humano y el individualismo, y comprometerse con nuevas formas de contar historias.

Cuidados monstruosos en *Mugre rosa*

“[N]osotros tenemos un río al que decimos *es un mar* (...) porque el mar es un lugar ambiguo / tan ambiguo / como una madre” (Simonetti, 2016).

Mugre rosa (2020) es una novela ambientada en un “posible Montevideo” (Trías; Medina, 2020: s. p.). Esta noción de *posibilidad* sitúa la novela dentro del género de la ficción especulativa, pero de alguna manera también se anuncia en modo gótico desde sus primeras líneas, recordando el uso de Longueil de la frase *imaginación gótica* para describir principalmente una cualidad de *visión* y *pensamiento*. La novela se ambienta entre las tinieblas de una ciudad portuaria, con edificios abandonados y ventanas tapiadas. Una narración en primera persona de una protagonista sin nombre nos ambienta dentro de este “hueco infecto de vieja arquitectura” con una “iglesia neo-gótica” (Trías, 2020: 248). Estos son espacios que hacen eco con los barrios de la “aristocracia venida a menos” (Trías, 2020: 22) que aparecen en muchos de los cuentos de Mariana Enríquez, evocativos de tropos góticos. Sin entrar en discusiones sobre la relación entre la literatura fantástica y la literatura gótica de la región (ver, por ejemplo, Ordiz, 2014; Goicochea, 2014: 16) quiero sugerir que *Mugre rosa* se puede relacionar con la tradición literaria gótica en el uso de tropos como el encierre, lo monstruoso, la figura del doble, la niebla y el miedo opresivo al contagio por un “enemigo [que] era invisible” (Trías, 2020: 16)¹⁶. Es difícil ubicar de forma

16. Muchos lectores han notado que *Mugre rosa* demuestra una presciencia asombrosa con respecto al año en el que fue publicado, demostrando la capacidad anticipatoria de la literatura: la novela narra cómo “en la tele decían que la contaminación se había extendido, pero no informaban adonde. ¡Ayúdenos a

concreta esta novela dentro de una categoría genérica (por momentos demuestra características de la literatura fantástica, de la ficción distópica o apocalíptica, e inclusive de la ficción climática), pero no se puede negar que en ella reina un clima siniestro de *déjà vu* que podemos definir como gótico: un sentido de lo extraño, de algo que “no se nos revela del todo” (Trías, como se citó en “Conversatorio...”, 2020). De hecho, lo fantasmal se revela en la misma estructura de la novela, en los fragmentos de diálogos incorpóreos y descontextualizados que aparecen entre capítulos como voces flotando en el éter, igualmente fantasmagóricas que el clima opresivo¹⁷. Por su parte, Trías ha admitido que con esta novela “quería recuperar lo poético en el horror” (Tanzi, 2020: s. p.).

La contaminación, el cambio climático y la extinción de especies forman parte del paisaje cotidiano de la protagonista, en tanto estimulan la propagación de una nueva especie de alga que es altamente tóxica para la vida humana. Sobre todo, el espacio urbano en que se mueve la protagonista está delimitado de los espacios periféricos donde viven *los de adentro* —personas que tuvieron la opción de migrar para el interior del país, escapando de los vientos rojos (Trías, 2020: 29-30). En contraste con la existencia cruda y estéril de los pocos residentes que “conviv[en] con la enfermedad” (Trías, 2020: 27) en la “ciudad en ruinas” (Trías, 2020: 23) de la costa, en el interior “no paraban de reproducirse” (Trías, 2020: 29). Esta ciudad abandonada, con sus “contenedores desbordados” y “playas ahora prohibidas” y marcadas con cinta amarilla como “zona de exclusión” (Trías, 2020: 13-14) es distópica, pero no es solo una visión futurista: desafortunadamente, es un paisaje cada vez más reconocible para lectores locales (ver por ejemplo De Armas, 2019). En este sentido, Trías comparte con Enríquez un interés en arrojar a la luz las injusticias de lo que Rob Nixon ha llamado la “violencia lenta” (2011), resultado casi invisible de una distribución geográfica desigual de riesgos ambientales.

Anunciando cierta conciencia antropocénica desde sus primeros párrafos, la narradora de *Mugre rosa* nota que los ocupantes de lo que antes era un hotel han

evitar las aglomeraciones! No se dirija al Hospital de Clínicas a menos que se sienta enfermo (...) *Colabore con la salud de todos*” (Trías, 2020: 82). Por su parte Trías dice: “No predije el futuro, simplemente observé el presente” (como se citó en Montoro, 2021: s. p.). Por más que ya había terminado de escribir la novela antes de que se desatara la pandemia de COVID-19 en 2020, en varias entrevistas Trías reconoce el modo en que debe lidiar con esta realidad social y epidemiológica como horizonte de lectura.

17. Trías insiste en que este elemento arquitectónico de la novela fue muy deliberado: quería que estos fragmentos queden *flotando* entre la página blanca, dando la misma sensación que estar encerrada entre niebla. Como susurros en los oídos de los lectores, estas voces fantasmales separan los capítulos, pero al mismo tiempo borronean la línea temporal a veces recordando de lo ocurrido; a veces como un pre-sagio de lo que está por venir; y a veces como invitación de cuestionar si son conversaciones imaginadas (“Conversatorio...”, 2020: s. p.).

dejado las luces neón del cartel iluminadas, para sentir que “[a]un podían hacer algo caprichoso, meramente estético, aun podían modificar el paisaje” (Trías, 2020: 13). Este reconocimiento de cierta futilidad, de cara a las fuerzas de la naturaleza, está enraizado con la compulsión humana de atravesar los límites, a la vez epistemológicos y ontológicos, de la alteridad. Esto es algo que se presagia ya desde los epígrafes como preocupación central de la novela: es decir, la imposibilidad de achicar la brecha de la otredad se hace evidente en el paralelismo entre las ambivalentes relaciones interpersonales y las relaciones de los humanos con el mundo más-que-humano. Por ejemplo, la imagen de la “masa de cangrejos” en la arena, donde la protagonista sintió “por primera vez ... que existía algo incomprensible, más grande que nosotros” (Trías, 2020: 15), después le recuerda explícitamente a su madre: “me generaba el mismo desasosiego, el mismo miedo primitivo” (Trías, 2020: 26). Este miedo, a su vez, está expresado en términos góticos en una imagen de su madre como una casa embrujada, “llena de recovecos y puertas falsas” (Trías, 2020: 58). Al mismo tiempo, hay un juego sostenido en la novela entre lo personal (el afecto y los recuerdos) y lo público (la memoria cultural) con respecto a la paradójica parálisis del tiempo en momentos de crisis y duelo. Por último, hay un claro paralelismo entre las relaciones románticas y filiales tóxicamente codependientes, y las codependencias monstruosamente alienadas que hemos cultivado con otras especies: en los dos casos, se trata de una relación que a menudo se expresa como una compulsión de consumir al otro. Desde las relaciones tóxicas que tiene la narradora con su madre y su exesposo —“siempre quiso devorarme de algún modo” (Trías, 2020: 52)— a su relación con el “niño dinosaurio” (Trías, 2020: 262) Mauro, a la mordida del pez *pacu* carnívoro, hasta la nueva fábrica procesadora que existe solo para producir el titular *mugre rosa* y alimentar a la población, el acto de consumir el otro se convierte en metáfora para diagnosticar una enfermedad cultural.

