

AUSENCIA MATERNAL, EXTRACTIVISMO Y CULTO A LA MUERTE EN *NUESTRA PARTE DE NOCHE* DE MARIANA ENRÍQUEZ¹

Maternal Absence, Extractivism and the Cult of Death in
Our Share of Night, by Mariana Enríquez

Catalina Forttes Zalaquett, Ph. D.
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Correo electrónico: Catalina.forttes@pucv.cl

Resumen

Este artículo analiza la novela *Nuestra parte de noche* (2019) de la escritora argentina Mariana Enríquez como una actualización de la representación gótica de la maternidad decimonónica, ya sea como figura ausente o monstruosa. Argumento que la ausencia maternal, además de movilizar a los personajes en la búsqueda de su origen, también posibilita la representación de hombres en roles de cuidado que se fortalecen al feminizarse. En la novela de Enríquez, el horror gótico emana de la representación de una maternidad monstruosa, encargada de perpetuar el dominio de una estirpe de industriales ingleses asentados en Argentina que encubren su veneración a la «Oscuridad» —un espíritu maligno que alimentan con cuerpos humanos— con un discurso de progreso material. La figura de la «Oscuridad» alegoriza el culto a la muerte inherente al capitalismo extractivista, el cual consume cuerpos sometidos a la producción de plusvalía transformando, así, en fantasmas a las encargadas de la reproducción y la protección de la vida.

Palabras claves: maternidad, lo gótico, extractivismo, ocultismo, *Nuestra parte de noche*, Mariana Enríquez

¹ Este artículo es resultado parcial del proyecto de investigación Fondecyt Regular «Narrar lo increíble: Gótico, *autoficción* y maternidad en la narrativa latinoamericana reciente» No 1200535 (2020-2023).

Abstract

This article analyzes the novel *Our Share of Night* (2019) by the Argentine writer Mariana Enríquez as a revision of the Gothic representation of nineteenth-century motherhood, either as an absent or monstrous figure. I argue that maternal absence, in addition to mobilizing the characters in the search for their origin, also enables the representation of men in caregiving roles that are strengthened as they are feminized. The Gothic aspects of the novel emanate from the representation of a monstrous motherhood in charge of perpetuating the rule of a bloodline of English industrialists settled in Argentina who cover up their veneration of the “Darkness” —an evil spirit called that feeds on human bodies— with a discourse of material progress. The figure of the “Darkness” allegorizes the cult of death inherent in extractive capitalism, as it consumes the bodies subjected to the production of surplus value and transforms those in charge of the reproduction and protection of life into ghosts.

Keywords: motherhood, the Gothic, extractivism, the occult, *Our Share of Night*, Mariana Enríquez

Recibido: 4 de junio de 2021. *Aceptado:* 27 de abril de 2022

Nuestra parte de noche (2019) es, por un lado, una novela que indaga sobre un mal que se multiplica como los tentáculos de Cthulhu, mientras que, por otro lado, también se puede leer como una oda a las relaciones y convicciones que resisten a esta oscuridad². Mariana Enríquez toma el título de su novela del poema «113» de Emily Dickinson, el cual representa el umbral entre la profunda oscuridad de la noche y el próximo amanecer, en el que “some lose their way” (54). El título pone el foco en la noche que todos debemos soportar, pero, de la misma forma en que

² Cthulhu es una entidad cósmica creada por el escritor estadounidense H.P. Lovecraft y dada a conocer por primera vez en su cuento «El llamado de Cthulhu», publicado en 1928. Según el cuento, Cthulhu es un ser que llegó a la tierra desde el espacio en tiempos anteriores a los humanos y que habita una ciudad sumergida en el pacífico sur llamada R’lyeh. Cthulhu es una figura alada y reptiliana de características levemente antropoides coronada por una cabeza de tentáculos. A pesar de cambiar constantemente de forma, mantiene una consistencia viscosa y su encuentro produce un tipo de horror que lleva generalmente a la locura.

el poema de Dickinson se construye a partir de la yuxtaposición de la luz con la oscuridad y de la dicha con el desprecio, para culminar con la inevitable llegada del día, la novela de Enríquez también representa un viaje por nuestras luces y sombras. El horror de *Nuestra parte de noche* es figurado en el poder sin límites de la clase que controla los medios de producción, que arrasa con ecologías humanas y no humanas en su afán de expansión sin freno, mientras que la luz se vislumbra a través de los conjuros de amor y protección que generan y mantienen lazos afectivos que resisten el dominio.

Este artículo analiza *Nuestra parte de noche* como una actualización de la maternidad gótica decimonónica, ya sea como figura ausente o monstruosa. En la novela, la exclusión de la madre, arquetípicamente encargada de la protección de la vida y de la mantención de sus sopor-tes, es contrarrestada con la omnipresencia de una matriarca perversa que domina un mundo acechado por el mal. Además de movilizar a los personajes en la búsqueda de su origen e identidad, argumento que el empleo de esta convención gótica también posibilita la representación de hombres en roles de cuidado que se fortalecen al feminizarse. De este modo, *Nuestra parte de noche* se puede leer como una novela de formación ambientada en las últimas dos décadas del siglo pasado que actualiza las convenciones del gótico para representar a un niño sin madre cuyo camino hacia la adultez es determinado por dos herencias ineludibles, pero impronunciadas: por un lado, una historia familiar de violencia e impunidad; y, por otro lado, los horrores de la dictadura argentina (1976-1983) y sus secuelas. El horror emana del dominio que ejerce una estirpe de industriales ingleses asentados en Argentina cuyo discurso de progreso e industria encubre su veneración a la «Oscuridad», un espíritu maligno que alimentan con cuerpos humanos a cambio de la perpetuación de su poder. La invocación ritual de la «Oscuridad» alegoriza así, en matriz gótica, el culto a la muerte inherente al capitalismo extractivista que se nutre de los cuerpos sometidos a la producción de mercancías, aislando a las encargadas de la reproducción y la protección de la vida. El gótico da cuenta de aquellas dimensiones de la experiencia que, como individuos y sociedad, oscurecemos, o bien sobrepasan las capacidades representativas y analíticas de nuestros lenguajes. Es, por lo tanto, un género apto para la representación de la crisis y la transformación, dado que desafía la rigidez de las estructuras de la razón y las explicaciones para abrazar

la incertidumbre y la ansiedad ante, por ejemplo, la crisis ecológica y de cuidados que el sentido común capitalista oblitera.

Entrada: Una familia antigua y su dios hambriento

La novela de Enríquez describe a los Bradford, los Mathers y los Reyes como tres familias que se unen para convocar a la Oscuridad en la selva argentina. La unión de las familias inglesas data de 1730, cuando William Bradford, un librero dueño de una imprenta, se une a Thomas Mathers, un terrateniente, para desarrollar su «pasión por el folklore y el ocultismo» (357). Juntos encuentran a la Oscuridad en el norte de Escocia —uno de los focos de la Ilustración y del desarrollo del comercio global durante el siglo XVIII. De igual forma, encuentran también al primer médium capaz de invocarla. Pero, como dice Rosario, la última descendiente de los Bradford-Reyes y la figura de madre ausente en la novela: «sí [...] los dioses se parecen a sus creyentes, entonces este dios es cruel» (427). La Oscuridad se transforma en el dios de dos familias que expanden su riqueza y poder al mismo tiempo que Inglaterra expande su dominio a escala global durante el siglo XIX. No obstante, esta empresa depende siempre de la presencia de un médium capaz de convocarla; también de la administración de la Orden, una sociedad secreta transnacional que formaliza el culto. Los Bradford-Mathers se extienden por las redes formales e informales del imperio inglés y llegan así a finales del siglo XIX a Argentina, donde, después de participar en las campañas de exterminio de los pueblos indígenas llevadas a cabo bajo el presidente Julio Argentino Roca (1880-1886), son recompensados con tierras y se unen en matrimonio con los Reyes, una riquísima familia de yerbateros recientemente iniciados en la Orden. La familia se asienta en las tierras de los Reyes en la provincia de Corrientes cerca de la frontera con Paraguay. Desde el espesor de la selva, renueva en el siglo XX el sustento espiritual de la frontera colonial. La Orden tiene su origen en la cúspide del poder imperial inglés y, en el presente, forma parte de una oligarquía supranacional. El dinero, solían decir los Bradford, «es un país en sí mismo» (116), por lo que el carácter periférico de su ubicación, más que un inconveniente, es una ventaja, pues la selva los aísla para así poder conjurar con impunidad una realidad en la cual no hay obstáculos para su dominio. La selva se configura simbólicamente en la novela como frontera entre lo visible y lo oculto, y se inscribe en una tradición latinoamericana que la ha representado como *locus* de lo

sublime y del horror. En su espesor se esconden saberes ancestrales, dioses antiguos, riqueza vegetal, animal y mineral. En el imaginario literario y cinematográfico, este espacio se ha representado como escenario para la expresión de delirios de dominio (*Fitzcarraldo y Aguirre, la ira de Dios*³ de Werner Herzog), de pactos diabólicos y miedos atávicos (*Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga), o territorio para la explotación extractivista (*La vorágine* de José Eustasio Rivera).

El horror producto del colonialismo y del extractivismo en las selvas del Sur global es, asimismo, un tropo reconocible en la novela europea sobre África, como, por ejemplo, en *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. No es casualidad que, en la novela de Enríquez, estos dos espacios de expansión colonial europea se vinculen a través de Olanna, una médium africana que un miembro de la familia Mathers encuentra mientras trabaja como representante de la “National African Company” a comienzos del siglo XX.

Olanna es capturada y luego llevada a Londres para servir a la Orden. Es solo en la cuna de la revolución industrial que la Oscuridad se revela como un dios hambriento e insaciable que promete la perpetuación del poder de sus devotos a cambio de sacrificios humanos. La Oscuridad nace en el momento en que el dominio extractivista se expande a nivel global como discurso de industria y progreso a costa de la fuerza invocadora de cuerpos colonizados. El crítico Timothy Morton destaca el año 1784, fecha de la patente de la máquina a vapor, como el primer momento entrópico a partir del cual la humanidad se convierte en una fuerza geofísica destructiva (*Hyperobjects* 164). Según Morton, una de las consecuencias de esta fuerza destructiva impulsada por el capitalismo industrializado es la creación de un nuevo tipo de objeto que trasciende límites espacio-temporales, cuya naturaleza viscosa y amorfa imposibilita anclarlo a una localidad, pues se sitúa más allá de las dimensiones que como humanos logramos percibir. Morton llama a estos objetos «hiperobjetos», y su descripción también podría aplicarse a la Oscuridad, pues es un objeto que está en todas partes. Debe ser convocado por un médium que abre un portal dimensional para entrar en contacto con una negrura espesa y lace-

³ Esta película es una adaptación de la historia real de Lope de Aguirre (1510-1561), el conquistador que se convirtió en la encarnación del mal para los colonizadores españoles tras su expedición fracasada a El Dorado y su proyecto descabellado de convertirse en el soberano del Nuevo Mundo (ver Pastor 280-308).

rante que corta o traga todo aquello con lo que entra en contacto. Morton describe el poder del hiperobjeto como impactante, familiar, extraño y cuya presencia indica que el fin ha comenzado (95) y también hace énfasis en la imposibilidad cognitiva de aprehenderlo. En la novela, el médium es la figura con la capacidad de hacer visible la fuerza destructiva de la Oscuridad (o, como postulo acá, del hiperobjeto). Sin embargo, esto no significa que los humanos entiendan lo que perciben. Del mismo modo, la Oscuridad interconecta diversos elementos en la medida en que acompaña la expansión de una lógica de producción industrial y una relación de dominio extractivista con la naturaleza y con las personas. La Oscuridad habita un mundo que en la novela se representa como el «Otro Lugar» (432), una imagen especular de un paisaje natural que, no obstante, es carente de vida, estático, atemporal y poblado de huesos. Este espacio es el mundo posthumano augurado por los hiperobjetos que se alimentan de la fuerza productora humana sin retribuir, ni material ni espiritualmente, a los seres humanos, así como tampoco al medio ambiente.

La novela de Enríquez llama la atención sobre la pulsión de muerte que orienta los procesos industriales, a la vez que prefigura el horror de un universo incompatible con la vida. Enríquez, además, pone en relieve las formas en las cuales las dictaduras latinoamericanas y la argentina, en particular, fueron propulsoras de un orden neoliberal que provee a la Oscuridad (el capitalismo extractivista) de posibilidades de expansión desenfrenadas. La narrativa de Enríquez presenta la impunidad de las oligarquías nacionales y su complicidad con la dictadura y sus políticas económicas como las condiciones que permiten el acceso al «Otro Lugar» desde Argentina.