En este sentido, la novela cuestiona los límites de la monstruosidad: se tilda de forma reiterada a Mauro de “niño monstruo” (Trías, 2020: 258) por todos los que lo rodean: es un “animalito rampante” (Trías, 2020: 77), un “anfibio monstruoso” (Trías, 2020: 182) con un “lenguaje incomprensible” (Trías, 2020: 89). Siente cierta afinidad con los “dinosaurios carnívoros” y las pirañas que “comen” (Trías, 2020: 60, 61). Sin embargo, la narradora —encargada de la tarea de cuidar a este monstruito— es consciente de que no es el niño, sino de que su enfermedad que es el verdadero “monstruo” (Trías, 2020: 197). Durante largos periodos pasa encerrada en el apartamento con Mauro escondiéndose de la niebla que asecha afuera: “vivía para el síndrome” que los asecha desde adentro, “buscando agotar a ese animal insaciable y acceder, acaso por un momento, al verdadero Mauro, el que estaba detrás del hambre” (Trías, 2020: 88-89). La narradora no puede deshacerse de “la imagen

de Mauro devorándose a sí mismo, clavando los dientes en su propia carne” (Trías, 2020: 128). El síndrome “tenía hambre y era capaz de matarlo” (Trías, 2020: 228) y por eso “había que cuidarlo, protegerlo de sí mismo” (Trías, 2020: 91). El texto nos invita a cuestionar la monstruosidad de Mauro, sobre todo en escenas que demuestran sus comportamientos *normales* de niño (jugando con sus bloques de Lego®, dibujando, dando besos y abrazos, pero también generando berrinches escandalosos). En yuxtaposición con los comportamientos de otros niños en la novela (por ejemplo, la crueldad casual de un grupo de niños que sepultan a un pobre perro hambriento), estas escenas demuestran el potencial monstruoso de todos los niños. Pero, sobre todo, la condición de Mauro de bebé, “un futuro monstruo, incapaz de saciarse” (Trías, 2020: 71) es, de cierto modo, la condición de todos los bebés en sociedades capitalistas que eventualmente se convierten en humanos adultos, impulsados por el deseo constante e insaciable de consumir. Por cierto, la pregunta “¿Cómo sería sentir hambre constante?” (Trías, 2020: 71) tiene su respuesta en la visión del futuro distópico que plantea la novela.

Mauro no es el único monstruo en la novela: la maternidad en particular no está solo caracterizada como un “campo minado” (Trías, 2020: 70), sino que es una condición particularmente vinculada a la monstruosidad. En lo que Trías misma ha descrito como un “juego de espejos”, la madre de Mauro es un doble siniestro de la madre de la narradora, mientras que la narradora repite la función de su propia niñera de la infancia, Delfa, en su rol como cuidadora de Mauro. La narradora y Delfa se encuentran en la posición de cuidar niños que han sido de alguna manera abandonados por sus propias madres. Aun así, posiblemente la *madre* más monstruosa en la novela es la nueva fábrica procesadora de alimentos cárnicos: “una buena madre: proveedora” (Trías, 2020: 113). La fábrica nace como respuesta al problema del hambre insaciable de los humanos ya que el nuevo producto proteico, oficialmente llamado “Carnemas”, está “pensado para rendir” (Trías, 2020: 87)¹⁸. Haciendo eco del rol insidioso del lenguaje y el eufemismo en la novela *Cadáver exquisita* (2017), *Mugre rosa* ofrece una crítica del uso de terminologías tecnocientíficas que funcionan para manipular la opinión pública: como en la novela de Bazterrica, el distanciamiento de la realidad de que ese producto alguna vez fue vida —o vidas— refleja el mecanismo que Carol Adams denomina “referente ausente” (2015). Este mecanismo es visible cuando “aparecía el dibujo de una vaca que pastaba en una hermosa colina” en la caja de hamburguesas congelados, mientras adentro de la caja hay una “hamburguesa reseca, chata y dura como una suela de goma” (Trías, 2020: 239).

18. Al igual que con el síndrome *Prader Willi*, Trías admite que encontró inspiración literaria mientras trabajaba como traductora médica: en inglés, *mugre rosa* se conoce como *pink slime* (Trías; Medina, 2020: s. p.).

La deliberada difuminación de límites entre el que come/al que comen en esta novela también nos hace cuestionar los límites de la empatía, fracturando “las divisiones tabúes entre carnivorismo y canibalismo” e imponiendo “la triste realidad de que ‘todos somos carne’” (Del Príncipe, 2014: 5). Lo que la ecofeminista australiana Val Plumwood llama la “dinámica de la predación” a lo que gobierna la “orden comestible y ecológico” de todas las relaciones (citada en Keetley; Sivils, 2018: 7). Como dicen Keetley y Sivils,

(...) nuestros cuerpos, que nunca se separan verdaderamente del entorno no humano, inevitablemente se descompondrán y se convertirán en alimento. Sin embargo, las relaciones de poder humanas tienen una gran influencia en la determinación de cómo y cuándo un cuerpo se convierte en alimento. (2018: 9)

Lo anterior se vuelve explícito de manera particularmente grotesca en la novela de Bazterrica; y de manera más oblicua —pero no por eso menos efectiva— en *Mugre rosa*.

De acuerdo con David del Príncipe, el consumo de carne tiene un “rol instrumental” (Del Príncipe, 2014: 5) en la construcción de la monstruosidad, ya que el “acto de comer carne implica una ruptura de las distinciones entre humanos y no humanos y entre vida y muerte, lo que sugiere un estado monstruoso de corporeidad entre especies y liminalidad ontológica” (Del Príncipe, 2014: 5). Para poder ofrecer una crítica de la “privación total (...) de los derechos de los animales en la sociedad moderna, lo que ilustra cómo los animales se colocan en un vacío continuamente llenado por los discursos hegemónicos de los humanos” (Del Príncipe, 2014: 7), Trías nos invita a considerar lo monstruoso del proceso de la ganadería intensiva a través de la empatía imaginativa. Después del fuego catastrófico que destruye la nueva fábrica procesadora, la narradora dice: “pensé en los animales: nadie los habría considerado víctimas. Se habían salvado de convertirse en mugre rosa, pero no se habían salvado del fuego” (Trías, 2020: 196). De manera similar, Trías invita a los lectores a reconsiderar la imagen de la mujer que produce los *nuggets* de pollo en la fábrica, poniéndola en la misma posición deshumanizada y ultraprocesada que ellos (Trías, 2020: 189).