La dictadura figura así, en la novela, como una oportunidad más para que familias como la Bradford acentúen su dominio, pues es precisamente dentro de contextos autoritarios y de terror estatal que se exagera la impunidad. En la novela, los años en que Juan, el último médium de la Orden, invoca con más fuerza a la Oscuridad coinciden con los años en que nadie buscaba sin tener que enfrentar consecuencias los cuerpos desaparecidos, menos los de los más pobres: «Los crímenes de la dictadura eran muy útiles para la Orden, proveían de cuerpos, de coartadas y de corrientes de dolor y miedo, emociones que resultaban útiles de manipular» (Enríquez 156). La figura de la madre ausente o monstruosa representa, dentro de una novela que elige la dictadura como contexto para su anécdota, el problema que implica para la dictadura la materialidad de Las Madres de la Plaza de

Mayo que buscan activamente a sus hijos desaparecidos⁴. La desaparición y asesinato de tres de las fundadoras de las Madres de la Plaza de Mayo podría ser un antecedente de la historia (de horror) reciente que informa simbólicamente la novela de Enríquez⁵. *Nuestra parte de noche* grafica con claridad que mientras las lógicas que dinamicen los Estados sean las del capital, familias como la Bradford seguirán impunemente invocando a la Oscuridad en cada ciclo del capital. La década de los noventa representada en la última parte de la novela, «Las flores negras que crecen en el cielo, 1987-1997», tampoco es la excepción, pues presenta una Buenos Aires que, en la medida en que se neoliberaliza, sigue nutriendo al dios de los dominadores, mientras va fraguando lo que será la gran crisis económica con la que comienza el siglo XXI.

El invunche de la bruja: madres deformadoras y madres ausentes⁶

No existe en español un verbo que designe el trabajo reproductivo que sostiene al productivo⁷. El verbo “to mother” del inglés no tienen traduc-

⁴ En abril de 1977, desafiando la violencia vertical de la guerra sucia, un grupo de mujeres irrumpe en la plaza central de Buenos Aires para exigir la reaparición de sus hijos. La peregrinación a la virgen de Lujan en septiembre del mismo año inaugura el uso del pañal blanco bordado con la frase «Aparición con vida», como pañuelo para la cabeza, transformándose en una imagen capaz de invocar semanalmente una ausencia colectiva y el dolor de una nación.

⁵ El 10 de diciembre de 1977, se secuestró a un grupo de 12 miembros de la agrupación de las Madres de la Plaza de Mayo; entre ellas, tres de las fundadoras, dos monjas y siete activistas de derechos humanos. Su desaparición y asesinato está documentado en el Capítulo II, Víctimas del Informe E. Religiosos, Informe Nunca Más, CONADEP, 1985.

⁶ El Invunche o Imbunche (utilizaré la elección ortográfica que hace Mariana Enríquez) es una criatura mitológica de la isla de Chiloé. El invunche es guardián de la cueva de los Brujos de Chiloé y se caracteriza por tener todos los agujeros naturales del cuerpo cosidos, la cara vuelta hacia atrás y una pierna adherida a la espalda. El invunche es un monstruo creado por medio del rapto de un niño antes de los nueve días de vida (en algunas versiones, antes de los seis meses) y su posterior deformación. Para más detalles, véase Vicuña Cifuentes 45-49.

⁷ La reflexión sobre la invisibilidad del trabajo reproductivo que sostiene la producción capitalista surge de la tesis de Roswitha Scholz, quien postula que el capitalismo y el patriarcado son sistemas imbricados y que no hay valor (en el sentido que Marx le da a este término) sin reproducción. Para describir la forma en que el capitalismo patriarcal delimita la esfera de lo productivo a lo público e invisibiliza su relación con las actividades que no revalorizan capital, pero que son fundamentales para la reproducción de la vida, acuña el término «escisión valor».

ción directa a nuestro idioma. De esta forma, su omisión da cuenta del aspecto «indecible» del trabajo asociado a la maternidad. Recientemente, el feminismo hispanohablante ha aportado el neologismo «maternar» para referirse a las prácticas y los trabajos asociados a la maternidad, pero este no es aún un término ni social ni lingüísticamente aceptado. Es dentro de un contexto definido por la omisión del ejercicio de la maternidad, que una reescritura crítica de la figura gótica de la madre ausente y monstruosa tensiona la representación de la madre patriarcal, la cual oblitera los trabajos y los afectos involucrados en la reproducción y cuidado de los cuerpos que constituyen la fuerza productiva.

La tesis de Ruth Anolik en *The Missing Mother: the meanings of Maternal absence in the Gothic Mode* de que el mundo de la novela gótica es un lugar peligroso para la mujer, pero en especial para la madre —“no woman is in greater peril in the world of the Gothic than is the mother” (25)— se actualiza con fuerza en *Nuestra parte de noche*. Propongo que en un mundo regido por un impulso de muerte que se expresa mediante el consumo descontrolado de cuerpos y de la naturaleza, la figura de la madre contenedora o nutritiva que explica el mundo desde su experiencia y sus saberes heredados se presenta como un obstáculo, pues significa los cuerpos y los ecosistemas que los sostienen desde el cuidado. Anolik establece que las representaciones maternas de la novela gótica inglesa se pueden clasificar a partir de la madre ausente o monstruosa, pues estas son las únicas figuras que no se interponen al dominio patriarcal. La madre monstruosa es amoral y capaz de ejercer violencia contra sus hijos, por lo que se justifica su encierro y control. En tanto que la madre muerta —y, por lo tanto, idealizada— o interdicha da cuenta de la imposibilidad de cumplir exitosamente las expectativas asignadas al rol materno. La fantasía patriarcal de la madre muerta que ya produjo descendencia se vuelve prescindible y su figura sacrificial ilumina tenuemente un mundo masculino donde los niños pobres se educan en instituciones y los ricos con institutrices. La ausencia materna produce relatos, en especial, relatos de características formativas, pues obliga a sus protagonistas a sortear los obstáculos del camino a la adultez, así como la inserción en lo social a partir de las nuevas condiciones de vulnerabilidad y desarraigo de las pútridas ciudades de la primera industrialización que se renuevan en la Argentina neoliberal. La desaparición de la madre es, de esta manera, tanto en *Nuestra parte de noche* como, por ejemplo, en la narrativa de las hermanas Brontë, gran parte de la obra de Charles Dickens o Mary

Shelley, dínamo de una historia formativa marcada por el *pathos* de la soledad y la desprotección.