En la base, *Mugre rosa* denuncia una falla fundamental en los cuidados maternales, sociales y ambientales: expone la sensación de terror que acompaña la realización de que no nos están cuidando las personas que tendrían que hacerlo. Esto se refleja no solo en la destrucción de la fábrica nueva, sino también en el paralelo entre la madre que salta de un edificio abrazado de su hijo (Trías, 2020: 25), y en la idea de la *madre* naturaleza que se expresa a través de la mutación de un alga asesina de humanos. Por cierto, el “viento rojo [que] había hecho estragos con los animales” (Trías, 2020: 28) y ahora acecha a los humanos, se podría leer en la

tradición de venganza de *Gaia*, visualizada como madre cansada de cargar con sus hijos “parasíticos” y que decide deshacerse de ellos (Hugonny, 2020: 27). Expuestos al viento rojo, los “contaminados” gradualmente quedan “despellejados” (Trías, 2020: 267), convirtiéndose en “carne viva,” dejando sus cuerpos a “flor de piel” (Trías, 2020: 31) al mejor estilo ecovenganza. A lo largo de la novela, las fuerzas de la naturaleza demuestran una agencialidad siniestra: por ejemplo, la narradora dice que “las algas me acorralaban” (Trías, 2020: 82). Estas fuerzas son humanizadas de cierta manera, como cuando los buzos mal afortunados “debían tomar muestras del suelo, de las algas, del misterio que dormía en el lecho del río” y son expulsados por “el estómago” del río (Trías, 2020: 203). Miedos relacionados con la “profunda indiferencia” (Trías, 2020: 190) de la naturaleza hacia las vidas humanas se podrían entender en términos ecofóbicos, pero, además, se puede leer dentro de la novela un registro afectivo de ecoansiedad por las pérdidas de la naturaleza que es propia de las estructuras de sentimiento antropocénicas:

Quien podía haber imaginado el hueco auditivo de una ciudad sin insectos, sin zumbidos, pero también sin bocinas, sin el bufido lento de un ascensor o el murmullo de voces lejanas, sin todo lo artificial que —ahora entiendo— era lo que llamábamos vida. (Trías, 2020: 213)

Este sentimiento econostálgico —o *solastálgico* en el neologismo de Albrecht *et al.* (2007)— se expresa desde el espectáculo catastrófico de los peces muertos en la playa, hasta la desaparición gradual de “los pájaros” que “nos dejaron solos con el viento rojo” (Trías, 2020: 95) en términos claramente antropocéntricos¹⁹. La novela es narrada en el pasado desde un momento futuro, reflejando la noción de los tiempos finales apocalípticos desde la perspectiva de un *nosotros* exclusivamente humano.

Al mismo tiempo, sin embargo, la curiosa suspensión temporal en el presente de la novela ayuda a Trías a ofrecer una visión que va más allá de lo ecofóbico y antropocéntrico. Escrita usando una mezcla gramatical entre el pasado y el futuro, *Mugre rosa* se posiciona en algún lugar entre el *ya pasó* que nos ha conducido hasta este momento y el *no todavía* de un futuro distópico. El texto está repleto de referencias a este posicionamiento liminal o estasis temporal, por ejemplo: “el comienzo nunca es el comienzo —lo que confundimos con el comienzo es solamente el momento en que entendemos que las cosas han cambiado—” (Trías, 2020: 45); “Un final es solo

19. La palabra *solastalgia* —formada por la combinación de las palabras latinas *sōlācium* (consuelo) y la raíz griega *algia* (dolor, sufrimiento)— describe la angustia emocional o existencial causada por el cambio ambiental percibido negativamente: es “la nostalgia que sientes cuando todavía estás en casa” y el entorno de tu hogar está cambiando de maneras angustiantes (Albrecht *et al.*, 2007: s. p.).

la contestación de que algo más ha empezado” (Trías, 2020: 230); y en imágenes como la serpiente que muda de piel (Trías, 2020: 152) o la del paciente de trasplante de riñón (Trías, 2020: 273). Pero esta liminalidad está señalizada sobre todo en la figura bisagra de la narradora misma, atrapada en un momento de duelo tanto personal como ambiental, entre un pasado circunscripto y un futuro abierto: “Llegaría el momento” dice la narradora, en que “no quedaría ningún animal en el mar que no fuera mutación” (Trías, 2020: 235). El curioso uso del futuro condicional aquí, cuando el resto de la narrativa está escrita en el pasado o en el futuro simple, da a entender que el futuro aún está sin escribir: que aún queda una ventana de esperanza (por minúscula que sea) de que las cosas *podrían* ser de otra manera. El carácter especulativo de la novela de Trías demuestra el potencial ético y estético de narrativas que simultáneamente miran hacia adelante y atrás: es, como sugiere la escritora Lidia Yuknavich, cuestión de “infiltrar el tiempo presente con la imaginación para liberarlo del *status quo*” (Kehe, 2017: s. p.). Es en esta posición de liminalidad consciente que se puede ubicar una especie de esperanza cautelosa en ambas narrativas.

Liminalidad, locura y mutación: hacia una ética de cuidado para el Antropoceno

“Era como el asunto del Coyote y el Correcaminos, dijo, cuando el Coyote seguía corriendo más allá del precipicio, con las patas girando a toda velocidad en el aire. Mientras el Coyote no mirara hacia abajo, mientras no se diera cuenta de que corría en el aire, sin tierra bajo sus patas, no empezaba a caer” (Trías, 2020: 229).

Ambas protagonistas funcionan como figuras liminales, simultáneamente amarradas a las generaciones pasadas y presagios de un futuro posible, y, por lo tanto, nos invitan como lectores a habitar una extraña y ambigua conciencia del momento actual como antropocénico. De modo específico, ambos relatos reflejan el proceso interno de las protagonistas mientras intentan liberarse de las actitudes del pasado, algo que está figurado de manera particularmente apta a través de la *mochila* de libros (no leídos) de la madre que carga la narradora en *Mugre rosa* (Trías, 2020: 21). Este intento de liberación del legado de pasado resuena con la parricida, otro tropo típicamente gótico (aunque en el caso de *Mugre rosa* sería, propiamente dicho, un matricida). En “Bajo el agua negra”, la fiscal recuerda la forma como su padre, con un “gesto pomposo de profesor de química”, le da explicaciones tecnocientíficas

sobre la toxicidad del río: “anoxia, le decía él” (Enríquez, 2016: 164). Este uso de términos científicos para explicar procesos de la naturaleza recuerda a la crítica del uso de lenguaje eufemístico en *Mugre rosa* y resuena con la lógica racionalista de producción que ya opera en nuestras sociedades, donde “todo lo inconveniente tiene un nombre técnico, insípido, incoloro, y inoloro” (Trías, 2020: 49). Tanto el padre químico de Enríquez como la figura del “agronomo” en Trías son representativos de las generaciones anteriores, cómplices de modelos de producción cada vez más eficientes y destructivos. En los dos relatos, curiosamente, la figura del taxista masculino representa la actitud de las generaciones anteriores: en “Bajo el agua negra”, el taxista que deja a la fiscal al borde de la villa verbaliza miedos sociales relacionados con la marginalidad y la pobreza; mientras que en *Mugre rosa* los taxistas forman una especie de coro de hombres *tipo* que reflejan valores típicos de la sociedad.