En la novela de Enríquez, la ausencia materna se relaciona con la representación de una madre monstruosa que envidia las capacidades creativas de su hija. Enríquez reescribe en Mercedes Bradford —la madre de Rosario y una de las mujeres más poderosas de la Orden— la figura de la madrastra de los cuentos de hadas que Sandra Gilbert y Susan Gubar definen como la única mujer con agencia dentro del marco patriarcal de este tipo de relato (*Mad Woman in the Attic* 38-39). La monstruosidad de la madrastra radica en que condiciona su acceso al poder a partir de las mismas estructuras de dominación patriarcal que inhiben la agencia femenina. A diferencia de Mercedes, quien ha dedicado una vida a la búsqueda de un médium a través de magia negra basada en el dolor, Rosario produce, como resultado de su vínculo amoroso con Juan (el médium de la Orden), un heredero que no solo continúa el linaje, sino, y más importante aún, es heredero del don del padre. Dentro de las lógicas de la magia asociada a la Oscuridad, la conciencia del padre puede traspasarse al cuerpo del hijo una vez que su cuerpo ceda ante el desgaste producido por las invocaciones. La manifestación del don del hijo significa su muerte, pues obliga al padre a seguir viviendo como un dios monstruoso que, como Cronos, devora su descendencia. Esta pesadilla edípica está en el centro de la rebelión de la hija a las exigencias de una familia y una madre monstruosa que decide eliminarla. El cuerpo de Rosario media la continuación de la estirpe, pero es por medio de los afectos que surgen a partir del cuidado del hijo y la pareja que individualiza al hijo como un sujeto digno de amor y libre albedrío. La rebelión de Rosario consiste entonces en desear que los hombres que ama puedan vivir más allá del mandato patriarcal.

A Rosario la atropella un bus colectivo y su desaparición gatilla tres procesos que otorgan estructura narrativa a la novela⁸: 1) la búsqueda nigromántica de Juan del espíritu de su compañera; 2) la búsqueda de una forma de proteger a Gaspar de la expresión de su don; y 3) el eventual viaje identitario del hijo en busca de un origen del cual ha sido separado como parte de su protección. Estos procesos se representarán mediante la expresión de un universo caracterizado por el exceso y el horror que toma forma de novela caminera o de formación, pues, como establece Fred Bot-

⁸ La banalidad de este tipo de accidente da cuenta de la crueldad e impunidad de una familia que literalmente arroja a la hija «debajo del bus» para salvar sus intereses.

ting, el gótico es un género que se sigue actualizando debido a que desafía sus propios límites al incorporar y someter otras formas literarias a sus convenciones (*Gothic* 15).

Juan, como Heathcliff de *Cumbres Borrascosas*, le suplicó a su amada que lo siga acechando —“*haunt me*”— si se muere (441), pero a pesar de haberla invocado con toda la fuerza, el deseo y la tristeza de un hombre abandonado, no ha podido encontrar su espíritu. Mercedes ha escondido a su hija en la Oscuridad para que así Juan tenga que seguir a su servicio y no se escape con el hijo. En la línea del análisis de la novela formativa victoriana de Carolyn Dever, la ausencia de Rosario cobra una importancia narrativa e identitaria para el viaje formativo del hijo al configurarse fantasmalmente en el centro del misterio que la descendencia debe resolver para encontrar su lugar en el mundo (23).

Propongo que la ausencia de la madre, además de servir como marco narrativo productor de relato, figura su anverso: la madre monstruosa y deformadora. Como establece Anolik, “Only the occasional evil mother [...] is allowed to survive and flourish in the Gothic text” (26). Nancy Armstrong argumenta que la representación de la mujer es funcional a la división jerárquica de la sociedad y la encargada de calificar la diferencia social y sexual y que, por lo tanto, no es políticamente inocua (*Deseo y ficción doméstica* 41-42). Sugiero, entonces, que la madre patriarcal de la novela realista o novela de modales que controla y estabiliza el universo de su descendencia adquiere, en la novela de Enríquez, una dimensión grotesca que llama la atención sobre la capacidad deformadora del control. Mercedes Bradford, el personaje de la novela más plano en su maldad, encarna los aspectos más oscuros de las lógicas que rigen la cultura patriarcal; en tanto miembro de la clase explotadora, se la representa como una coleccionista de cuerpos. En su casa correntina, tiene en un antiguo túnel, una especie de zoológico humano de niños usurpados a familias pobres y sin medios para reclamarlos. Bajo el pretexto de la búsqueda de un nuevo médium, Mercedes mantiene en la abyección absoluta a una serie de criaturas infantiles sobre las cuales experimenta y deforma. Sus prisioneros dolientes funcionan como una fuente que nutre sus ritos de magia negra. La criatura más escalofriante de los experimentos de Mercedes es un niño invunche, deformado y vuelto a coser para satisfacer su imaginación creativa. Enríquez reescribe el tropo de la madre deformadora y lo asocia a la figura del invunche mediante la cita a *El obsceno pájaro de la*

noche de José Donoso, donde la descendencia deforme es síntoma de la decadencia de una clase social. En la novela de Donoso, la sucesión de una clase infértil (en este caso, la aristocracia terrateniente chilena) es monstruosa, pues la reproducción de su estirpe invoca una historia de violencia y explotación.

Mercedes Bradford, Florence Mathers y Anne Clarke —las últimas representantes de la genealogía que descubrió la Oscuridad y administradoras de la Orden— personifican la figura de la madre ctónica y monstruosa, pues, al igual que las «madres del dolor» de *Suspiria Profundis* de Thomas de Quincey —quienes rodean amenazantes a la diosa griega Levanía, encargada de levantar a los bebés después de su nacimiento— buscan en la vida nueva su perpetuación. Florence tiene dos hijos: Eddie y Stephen, ambos nacen dentro del mundo cerrado de la Orden; sin embargo, desarrollan formas distintas de relacionarse con esta herencia. En el caso de Eddie, el aplastante peso de la sangre lo deforma física y moralmente para convertirlo en un invunche psíquico. Florence busca la manifestación de la clarividencia en Eddie estimulando su mente hasta el estado hiperia, el cual consiste en «encender un número excesivo de neuronas» (416) mediante torturas y vejaciones. Sin embargo, los experimentos fracasan y solo logran destruir la subjetividad de Eddie, confinándolo en la locura. La deformación caracteriza la maternidad de Anne Clark y su hija Laura, quien es tuerta debido a que Mercedes le sacó un ojo para controlar sus capacidades como vidente. Laura es una joven cuya ambigüedad sexual e inteligencia son atractivas a los ojos de Rosario, pero que maneja el miedo que le producen los abusos de su familia mediante el consumo constante de alcohol. Al igual como hicieron con Juan, Anne adopta a Laura cuando, después de identificar en ella potenciales mágicos, se la compra a un padre pobre. Los hijos de la Orden comparten, de esta manera, como principal característica el haber sido deformados para servir.

La excepción a esta regla es Stephen Mathers (y Rosario, hasta el momento en que la eliminan), quien desarrolla tácticas de disimulo y encubrimiento que le permiten negociar una identidad dentro de la Orden. En la línea del análisis de la novela de formación de George Lukács, Stephen representaría al joven que, como Wilhelm Meister, aprende a negociar su interioridad en relación con su contexto (136). Stephen es un hombre bello, libidinal y rico que, a diferencia de los referentes góticos de este tipo de masculinidad (como Dorian Gray), sobrevive, pues acepta e integra su

sombra, así como la de su familia, mediante el placer y la lealtad a los que ama, como Juan.