Según Chris Baldick (2009), “para lograr el efecto gótico, un relato debe combinar un terrible sentido de *herencia en el tiempo* con una sensación claustrofóbica de *encierro en el espacio*” y “estas dos dimensiones se refuerzan mutuamente para producir una impresión de descenso enfermizo hacia la desintegración” (Baldick, 2009: xix. Énfasis propio). Cuando abre *Mugre rosa*, la narradora está a la espera de “otro mes de encierro” (Trías, 2020: 14) —está a “la espera de nada” (Trías, 2020: 105)— reflejando cierto atrapamiento tanto en el ámbito temporal como en el espacial. La situación inmóvil de la protagonista resuena con el síndrome de Mauro, algo que “lo mantenía en un eterno presente, un aquí y ahora hecho de hambre y anhelo” (Trías, 2020: 199). En la tradición del gótico anglosajón, por lo menos, la bruma y la niebla como *miasma* son a menudo presagio de una difuminación de límites entre bien y mal. Pero aquí hay una vuelta de tuerca importante que es representativa de la manera en que el gótico latinoamericano se inserta en el clima de la región: en lugar de asociarse con fuerzas nefastas o misteriosos, la bruma —y la falta de visión y claridad asociada con ella— protege y da confort a la narradora. Mientras hay bruma, las personas están a salvo de los vientos que traen toxicidad junto con la “claridad” (Trías, 2020: 106)²⁰. El viento y la claridad anunciaban “los breves minutos en que las cosas se volvían tangibles, aun si eso significaba la inminencia

20. Resonando con variaciones regionales del modo gótico —por ejemplo, el *gótico cruceño*, el *gótico tropical* o el *gótico andino* ejemplificado en la obra de Mónica Ojeda—, Trías elige de forma deliberada situar esta novela en la ciudad gris y *apagada* de Montevideo:

Senti la necesidad de volver a Uruguay. Siempre me quedo en la ciudad vieja y es mi idea de Montevideo. Imaginaba el puerto hundido en la niebla. Asocio a Montevideo con ese color gris de las calles o el invierno y lo llevé al extremo con todo gris y niebla, que solo se levanta con ese viento rojo que es la enfermedad. Solo se puede salir cuando la ciudad está dormida en esa grisura. (Trías, como se citó en “Mugre rosa...”, 2020: s. p.)

del viento” (Trías, 2020: 47). A este respecto, quiero argumentar que la narradora hace eco a ansiedades particularmente pertinentes a nuestra época contemporánea como momento bisagra:

[S]i algo caracterizaba el encierro era esa sensación de no tiempo. Existíamos en una espera que tampoco era la espera de nada concreto. Esperábamos. Pero lo que esperábamos era que nada pasara, porque cualquier cambio podía significar algo peor. Mientras todo siguiera quieto, yo podía mantener el no tiempo de la memoria. (Trías, 2020: 105)

Aquí, el uso del pronombre plural nos interpela como lectores contemporáneos antropocénicos. El ambiguo sentido de confort o seguridad que proviene del encierro y la *falta* de visión es indicativo de una cierta reticencia a ver más allá del momento actual: el espectáculo catastrófico de los peces muertos apilados en la playa se contrasta con los pájaros que desaparecieron “de a poco” y “nos dejaron solos con el viento rojo (...) y cuando la primera persona se dio cuenta, los demás le habíamos restado importancia” (Trías, 2020: 95). Los miedos a la naturaleza que una vez nos removían —“alacranes, abrojos, aguavivas, olas gigantes” (Trías, 2020: 96)— ya no son los peligros que realmente amenazan nuestras vidas. Como los primeros testigos que vieron las algas rojas cambiando el color del río a un rojo amenazante, sacando fotos del “bello” fenómeno (Trías, 2020: 72), no estamos preparados para entender lo que realmente significa el daño que ya hemos hecho al planeta, ni que el miedo que *tendríamos* que sentir no proviene de la naturaleza, sino de las consecuencias que resultan de nuestra falta de cuidados con ella. Guillermo Duff (2013: 57) señala que en la literatura gótica el lugar de encierro “deja de ser un simple trasfondo misterioso que exacerba los miedos primarios de los personajes y pasa a ser un personaje más de los relatos”. Yo diría que, para Trías, el encierro va mucho más allá de la casa de la narradora o la ciudad portuaria en sí: la casa encantada que se ha vuelto extrañamente siniestra y cada vez más *unheimlich* para los humanos es la tierra misma.

Inmediatamente después de encontrar la estatua del buzo desafortunado en la plaza—quien, en una ironía particularmente vengativa (dado a que comercializaba buñuelos de algas de joven) es una de las primeras personas en morir por su nueva toxicidad—la narradora se enfrenta a una “mujer estatua” viviente que está atrapada entre “la parálisis y la inercia” (Trías, 2020: 160-161). En otro de los juegos de espejos de la novela, esta mujer refleja la propia inmovilidad o inhabilidad de actuar de la narradora. Luego, la narradora encuentra otro doble inquietante en el “moribundo” y monstruoso pájaro enjaulado (Trías, 2020: 215). “¿Quién te necesita tanto?”, le pregunta al ave, al parecer sin captar la ironía de lo parecido con sus propias jaulas emocionales en sus relaciones personales con Mauro, Max y su madre. Por cierto,

después de que se abren las puertas de su jaula metafórica, al igual que el pájaro, la protagonista no sabe hacia dónde volar, ya que “nos unía el mismo mar envenenado” (Trías, 2020: 230). Podemos extender el juego de espejos para entender a la narradora liminal de *Mugre rosa* como una especie de doble inquietante para nosotros mismos como lectores antropocénicos de este texto. Podríamos decir que, al igual que a ella, a nosotros también nos resulta más cómodo *no* ver con claridad lo que realmente está pasando: abrumados por las crisis climáticas, el colapso de los ecosistemas y la extinción de especies, estamos atascados en el lugar, sin poder siquiera representar de forma adecuada nuestra situación *real* como algo que nos está pasando en el presente, y no simplemente producto de la especulación distópica²¹.

Entendida en estos términos, quizás la figura del doble siniestro en la novela que nos debería generar más malestar es la madre de Mauro, quien al final de la novela está “esperando” (Trías, 2020: 261) un futuro simbolizado por la llegada de un nuevo bebé, como si la figura del niño aún nos fuese a salvar del desastre o proveer algo de esperanzas. Es una situación que se sintetiza en el momento *Looney Tunes* que elegí como epígrafe para esta sección: “mientras el Coyote no mirara hacia abajo, mientras no se diera cuenta de que corría en el aire, sin tierra bajo sus patas, no empezaba a caer” (Trías, 2020: 229). Este momento suspendido también está señalizado en la forma como Trías juega con los tiempos gramaticales para llamar la atención al texto como una especie de relato de testigo. La narradora ofrece su testimonio sobre este momento bisagra de la historia en primera persona: “así fue que empezó la nueva historia oficial. Cuando uno lee libros de historia tiende a olvidar que alguien estuvo ahí. Alguien de carne y hueso, y en esta historia ese alguien soy yo” (Trías, 2020: 204); y más adelante dice, “Yo lo vi,” testigo de “algo que aún no alcanzábamos a entender” (Trías, 2020: 206).

Hay una clara reorientación en relación con el pasado en la renegociación de actitudes de género evidente en la revisión que emprenden ambas novelas de un tropo gótico conocido como la “doncella en apuros”, una figura “tímida” y “titubeante” que “permite desarrollar complementariamente otros dos motivos centrales de la literatura gótica, el tema de la protección androcéntrica y el motivo del rescate” (Snodgrass, como se citó en Duff, 2013: 26). En “Bajo el agua negra,” a pesar de su entorno algo gótico —“odiaba la oscuridad de ese edificio centenario” (Enríquez, 2016: 155)— la fiscal es una mujer independiente que se niega a entender según los términos de la sociedad: cuando sus colegas refieren a ella como “bien conservada”

21. Como lo sugiere Dolores Pruneda-Paz (2021: s. p.), “la literatura de terror [está atravesando] un tiempo de reposicionamiento”, ya que los contextos globales de emergencia sanitaria, crisis climática, y extinción de especies “expande los márgenes de interpretación de lo presuntamente fantástico y las posibilidades de lo real” (Pruneda-Paz, 2021: s. p.).

Enríquez, 2016: 166) no “la halagaban, la ofendían: no quería ser bella; quería ser fuerte, acerada” (Enríquez, 2016: 166). Lejos de ser una mujer que necesita rescate, es ella quien se dedica a salvar a los demás²². De modo similar, la protagonista de *Mugre rosa* se niega o se resiste a permanecer casada con Max y tener sus propios hijos a pesar de la presión de su madre, quien “había adoptado el discurso de la santidad de la madre” (Trías, 2020: 30). En cambio, renuncia a su trabajo en publicidad (donde manipulaba el lenguaje a beneficio de la cultura dominante) por un rol de invisibilidad, cuidando al niño monstruo. A diferencia de su exmarido, quien es representante *por excelencia* del racionalismo masculino —al buscar “separarse de su cuerpo, esa máquina indomable del deseo, sin conciencia ni límites, repugnante y al mismo tiempo inocente, pura” (Trías, 2020: 16)— la narradora de *Mugre rosa* eventualmente acepta su condición de estar enraizada corporalmente al lugar. Además de abrazar su corporalidad, de alguna manera rechaza sus vínculos superficiales con la sociedad y reafirma su parentesco con el río contaminado: el “puerto, mezcla de algas y gasolina derramada. Ese olor es mío” (Trías, 2020: 269), dice²³. Al final de la novela, se niega a ser reubicada por las autoridades, arrimándose hacia el futuro sola, sin “ni rumbo ni plan” (Trías, 2020: 274). Finalmente, se da cuenta de que no puede “detener un futuro que ya está aquí” (Trías, 2020: 274). En el fondo, esta es una novela sobre el duelo, y sobre todo sobre el *proceso* del duelo. Los fragmentos de texto que separan los capítulos y permiten con ello un momento de suspensión, reflejan la tendencia melancólica de aferrarse a lo que ya está muerto en lugar de mirar para adelante. En este caso, el duelo personal de la protagonista con respecto a sus relaciones afectivas ocurre en conjunto con el duelo colectivo por un mundo que ha sido—y que aún está en el proceso de ser—completamente destruido.

Guillermo Duff (2013: 85) sugiere que “es significativo que el prisma a través del cual uno examina a los personajes góticos sea, en muchos casos, el de un narrador racional que observa y juzga lo excesivo del grotesco desde la perspectiva de la normalidad”. Haciendo referencia al tropo gótico fundacional del derrocamiento de la razón —y a la idea de que a menudo son las figuras femeninas que demuestran un exceso de sensibilidad y una imaginación fuera de control—, las protagonistas se

22. Por ejemplo, “su investigación había ayudado a un grupo de familias [a ganar un] juicio a la fábrica de cuero que echaba cromo y otros desechos tóxicos al agua” causando cáncer y otras “mutaciones” extrañas en los niños (Enríquez, 2016: 159).

23. En una entrevista, Trías admite que

[e]l río es inseparable de mi imaginario literario—aunque no esté presente, aunque no escriba ni una palabra sobre él—porque es inseparable del imaginario de mi infancia (...). Yo soy, además, de la generación del “río contaminado”. De eso se habló durante años, del agua contaminada de las playas de Montevideo. El baño no estaba recomendado. (Trías, como se citó en Litvan, 2013: 11-12)

encuentran renegociando la dicotomía entre la razón y la sinrazón, tildadas de locas o estúpidas sobre todo por las generaciones anteriores. La madre de la narradora de *Mugre rosa* le pregunta: “¿Que querés demostrar, hija? ¿Cuánto te hicieron sufrir que ya no te importa ni tu propia vida?” (Trías, 2020: 25). En “Bajo el agua negra”, el cura le dice a la fiscal: “Te mandaron la puta embarazada de ellos y fue suficiente para convencerte de que vinieras? No te creía tan estúpida” (Enríquez, 2016: 169); y luego, “no te hagas la estúpida. Nunca fuiste estúpida” (Enríquez, 2016: 170). A lo largo de ambos relatos, la focalización o narración en primera persona sigue de cerca este proceso interno de duda u oscilación entre la *razón* y la lógica de los sueños. En “Bajo el agua negra”, cuando la joven embarazada visita la fiscal en su oficina, la razón le dice “que la chica mentía”, pero había algo en la historia que sonaba extrañamente real, como una pesadilla vivida” (Enríquez, 2016: 162). Ese “algo” le provoca un sueño vívido e inquietante sobre el chico ahogado, después del cual “se despertó con la nariz chorreando olor a carne muerta y un miedo horrible a encontrar esos dedos hinchados e infecciosos entre las sábanas” (Enríquez, 2016: 163). La focalización en el proceso mental de la fiscal la demuestra en una constante batalla para mantener su cordura. De alguna manera, como “funcionaria del poder judicial” (Enríquez, 2016: 165), Marina Pinat es igual de cómplice en el sistema que su padre o el cura, algo que se refleja en el hecho de que las letras cósmicas y lovecraftianas escritas sobre la iglesia “segúan sin tener sentido para ella” (Enríquez, 2016: 168). Sin embargo, mientras la batalla entre la razón y la sinrazón continúa en su mente (un proceso de oscilación mental que está señalado con el uso de cursivas y paréntesis) ella emerge con otro tipo de conocimiento.

Quizás sea por eso que eligen a la fiscal en primer lugar: “le vengo a contar,” dice la chica embarazada con los dedos deformados, “porque tiene que saber. El Emanuel la quiere conocer” (Enríquez, 2016: 161). ¿Por qué la “quiere conocer” a ella precisamente? Tal vez se puede entender su posición liminal—asociada a figuras del pasado, pero deseando efectuar cambios—como una orientación ambigua hacia la posibilidad de un futuro alternativo. En *Mugre rosa* hay un río muerto que, a su vez, demuestra una agencialidad alternativa: “el agua del río que se hinchaba como un pulpo” (Trías, 2020: 29-30); el río “respira” (Trías, 2020: 274) y lame “el muro como la lengua de un gato” (275). Los ríos cobran vida de una manera *imposible* en ambos textos, con lo cual proporcionan lo que Pettinaroli y Mutis (2013: 6) llaman “un espacio distintivo para la negociación simbólica de la conciencia crítica que da forma a las memorias y subjetividades colectivas (...) una arena para lidiar y mediar en la crisis de representación provocada por cambios políticos, culturales y epistemológicos”. Esta crisis de representación es también, claramente, intergeneracional.