Si bien el asesinato de Rosario puede ser leído como el precio que paga por proteger a su hijo, la convención gótica de la madre muerta idealizada se complica al incluir su subjetividad en la tercera sección de la obra, «Círculos de tiza 1960-1976». La narración en primera persona hace visible tanto las ansiedades en torno a la responsabilidad de criar y cuidar dentro de la Orden como las dificultades para definir una nueva identidad de madre cuidadora dentro de una casta que ella sabe deformadora. El foco de este capítulo es conocer a Rosario y a Juan como jóvenes adultos que exploran gozosos, a pesar de la frágil salud de Juan, las múltiples posibilidades de expansión que ofrece una ciudad metropolitana como Londres en plena revolución cultural. Rosario aprovecha sin pudor sus privilegios de clase, su educación en Cambridge y el acceso que le da el dinero a universos que asociamos con las figuras más emblemáticas de la contra cultura juvenil de los sesenta, como los Rolling Stones y David Bowie (quien hace un cameo en la novela). Rosario habla de ropa, tiene sexo con hombres y mujeres, consume drogas, estudia y discute con Juan, Stephen y Laura sus descubrimientos en los anales ingleses de la Orden. Todo con la misma intensidad.

La primera persona es fundamental también para la descripción de los primeros años como madre, pues el «amor de madre» se representa como un descubrimiento, no una calidad inherente a su biología. Es solo a partir de la relación de cuidado con su bebé y ante la posibilidad de que este corra peligro, que Rosario descubre el amor. El ejercicio del cuidado como expresión de amor transforma a Rosario en una rebelde que contrapone la noción de familia con la de linaje. La familia se compone de individuos que se cuidan, en tanto que el linaje es la mantención de recursos y capitales dentro de un grupo que se reproduce a sí mismo.

Dibujar un círculo en torno al hijo: relaciones de cuidado, masculinidad y comunidad

Coppelia Kahn parte del análisis psicoanalítico de la relación madre y descendencia respecto de su impacto sobre el complejo de Edipo de Nancy Chodorow, para resaltar las formas en que la desaparición de la madre permite romper la relación simbiótica que expresa la herencia. A partir de su lectura de *El rey Lear* de Shakespeare, Kahn hace hincapié en la forma

en que la ausencia materna puede posibilitar el surgimiento de nuevas configuraciones de cuidado entre el padre y sus hijas, y que la forma de hacerlo sería “to uncover the hidden mother in the hero’s inner world” (35). En la novela, Juan, al no encontrar a Rosario, se ve obligado a invocarla en su memoria y reconstruirla para Gaspar. El esfuerzo de recordar a la madre le permite a Juan conectarse con las necesidades de su hijo y desarrollar formas de protección y cuidado para las cuales no tiene referente, debido también a su temprana orfandad. Sara Ruddick postula que *maternar* es un trabajo no necesariamente anclado en la biología femenina, sino lo que define este tipo de labor es el desarrollo de un «pensamiento maternal» que se caracteriza principalmente por el esfuerzo de mantener a los niños al margen de la violencia, tanto del contexto como la propia (13). De esta manera, Juan se configura como un demonio que aprende a cuidar y proteger a su hijo del mal que él mismo canaliza. El juicio materno es, según Ruddick, empático al fomentar un pensamiento pacifista y antimilitarista capaz de extrapolar la práctica de cuidado local a escenarios globales. Además, la repartición social de los cuidados tiene como consecuencia mayor justicia y —agrego a la argumentación de Ruddick— posibilita el desarrollo de una conciencia capaz de identificar la amenaza entrópica a la vida. De esta manera, la representación de la ausencia materna en la novela de Enríquez, en lugar de repetir la convención decimonónica para reafirmar la cultura dominante, la reelabora para que posibilite configuraciones de relaciones de cuidado más allá de la esfera de lo maternal-femenino y la familia nuclear.

La primera parte del libro, «Las garras del dios vivo», se presenta como una historia caminera en la que un padre, acompañado de un niño de seis años, maneja desde Buenos Aires hasta Corrientes, pasando antes por Misiones durante los últimos años de la dictadura cívico-militar argentina. Las paradas en moteles y restaurantes de carretera, la generosidad de los extraños, el asombro del niño ante entornos naturales y culturales diferentes de los que conoce, son motivos de las novelas de viaje. Sin embargo, lo más relevante es el desarrollo de un vínculo de cuidado mutuo entre los viajeros. Sin Rosario, tanto Juan como Gaspar adquieren un mayor grado de vulnerabilidad pues ya nada se interpone entre ellos y los apetitos de la Orden.

Mariana Enríquez ha compartido en entrevistas que uno de los referentes para esta sección del libro es *La carretera* de Cormac McCarthy,

novela en que un padre y un hijo comienzan un recorrido —después del suicidio de la madre— por carreteras abandonadas luego del fin del mundo como lo conocemos⁹. La amenaza en la novela de McCarthy es el hambre de los supervivientes caníbales, en tanto que la preocupación principal del padre es controlar el dolor y el debilitamiento causados por una herida mortal hasta el momento en que encuentre la forma de darle una oportunidad de vida a su hijo. La herida mortal del padre de *La carretera* encuentra en *Nuestra parte de noche* un paralelo en la grave aflicción cardíaca que padece Juan desde su infancia. Fue precisamente debido a su enfermedad que lo encuentra Jorge Bradford, el médico de la familia, cuando, en una operación a corazón abierto, reconoce la presencia de la Oscuridad en su cuerpo. Juan, como hijo de emigrantes campesinos suecos de la zona Corrientes, estaba destinado a morir temprano debido a la gravedad de su condición y la pobreza de sus padres, por lo que la apropiación del cuerpo de Juan por parte de la familia Bradford es sencilla. Juan es representado por Enríquez como un hombre físicamente enorme, de belleza conmovedora; sin embargo, su cuerpo, atravesado por cicatrices y la fragilidad de su corazón, enfatiza la vulnerabilidad de los servidores de la Orden.