Por ejemplo, en un intercambio con su madre cerca del principio de *Mugre rosa*, la narradora dice lo siguiente:

Me mostró los nuevos brotes de las plantas, lo que ella consideraba un milagro, el triunfo de la vida sobre esa muerte de ácido y oscuridad. Yo le conté que en Chernóbil había más animales que nunca, y hasta los que estaban el peligro de extinción se habían reproducido gracias a la ausencia de humanos. Mi madre no lo interpretó como una ironía, sino—otra vez—como el triunfo de la vida sobre la muerte. “*Humana*, mamá. Sobre la muerte humana.” “Es un detalle”, dijo, y señalo la puerta de la cocina. “¿Tenés hambre? Hice escones”. (Trías, 2020: 23. Énfasis del original)

La visión apocalíptica y el duelo por el “último pez” desmiente el hecho de que, en realidad, “algunos peces se adaptaron” (Trías, 2020: 47)²⁴. Los “parientes lejanos” del atún enlatado que la narradora come con tal abandono sensual son “desconocidos mutaciones” que ya “nadaban en nuestros ríos” (Trías, 2020: 235). La narradora admite la belleza que ve en “el musgo rojo”—presumiblemente consecuencia de los mortales vientos rojos— creciendo en un edificio tapiado: “tenía minúsculas hojas redondas y gordas, hinchadas de agua” (Trías, 2020: 214). Como los enfermos crónicos que son rechazados por la sociedad, pero que sin embargo “guardaban el secreto de las algas” en sus cuerpos (Trías, 2020: 38), estos son los monstruos mutados que se convierten en un símbolo de esperanza *poshumano*.

De manera similar, las últimas líneas de “Bajo el agua negra” nos brindan una visión de esperanza cautelosa y ambivalente, centrada sobre todo en la figura de la fiscal cruzando un puente sobre aguas muertas, pero extrañamente *vivas*:

Corrió, tratando de ignorar que el agua negra parecía agitada, porque no podía estar agitada, porque esa agua no respiraba, el agua estaba muerta, *no podía* besar las orillas con olas, *no podía* agitarse con el viento, *no podía* tener esos remolinos ni la corriente ni la crecida, *cómo era posible* una crecida si el agua estaba estancada. Marina corrió hacia el puente y no miró atrás y se tapó los oídos con las manos ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores. (Enríquez, 2016: 174. Énfasis propio)

24. En este aspecto, la manera en que narradora se niega a mover más allá de su duelo resuena con la figura del “doliente resistente” propuesta por Ella Soper (2013: 747) en el contexto de la figura de “animales finales”. De acuerdo con Soper (Soper, 2013: 747), una postura afectiva melancólica que “se resiste al consuelo” o el cierre, demuestra “las formas en que el duelo más allá de los límites sociales prescritos puede culminar en actos de resistencia abierta” y “podría ser una praxis ética totalmente adecuada para el trabajo de duelo que los autores y los eco críticos están cada vez más llamados a realizar” en el contexto del presente “evento de extinción masiva”.

Cito en extenso este fragmento del texto para iluminar la manera como hasta el propio lenguaje se desquicia en su falta de puntuación. Pero lo que es particularmente interesante aquí es la repetición de la frase “no podía”. La razón que dicta lo que es *posible* choca con lo que la fiscal ve con sus propios ojos mientras intenta cruzar el puente. El gesto hacia la esperanza que encuentro en este relato (por más fugaz y ambiguo que sea) es que, con un pie a cada lado y suspendida en un tiempo liminal que hace eco al momento *Coyote* en Trías, existe la posibilidad de que, antes de llegar al otro lado, la fiscal abra los ojos y baje las manos ensangrentadas para desbloquear sus oídos para abrir paso a lo *posible*.

Algas y peces que mutan para sobrevivir en un ambiente acuático que es cada vez más tóxico; y un joven que *aprende* a nadar bajo agua contaminada y despierta una agencialidad más-que-humana en un río supuestamente “muerto”. Todo se reduce a esto: un futuro mutado, porque la vida, de alguna forma, encuentra formas de seguir. “Bajo el agua negra” y *Mugre rosa* se comprometen con el espectro inquietante de una conciencia antropocénica en clave ecogótica, donde el río y los seres mutados que ahí viven funcionan como actores narrativos en el sentido de Jane Bennett en su análisis de la materialidad vital (2009). Nos recuerdan que, como nos lo recuerda Donna Haraway, “ninguna especie, ni siquiera la nuestra arrogante...actúa sola; ensamblajes de especies orgánicas, actores abióticos, son los que hacen historia, del tipo evolutivo y de los otros tipos también” (2015: 159). El río muerto, pero (imposiblemente) vivo —y las entidades que de alguna manera aún sobreviven dentro de él— nos recuerdan la relación ontológica del animal humano con la tierra los otros seres materiales. Cuando se trata de dar *voz* a lo que no es humano, Bennett sugiere “un toque de antropomorfismo (...) puede catalizar una sensibilidad que encuentra un mundo lleno no de categorías ontológicamente distintas de seres (sujetos y objetos), sino de materialidad de diversa composición” (2009: 99). Este es el poder narrativo de lo material, que nos invita a reconocer su voz como “materialidad narrativa” (Iovino; Oppermann, 2014) para fomentar nuevos tipos de narrativas que tengan efectos menos dañinos en el mundo de la naturaleza encarnada.

Una ética de cuidado multiespecie puede descentrar los dualismos jerárquicos que posicionan al humano en la cima de la soberanía. Las protagonistas de “Bajo el agua negra” y *Mugre rosa* eligen rechazar la maternidad biológica (de hecho, las madres en ambos relatos son figuras tóxicas, ausentes o inefectivas) a favor de perseguir otros modelos de cuidado que no solo incluyen a los seres humanos. Los viejos modelos persisten por más inadecuados que se han demostrado, como la iglesia *zombi* en el cuento de Enríquez. El desafío es ver si, en el acto de leer estos relatos, es posible que los lectores también nos animemos a alinearnos con la realineación ética que experimentan sus protagonistas, ya que, de última, las fuentes de terror más palpa-

bles en ambos relatos son las figuras de autoridad que representan las remanentes de sociedades fundamentalmente autodestructivas y suicidas —los verdaderos villanos de la historia en el siglo XXI—. En la tradición de la *gótica femenina* inaugurada por la escritora inglesa Ann Radcliffe, el horror se diferencia del terror porque

(...) lejos de traer aparejada una conexión con lo sublime, deja al individuo sumido en la más profunda parálisis e impotencia (...) tiene un origen que es imposible de determinar y diluye las fronteras entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el mundo interno del personaje y el externo, dejando al sujeto en estado de confusión. (Botting, como se citó en Duff, 2013: 55)

Habitando una conciencia antropocénica podemos seguir en la negación cómoda que no nos deja ver que “algo” anda “horriblemente mal” (Enríquez, 2016: 169), o podemos atravesar la confusión para afrontar el horror de cuya creación hemos sido cómplices.