A diferencia de la novela de McCarthy, las geografías naturales y humanas que recorren padre e hijo no están devastadas. La novela de Enríquez hace un esfuerzo por enfatizar la capacidad del niño de apreciar, de dar significado a la belleza y la exuberancia del paisaje. Las leyendas que dan origen a los nombres de las flores, las historias tras las animitas del camino, los santos patronos de una geografía selvática son, en los ojos del niño, tan terribles como bellas. Identifico en esto un rescate de imaginarios románticos que en la novela resisten las lógicas de dominio extractivista encarnadas por la Orden. Las creencias sincréticas de la selva y el campo, así como las formas de espiritualidad paganas, se representan en una brujería capaz de contrarrestar los conjuros de lo que Isabelle Stengers y Phillipe Pignarre han llamado «Brujería capitalista». La magia oscura de los miembros de la Orden, disfrazada de industria y progreso, se combate con magia y hechicería popular, «saberes que hemos desclasificado» (76), pues debe ser desafiada en el mismo plano.

La primera parada formal de Juan y Gaspar es la casa de Catalina Reyes o Tali, hija del padre de Rosario y de una curandera local que Mer-

⁹ Ver entrevista «Mariana Enríquez: Contarlo todo», de Diego Zuñiga para latercera.com.

cedes también elimina. Tali cuida el templo de San la muerte, un popular santo sincrético, y orienta las familias de desaparecidos en dictadura sobre la ubicación de los cuerpos de sus seres queridos y las formas en las que murieron. Las prácticas mágicas de Tali combaten el horror asociado a la dictadura al integrar la muerte a la vida cotidiana mediante el culto a San la muerte. Tali, al igual que Stephen, es amante de Juan, lo que enfatiza el carácter mágico-afectivo del sexo en la novela y la forma en que la comunicación sexual contribuye a la formación de una familia alternativa. Juan solicita su ayuda mágica y le deja pelo y ropa de su hijo para que Tali lo ayude a bloquear la manifestación del don de Gaspar y, de este modo, protegerlo del servicio a la Orden.

Las figuras cuidadoras de la novela son principalmente masculinas¹⁰. Los vínculos afectivo-eróticos que escapan a los modelos hetero-normados son aquellos donde se desarrollan relaciones de cuidado que efectivamente protegen a los más vulnerables. Juan obtiene su fuerza en su capacidad de feminizarse, ya sea mediante sus vínculos sexo-afectivos con otros hombres como en su capacidad de recordar y repetir las formas de ser madre de Rosario. Su posición de poder y vulnerabilidad dentro de la familia (Bradford), recuerda la figura femenina de la novela del XIX, quien, a pesar de ser esencial para la reproducción y expansión del poder, así como el capital de la familia burguesa, no administra este poder: «Él contribuía, pero no se sentía cómplice. Se sentía inocente. Él también era un prisionero» (70). En la enfermedad crónica de Juan resuena también la condición que Elaine Showalter ha identificado como una forma femenina de resistir la prisión expresiva de la familia patriarcal (190). Finalmente, Juan, al igual que los invunches de las tres «madres del dolor», es también un ser doliente que nutre a la Orden con su sufrimiento. Como plantea Jeffrey Cohen, la presencia de lo monstruoso da cuenta de lo que reprime y a la vez desea la cultura que lo produce (17-18).

En la novela, las secciones que tratan de los procesos formativos de Gaspar son «Las cosas malas de las casas solas, Buenos Aires, 1985-

¹⁰ En este trabajo me enfoco principalmente en la figura del padre como figura cuidadora; sin embargo, los hombres que cuidan en la novela son varios: resaltan Stephen, a quien ya he descrito; Luis, el hermano biológico de Juan; Pablo, un amigo del barrio que, como joven gay, debe aprender a cuidar y a cuidarse dentro de un contexto acechado por el VIH/SIDA; y Andrés, un fotógrafo que nutre sexualmente a Juan y lo ayuda con el cuidado de Gaspar en una parada caminera.

1986» y «Las flores negras que crecen en el cielo, 1987-1997». En ambas se representan figuras masculinas a cargo de su protección que desempeñan roles de cuidado tradicionalmente femeninos. Los responsables de desafiar el poder omnipresente de la Orden y la familia Bradford son Juan, primero, y, después de su muerte, su hermano biológico, Luis. Sin embargo, es en las relaciones de amistad —como las de Juan y Stephen— y en los vínculos de Gaspar con los amigos del barrio en el cual crecerá lejos de la Orden que se encuentra el ancla moral de la novela. Las dos secciones presentan elementos formativos, dado que el lector acompaña al joven en su camino a la adultez, en tanto que negocia un lugar en el mundo movido por el hambre de la Oscuridad. De esta manera, el infierno al cual desciende el protagonista de la novela de formación clásica como parte de su tránsito a la adultez no se representa como un momento o etapa cuya superación fortalece al personaje; por el contrario, el descubrimiento de Gaspar es que el infierno no es un lugar del cual se entra y se sale, sino una constante. La Oscuridad, inconmensurable e inefable, se expresa alegóricamente como latencia, por un lado, en su herencia individual como hijo de la Orden; y, por otro, en que también es hijo de una sociedad que abrió el portal a la Oscuridad para instalar la muerte como política de Estado durante la dictadura cívico-militar.

Propongo pensar el cuidado en términos de protección, pero no solo como resguardo del daño, sino también como sustentabilidad, es decir como formas de evitar el perjuicio a corto y largo plazo. Lo primero que una persona que cuida hace es evaluar los peligros para luego generar las protecciones que contribuyan a preservar la vida. El pensamiento de Stengers y Pignarre se hace relevante en esta discusión debido a que presentan cómo el gran legado de Marx no solo «supo nombrar aquello que, bajo sus ojos, estaba transformando el mundo» (93), sino también elabora formas de protección. El capitalismo —como la Oscuridad en la novela— es para Marx mucho más que una situación de dominación económica, sino que, en la línea de Deleuze y Guattari, es un sistema económico y social capaz de capturar los afectos y flujos energéticos de la experiencia, así como su representación cultural. En el análisis de Stengers y Pignarre, el capitalismo se sustenta en una racionalidad económica que funciona como un encantamiento que nos convence que cada cosa, trabajo o habilidad tiene un valor y un lugar dentro de una estructura. El aporte de Marx para los críticos excede la creación de las categorías que califican la fuerza del

trabajo y la extracción de plusvalía —ambas, según los críticos, abstracciones que el capitalismo puede «hacer o deshacer» (96)—, sino que su contribución fundamental «es haber producido una protección contra la operación de captura capitalista» y haber «fabricado una ‘mala voluntad’ del pensamiento contra los encantos de las equivalencias económicas. No obstante, una protección que se desconoce, que no es cultivada como tal, se vuelve a su vez peligrosa» (96-97).