Referencias

- Adams, Carol (2015). *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. London and New York: Bloomsbury Press.
- Alaimo, Stacey (2018). Trans-Corporeality. En *The Posthuman Glossary* (pp. 435-438), editado por Rosi Braidotti y Maria Hlavajova. London and New York: Bloomsbury.
- Albrecht, Glenn; Sartore, Gina-Maree; Connor, Linda; Higginbotham, Nick; Freeman, Sonia; Kelly, Brian; Stain, Helen...; Pollard, Georgia (2007). Solastalgia: The Distress Caused by Environmental Change. *Australas Psychiatry*, 15(1), 95-98.
- Arias, Ariadna (2019). El río Matanza, un lugar inhabitable para cinco millones de argentinos. *La voz de Galicia*. Recuperado de <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/sociedad/2019/12/26/rio-matanza-lugar-inhabitable-cinco-millones-argentinos/00031577370845628922369.htm>
- Baldick, Chris; Mighall, Robert (2015). Gothic Criticism. En *A New Companion to the Gothic* (pp. 267-287), editado por David Punter. West Sussex: Wiley Blackwell Press.
- Baldick, Chris (2009). Introduction. En *The Oxford Book of Gothic Tales* (pp. xi-xxiii). London: Oxford University Press.
- Barbas-Rhoden, Laura (2011). *Ecological Imaginations in Latin American Fiction*. Gainesville: University Press of Florida.

- Bennett, Jane (2009). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Braidotti, Rosi (2019). *Posthuman Knowledge*. Cambridge: Polity Press.
- Carter, Angela (1975). Notes on the Gothic Mode. *The Iowa Review*, 6(3), 132-134.
- Conversatorio sobre Mugre Rosa de Fernanda Trias con Piedad Bonett (2021). *Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jAfwVDC8Q3g&t=2341s>
- Cortázar, Julio (1975). Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 25, 145-151.
- Crosby, Sara (2014). Beyond Ecophilia: Edgar Allan Poe and the American Tradition of Ecohorror. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 21(3), 513-25.
- Dabove, Juan (2 de julio de 2018). Mariana Enríquez y el gótico argentino contemporáneo. *Apóstrofe*. Recuperado de <https://pifiada.blogspot.com/2018/07/gotico-argentino.html>
- De Armas, Rosina (2019). Cianobacterias en Uruguay: dónde, cómo y por qué se originan. *El Observador*. Recuperado de <https://www.elobservador.com.uy/nota/cianobacterias-en-uruguay-donde-como-y-por-que-se-originan-2019131172159>
- Deckard, Sharae (2019). Ecogothic. En *Twenty-First Century Gothic: An Edinburgh Companion* (pp. 174-188), editado por Maisha Wester y Xavier Aldana Reyes. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Del Príncipe, David (2014). Introduction: The EcoGothic in the Long Nineteenth Century. *Gothic Studies*, 16(1). <http://dx.doi.org/10.7227/GS.16.1.1>
- Dillon, Sarah (2018). The Horror of the Anthropocene. *C21 Literature: Journal of 21st-Century Writings*, 6(1), 5.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre; política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Duff, Guillermo (2013). *Las huellas de la literatura "gótica" en las literaturas estadounidense y argentina*. [Tesis de maestría]. Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- "Encuentros en la próxima fase: con Mariana Enríquez, Ana Llurba y Ariadna Castellarnau" (2020). Livestream con Librería Gilamesh. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7QjdZpgpMZU>
- Enríquez, Mariana (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- Enríquez, Mariana (2017a). Conurbano: Mariana Enríquez (capítulo completo). *Canal Encuentro*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Bx_crZRo2M

- Enríquez, Mariana (2017b). Narrativa de terror por Mariana Enríquez. *Flacso Argentina*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bHdM7Wq6fe4&t=667s>
- Enríquez, Mariana (2018). Mariana Enríquez & Guadalupe Nettel: The Dark and the Hidden. Entrevista con Peter Adolphsen en el Louisiana Literature Festival. *Louisiana Museum of Modern Art*. Recuperado de <https://channel.louisiana.dk/video/mariana-enriquez-guadalupe-nettel-the-dark-and-the-hidden>
- Estok, Simon (2009). Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 16(2), 203-225.
- Galdolfo, Elvio; Hojman, Eduardo (2002). *El terror argentino: cuentos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Gamer, Michael (2004). *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ghosh, Amitav (2016). *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press.
- Goicochea, Adriana Lía; Guzmán-Conejeros, Rodrigo (2016). Derivaciones del modo gótico en la narrativa argentina. Las generaciones de postdictadura. *Anuario Pilquen. Sección divulgación científica del Curza*, 1(1). Recuperado de <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/anuariocurza/article/view/1844>
- Goicochea, Adriana Lía (2014). El modo gótico y una literatura sin fronteras. *Revista de literaturas modernas*, 44(2), 9-30.
- Haraway, Donna (2003). The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others. En *The Monster Theory Reader* (pp. 459-521), editado por Jeffrey Andrew Weinstock. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities*, 6(1), 159-165.
- Hodgson, Eleanor Marie (2019). *María Enríquez y el gótico urbano de Argentina*. Inédito.
- Hugonny, Julie (2020). Do I look Inanimate to You, Punk? *Modern Language Studies*, 49(2), 16-33.
- Iovino, Serenella; Oppermann, Serpil (2014). *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Johns-Putra, Adeline (2016). My Job is to take care of You: Climate Change, Humanity, and Cormac McCarthy's *The Road*. *MFS Modern Fiction Studies*, 62(3), 519-540.
- Keetley, Dawn; Wynn-Sivils, Matthew (2018). Introduction: Approaches to Ecogothic. En *Ecogothic in Nineteenth Century American Literature* (pp. 1-20), editado por Dawn Keetley; Matthew Sivils. London and New York: Routledge.