La «mala voluntad» se expresa en la novela no únicamente en el develamiento de la Oscuridad como sustento espiritual de la clase dueña de los medios de producción, así como la impunidad de sus operaciones de captura, sino que como conjuro de protección. La novela de Enríquez enfrenta las fuerzas que nutren y desafían al capitalismo industrial en el plano de lo espectral. Enríquez desfamiliariza los horrores de los discursos de progreso y sus lenguajes realistas para luego combatir la Oscuridad simbólicamente mediante conjuros capaces de blindar los cuerpos a la explotación.

Derrida, en *Espectros de Marx*, se pregunta también sobre la herencia del marxismo en el contexto finisecular que aparentemente ha sepultado su figura a partir del concepto de *fantología*, una ontología de la presencia acechada por fantasmas que vuelven en cada ciclo de revolución. El fantasma de Marx acecha el «capitalismo brujo» y, de la misma forma que invita a hacerse cargo del trauma, también advierte futuros posibles. En los potenciales bloqueados de lo espectral se encuentran, quizás, las claves para la sustentabilidad¹¹. De la forma en que el fantasma de «las navidades futuras» de Charles Dickens quiere protegernos de la muerte y, por encima de todo, de la muerte en vida que significa someter el cuerpo a la producción capitalista, en la novela de Enríquez, los símbolos que protegen también hablan el idioma espectral de la Oscuridad, pues Juan debe buscar en la Oscuridad el signo que pueda protegerlo contra esta misma.

La Orden es dueña de los cuerpos de Juan y Gaspar; negarse a ese destino implica necesariamente un corte violento, una herida. Este corte se corporiza en el rito mediante el cual Juan libera a su hijo de su herencia familiar al marcar el hueso de su brazo. La imagen es brutal: Juan, con un vidrio roto, le hace un tajo a Gaspar en el brazo que le llega al hueso, luego

¹¹ Para Derrida, el fantasma funciona como entidad deconstructiva, puesto que desestabiliza las nociones de pasado y futuro, comienzo y fin, vida y muerte, a la vez que introduce la posibilidad de configuraciones como historias o posibilidades alternativas (*Espectros de Marx* 53).

dibuja sobre este el signo de protección, para chupar la herida bebiendo la sangre de su horrorizado hijo. Juan también se corta, obligando a Gaspar a tomar de su sangre. El desgarrar de músculos, nervios y tendones funciona como metáfora de separación, de transformación que libera a Gaspar de su herencia. La crudeza abyecta de la escena recuerda un parto (quizás el rito de sangre más vinculante) que, al mezclar la sangre del padre con la del hijo, bloquea la sangre materna. Si se lee la escena desde la definición de lo abyecto que proporciona Julia Kristeva, podemos identificar la escena como un momento liminal o en el cual el corte, la sangre y el desgarrar devuelven al hijo al momento originario para separar su cuerpo de su estirpe (75). La intervención de un padre como Juan puede ser interpretada como la de un padre que se rebela contra el orden simbólico —en este caso, el mundo definido por la Orden— al grabar sobre su hijo un símbolo que no pertenece al mundo de los vivos, pero que lo protege de las formas de dominio que él mismo invoca.

Como último comentario sobre las relaciones de cuidado que en la novela hacen el contrapeso a la ausencia de la madre, quisiera sumar a la importancia del padre una dimensión espacial y comunitaria que también se configura desde lo afectivo. El barrio al cual Juan se muda para criar a Gaspar lo más alejado posible de la Orden, es un barrio de clase media del casco urbano de Buenos Aires. Un barrio de esas características protege al hijo casi tanto como el símbolo que ha grabado en su brazo, pues provee al hijo de una red de cuidado. En «Las cosas malas de las casas solas, Buenos Aires, 1985-1986», se evidencia la cita a *It* de Stephen King no solo en términos temáticos, ya que Enríquez, al igual que King, interrumpe el realismo de una narración orientada a la representación de lo cotidiano en un grupo de preadolescentes con intervenciones de formas de horror originadas en los miedos del mundo adulto que conocen como parte de su proceso formativo. Tanto en Enríquez como en King, la amistad infantil y adolescente es un refugio frente a la corrupción del mundo adulto, es el espacio en el cual se construye una forma solidaria y desinteresada de relacionarse con el otro. Gaspar pasa las tardes en las casas de sus amigos donde merienda, lee historietas, ve televisión con sus madres y tías para sobrellevar la oscuridad de su casa, además de un padre enfermo que no trabaja ni socializa. La amistad es el lugar donde la novela ubica las formas de amor más auténticas; incluso las relaciones de pareja se representan dentro del paradigma de la amistad y la lealtad, puesto que el sexo

no es hegemonía de la pareja romántica. Es por ello que la pérdida de una de las niñas de la pandilla del barrio golpea tanto el proceso formativo de Gaspar y sus amigos. Adela, una niña a la que le falta un brazo (que, luego descubrimos, perdió en su temprana infancia en un rito de la Orden), es tragada por una casa abandonada que sirve de umbral al Otro Lugar, el mundo que habita la Oscuridad. Adela se configura en la novela como una «niña sacrificial» que, al igual que en *Carrie*, canaliza el mal y, en este caso, calma el hambre de la Oscuridad para que sobrevivan los demás¹².

La casa abandonada al final de la cuadra de las novelas de King adquiere, en el contexto argentino, una dimensión política, ya que los barrios de clase media también sirven para esconder los horrores de la dictadura. Por fuera de las casas que fungían como centros de detención y tortura, jugaban niños, pasaban señoras con bolsas de pan y verduras. La desaparición de Adela se une así, simbólicamente, a la de tantas otras personas que entraron en casas que, por fuera, no daban indicios del horror que encerraban y cuyos cuerpos nadie ha podido encontrar. Para el grupo de preadolescentes que pasaban las tardes andando en bicicleta y escapando de los problemas de sus padres refugiándose en la amistad, la desaparición de Adela es el evento con el cual pierden su inocencia para nunca volver a ser los mismos. Así, de la misma manera en que a Adela a veces le dolía o picaba el brazo perdido, los chicos que sobreviven a la casa abandonada sentirán por siempre la presencia del miembro fantasma del grupo. La desaparición de Adela alegoriza un momento iniciático de carácter generacional, pues parte de crecer en el contexto argentino de la post dictadura significa enterarse de sus horrores y comprender canciones como «Los dinosaurios» del cantautor argentino Charly García y sus versos: «Los amigos del barrio pueden desaparecer [...] la persona que amas puede desaparecer» (*Clics modernos* 7).