- La Danta LasCanta (2017). El Faloceno: redefinir el Antropoceno desde una mirada ecofeminista. *Ecología política*, (53), 26-33.
- Litvan, Valentina (2013). Escribir en la orilla. Encuesta a escritores actuales de ambos lados del Río de la Plata. *Cuadernos LIRICO*, 8. <https://doi.org/10.4000/lirico.1021>
- Llurba, Ana (25 de junio de 2016). Mariana Enríquez, colección de mujeres siniestras. *El Asombrario & Co.* Recuperado de <https://elasombrario.publico.es/mariana-enriquez-coleccion-mujeres-siniestras/>
- Longueil, Alfred (1923). The Word 'Gothic' in Eighteenth Century Criticism. *Modern Language Notes*, 38(8), 453-460.
- Lovecraft, Howard Phillips (2013). The Call of Cthulhu. En *H. P. Lovecraft: The Classic Horror Stories* (pp. 24-52), editado por Roger Luckhurst. London: Oxford University Press.
- McBrien, Justin (2016). Accumulating Extinction: Planetary Catastrophism in the Necrocene. En *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism* (pp. 116-137), editado por Jason W. Moore. Oakland: PM Press.
- Montes, Graciela (18 de mayo de 2001). El mundo como acertijo. *Brecha*. Recuperado de https://www.lainsignia.org/2001/mayo/cul_069.htm
- Montoro, Fernanda (13 de abril de 2021). No predije el futuro, simplemente observé el presente: Fernanda Trías. *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/fernanda-Tr%C3%ADas-habla-de-su-nueva-novela-mugre-rosa-580416>
- Moraña, Mabel (2017). *El monstruo como máquina de Guerra*. Madrid: Iberoamericana.
- "Mugre rosa: la novela de Fernanda Trías situada en un Montevideo distópico" (4 noviembre de 2020). Entrevista en *Desayunos informales. Teledoce*. <https://www.youtube.com/watch?v=ZPJDCPvLa4>
- Navarro, Elisa (2017). Las obsesiones de Mariana Enríquez. *Zero grados*. Recuperado de <http://www.zgrados.com/las-obsesiones-mariana-Enriquez>
- Nixon, Rob (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press.
- Olivera, Jorge (2005). El miedo en la literatura uruguaya: en efecto de construcción narrativa. *Anales de literatura hispanoamericana*, 34, 43-69.
- Olmedo, Nadina Estefanía (2010). *Ecos góticos en la novela y el cine del cono sur* [Tesis de doctorado]. University of Kentucky, Estados Unidos.
- Ordiz, Inés Alonso-Collada (2018). Civilization and Barbarism and Zombies: Argentina's Contemporary Gothic. En *Latin American Gothic in Literature and Culture* (pp. 5-26), editado por Inés Ordiz y Sandra Casanova-Vizcaíno. New York: Routledge.

- Ordiz, Inés Alonso-Collada (2014). Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica. *Revista Badebec*, 3(6). Recuperado de <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/73>
- Osorio, Camila (6 de enero de 2021). Fernanda Trías: “Consumimos hasta destruirnos a nosotros mismos. *El País Cultura*. Recuperado de <https://elpais.com/cultura/2021-01-06/fernanda-trias-consumimos-hasta-destruirnos-a-nosotros-mismos.html>
- Pastorino, Agustina (2018). *El mal social como fuente de terror: un recorrido por la narrativa breve de Mariana Enríquez* [Tesis de pregrado]. Universidad de San Andrés, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <https://repositorio.udesa.edu.ar/jspui/handle/10908/16623>
- Pérez-Cotten, Ana Clara (30 de agosto de 2021). Las autoras se hacen eco de la crisis ambiental en sus obras y toman posición política. *Telam Digital*. <https://www.telam.com.ar/notas/202108/566684-ecoficcion.html>
- Pettinaroli, Elizabeth; Mutis, Ana María (2013). Introduction: Troubled Waters: Rivers in Latin American Imagination. *Hispanic Issues On Line*, 12, 1-18. Recuperado de <https://conservancy.umn.edu/handle/11299/184426>
- Prado, Esteban; Ferrante, Lucio (2020). Devenir americano del terror argentino: un diálogo crítico con Franco Bifo Berardi. *Recial*, XI(17), 142-167.
- Pruneda-Paz, Dolores (17 de septiembre de 2021). Literatura argentina de terror: un fenómeno que crece al ritmo de premios y traducciones. *Infobae Cultura*. Recuperado de <https://www.infobae.com/cultura/2021/09/17/literatura-argentina-de-terror-un-fenomeno-que-crece-al-ritmo-de-premios-y-traducciones/>
- Pomeraniec, Hinde (17 de enero de 2021). Mariana Enríquez y un libro que desanda el camino de su obra de no ficción. *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/cultura/2021/01/17/mariana-enriquez-y-un-libro-que-desanda-el-camino-de-su-obra-de-no-ficcion-todos-vivimos-entre-fantasmas/>
- Punter, David (1999). Introduction: Of Apparitions. En *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography* (pp. 1-10), editado por Glennis Byron y David Punter. Basingstoke: MacMillan.
- Punter, David; Byron, Glennis (2004). *The Gothic*. Malden: Blackwell.
- Ramella, Juana (2019). El reencantamiento terrorífico del cuento argentino: Mariana Enríquez. *Boletín GE*, (23), 122-138. Recuperado de <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1911>
- Rossetti, Lucía Caminada (2015). Rituales políticos, sexuales y sagrados en la literatura del siglo XIX. *El Matadero* como espacio de transición y mezcla. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 29. <https://doi.org/10.4000/alhim.5268>
- Saer, Juan José (1991). *El río sin orillas: tratado imaginario*. Titivillus (digital edition).

- Sandilands, Catriona (1999). *The Good-Natured Feminist: Ecofeminism and the Quest for Democracy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Segato, Rita Laura (2014). Las nuevas formas de la guerra en el cuerpo de las mujeres. *Revista Sociedade e Estado*, 29(2), 341-371.
- Simonetti, Paula (2016). En Montevideo. *La pecera*, 15. <https://www.lapecerarevista.com/paula-simonetti>
- Skinner, Lee (1999). Carnality in “El matadero”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 33(2), 205-226.
- Smith, Andrew; Hughes, William (2013). *EcoGothic*. Manchester: Manchester University Press.
- Soper, Ella (2013). Grieving Final Animals and Other Acts of Dissent. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 20(4), 746-756.
- Spooner, Catherine (2006). *Contemporary Gothic*. London: Reaktion Books.
- Straß-Senol, Hanna (2015). “A Living Death, Life Inside-Out:” The Postcolonial Toxic Gothic in Robert Barclay’s *Meja!*: A Novel of the Pacific. En *Globalizing Literary Genres* (pp. 228-240), editado por Jernej Habjan y Fabienne Imlinger. London and New York: Routledge.
- Tanzi, Silvana (28 de octubre de 2020). Yo quería recuperar lo poético en el horror. *Semanario Búsqueda*. Recuperado de <https://www.busqueda.com.uy/Secciones/-Queria-recuperarlo-poetico-en-el-horror-uc2079>
- Trexler, Adam (2015). *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*. Charlottesville and London: University of Virginia Press.
- Trías, Fernanda (2020). *Mugre rosa*. Montevideo: Random House.
- Trías, Fernanda; Medina, Fernando (17 de octubre de 2020). Con Fernanda Trías: oír con los ojos. *En perspectiva*. Recuperado de <https://enperspectiva.uy/en-perspectiva-radio/oir-con-los-ojos/fernanda-trias-autora-mugre-rosa/>
- Ventura, Maria Virginia (2019). Gótico en el Río de la Plata. *Revista Ardea*. Recuperado de <https://ardea.unvm.edu.ar/ensayos/gotico-en-el-rio-de-la-plata/>