Conclusión

Nuestra parte de noche le da una vuelta más a la tuerca de la representación de la ausencia materna, ya que desafía lo que Lucy Irigaray ha descrito como la consolidación del poder patriarcal que obliga a la des-

¹² La desaparición de Adela es anticipada de forma correlacional por la desaparición de Eddie Mathers en «Círculos de tiza 1960-1976», también en una casa que funciona como portal al Otro Lugar. En el primer episodio, la casa está en Londres y la pandilla que lo entra a buscar está formada por Juan, Rosario, Stephen y Laura.

endencia a crecer en el mundo del padre (47). En la novela de Enríquez, se abre la posibilidad de que el padre y el hijo se prueben en la tarea de desmontar la herencia patriarcal para, de esta manera, participar en la protección y la sustentabilidad de la vida. El mundo gobernado por el capitalismo industrial es un lugar sin una madre que se interponga a la fuerza devastadora de una Oscuridad que se expande en la medida en que va rompiendo el entramado humano y no humano del cual depende la vida. Timothy Morton se pregunta en *Hyperobjects*: “What reality is it that humans now inhabit? How should they dispose themselves toward the entities they have discovered?” (95). ¿Estamos adentro o afuera del hiperobjeto? ¿Es parte de nosotros? Si bien la Oscuridad es descubierta, también es una entidad creada por quienes la invocan; así también es parte de quienes la veneran. Morton abre *Humankind* (libro posterior a *Hyperobjects*) con una descripción de cómo el cuerpo de la madre escenifica lo «real simbiótico» (1-2) de la experiencia planetaria, pues en su cuerpo convergen múltiples variables que posibilitan la reproducción de la vida humana y no humana. Lo «real simbiótico» solo es posible debido a una compleja red de solidaridad en que, por ejemplo, la leche materna nutre las bacterias que luego inmunizan al bebé. La solidaridad, la unión, la conciencia de que todo es parte de lo mismo se cuaja arquetípicamente en la figura de la madre que, como Gaia-madre Tierra, organiza las solidaridades de la infinitamente compleja malla que sostiene la experiencia planetaria. Es, por lo tanto, fundamental para la racionalidad económica capitalista someter lo materno a lo que Stengers y Pignarre llaman sus «alternativas infernales» (61). Mariana Enríquez conjura un mundo en el cual el «pensamiento maternal» anclado en el cuidado, movilizado por lo afectivo y lo erótico, permite que lo masculino se desenmarque de lo patriarcal para que, desde su vulnerabilidad, se fortalezca en la solidaridad. Gaspar sobrevive y vence a su familia, entierra a los Bradford en la Oscuridad gracias a las orientaciones de Juan, quien se manifiesta por medio de señales que de a poco va aprendiendo a leer en la medida en que se convierte en brujo. La brujería no es buena o mala, sino que se define a partir de los sujetos que la producen. Gaspar, desde muy pequeño, supo que la palabra intencionada puede ser hechizo de vida: «Había aprendido eso de su madre. La imitaba. ¿Cuántas veces la había visto entreteniéndolo así? *She talks you back to life*, le decía Florence, y era cierto. Le hablaba para devolverlo a la vida» (105). Cierro con la imagen del andrógino mágico y el principio de la alquimia *solve et*

coagula, citados juntos en la novela (407), para destacar las posibilidades imaginativas del gótico en la transformación de categorías de género y estructuras sociales y económicas fosilizadas por la cultura patriarcal. *Nuestra parte de noche* puede leerse como una combinación de elementos que remueven, no sin dolor, las lógicas necrománticas del capitalismo industrial con el fin de probar alianzas solidarias compatibles con la vida.

OBRAS CITADAS

- Anolik, Ruth Bienstock. "The Missing Mother: The Meanings of Maternal Absence in the Gothic Mode." *Modern Language Studies*, vol. 33, no. 1.5, Spring-Autumn 2003, pp. 25- 43.
- Bottinger, Fred. *Gothic*. Routledge, 2014.
- Brontë, Emily. *Cumbres borrascosas*. Traducido por Alejandro Pareja Rodríguez, Editorial Alma, 2018.
- Cohen, Jeffrey. "Monster culture (Seven Thesis)." *Monster Theory: Reading Culture*. Editado por Jeffrey Jerome Cohen, University of Minneapolis Press, 1996, pp. 1-25.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), Informe Nunca Más, 1985.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Traducido por José Miguel Alarcón y Cristina Peretti. Editorial Trotta, 1995.
- De Quincey, Thomas. *Suspiria de Profundis*. Traducido por Luis Loayza, Alianza Editorial, 2008.
- Dever, Carolyn. *Death and the Mother from Dickens to Freud: Victorian Fiction and the Anxiety of Origins*. Cambridge University Press, 1998.
- Dickens, Charles. *Una canción de navidad*. Traducido por Agnès Iranzu, Gribaudo, 2018.
- Dickinson, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Editado por Thomas H. Johnson. Little, Brown, 1960.
- Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Alfagura, 2015.
- Enríquez, Mariana. *Nuestra parte de noche*. Anagrama, 2019.

- Guilbert, Sandra M, Susan Gubar. *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 1979.
- García, Charly. «Los dinosaurios». *Clics modernos*, SG Discos, 1983.
- Irigaray, Luce. *The Irigaray Reader*. Editado por Margaret Whitford, Basil Blackwell, 1991.
- Kahn, Coppélia. “The Absent Mother in King Lear.” *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Editado por Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers, The University of Chicago Press, 1986, pp. 33-49.
- Lovecraft, Howard Phillip. «El llamado de Cthulhu». *Los Mitos de Cthulhu* Vol. I. Editado por Luis Benítez, Ediciones Lea, 2015, pp. 49-89.
- Lukács, Georg. *The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. Traducido por Anna Bostock, The MIT Press, 1971.
- McCarthy, Cormac. *La carretera*. Debolsillo, 2016.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. University of Minnesota Press, 2013.
- _____. *Humankind: Solidarity with Nonhuman People*. Verso, 2019.
- Pastor, Beatriz. *Discursos narrativos de la conquista: Mitificación y emergencia*. Ediciones del Norte, 1988.
- Ruddick, Sara. *Maternal Thinking: Towards a Politics of Peace*. Beacon Press, 1995.
- Scholz, Roswitha. *Capital y patriarcado: La escisión del valor*. Editado por Clara Navarro Ruiz, Mimesis, 2020.
- Stengers, Isabelle y Phillipe Pignarre. *La brujería Capitalista*. Traducido por Victor Goldstein, Hekht libros, 2018.
- Vicuña Cifuentes, Julio. *Del origen de los mitos de Chile: Recogidos de la tradición oral*. LOM, 2018.
- Zuñiga, Diego. Entrevista «Mariana Enríquez: Contarlo todo». *Latercera*, 4 de enero, 2020 <https://www.latercera.com/culto/2020/01/05/mariana-Enríquez-contarlo/>. Consultado el 20 de mayo de 2021.