



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Facultade de Filloxía

Mestrado Universitario en Literatura, Cultura e Diversidade

2020 — 2021

Voces de infratumba. Posmemoria y fantasma en Nuestra parte de noche y pequeñas mujeres rojas

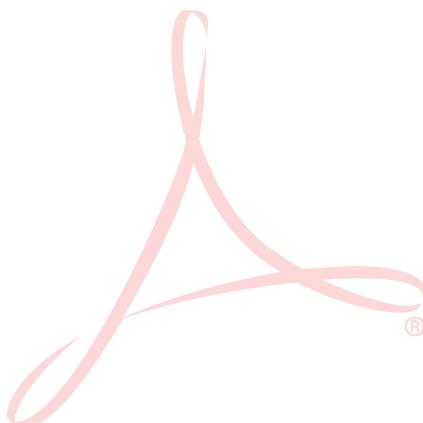
Autor:

VÍCTOR BALLARÍN AGUARÓN

Director:

JORGE LEDO MARTÍNEZ

Vº Bº del Director:



*A Vicente Aured Valle (1917–1936),
mi fantasma familiar.*

Escribir es convocar al fantasma

BELÉN GOPEGUI, *El comité de la noche*

Recordar es, en cierto modo, dejarse visitar por fantasmas

IRENE VALLEJO, «Quédate, fantasma»

Me acordé de lo que me había dicho mi madre:
*«Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti.
Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos
que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte
ha tenido alguna voz.»* Mi madre... La viva

JUAN RULFO, *Pedro Páramo*

Ver a los muertos como las personas concretas
que existieron tiende a oscurecer su naturaleza.

Intentemos considerar a los vivos como
podríamos suponer que lo hacen los muertos:
colectivamente. La colectividad no sólo sería de
orden espacial, sino también temporal. Incluiría a
todos lo que han vivido, y, por consiguiente,
consideraríamos que los muertos también forman
parte de ella. Los vivos piensan que los muertos
son aquellos que han vivido; pero los muertos ya
incluyen a los vivos en su propia gran
colectividad. [...] Porque han vivido, nunca
pueden quedarse inertes

JOHN BERGER, «Doce tesis sobre la economía
de los muertos»

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	5
1. LA POSMEMORIA Y OTROS ESPECTROS EN ARGENTINA Y ESPAÑA	7
2. LOS FANTASMAS DE MARIANA ENRÍQUEZ Y MARTA SANZ	14
2.1. Mariana Enríquez y la memoria del terror	14
2.2. Marta Sanz y la memoria del cuerpo.....	19
3. VOCES DE <i>INFRATUMBA</i> . ANÁLISIS DE <i>NUESTRA PARTE DE NOCHE</i> Y <i>PEQUEÑAS MUJERES ROJAS</i>	27
3.1. Sangre en el legado: <i>fortuna, memoria y otras transmisiones intergeneracionales</i>	32
3.2. Ausencias que persisten: <i>exorcizar el pasado</i>	41
3.3. Los abismos de la memoria: <i>descender a la fosa</i>	52
CONCLUSIONES	57
APÉNDICES.....	60
Apéndice I: Líneas genealógicas de la familia Reyes–Bradford.....	60
Apéndice II: Líneas genealógicas de la familia Beato–Melgar.....	61
BIBLIOGRAFÍA.....	62

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es la lectura comparada de *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enríquez (2019), y de *pequeñas mujeres rojas*, de Marta Sanz (2020), que se desarrolla en torno a dos marcos teóricos, el de la ‘posmemoria’ (Hirsch 1997) y el de la ‘hauntología’ (Derrida 1993). Para ello, se propone en primer lugar una definición de ambos conceptos. Una vez expuestos, se da cuenta del historial compartido por ambos en el análisis de la literatura argentina y española y, más adelante, en la trayectoria de ambas autoras, previa a la publicación de sus novelas. Finalmente, desde esta misma perspectiva, las páginas centrales de esta investigación se ocupan de demostrar cómo ambas autoras denuncian, principalmente por medio de un uso político de la figura del fantasma y la elección de una estructura especular, la persistencia del trauma dictatorial en las generaciones siguientes, así como la extrema dificultad que acarrea todo intento de reparación de la memoria de las víctimas.

Palabras clave: Mariana Enríquez, Marta Sanz, *Nuestra parte de noche*, *pequeñas mujeres rojas*, posmemoria, memoria, hauntología, fantasma

ABSTRACT

This work aims to build a comparative reading of Mariana Enríquez’s *Nuestra parte de noche* (2019) and Marta Sanz’s *pequeñas mujeres rojas* (2020), developed around two theoretical frameworks: the one of ‘Postmemory’ (Hirsch 1997) and the one of ‘Hauntology’ (Derrida 1993). To do so, a definition of both concepts is presented. Next, the shared history and path of both concepts is explained, not only in Argentinian and Spanish fiction, but also, later, in the literary career of Sanz and Enríquez, prior to the publication of their novels. Finally, from this same perspective, the central pages of this work deal with demonstrating how both authors denounce, mainly through a political use of the figure of the ghost and the disposition of a *frame tale* structure, the persistence of dictatorial trauma in the following generations, as well as the extreme difficulty that any attempt to repair the memory of the victims entails.

Keywords: Mariana Enríquez, Marta Sanz, *Nuestra parte de noche*, *pequeñas mujeres rojas*, Postmemory, memory, Hauntology, ghost

INTRODUCCIÓN

Este trabajo estudia la reconstrucción narrativa del pasado traumático —a causa de sendas dictaduras— compartido por Argentina y España. Para abordar el problema, analiza el diálogo entre la producción narrativa de Mariana Enríquez y Marta Sanz y, más en concreto, los vínculos existentes entre sus dos últimas novelas: *Nuestra parte de noche* (2019) y *pequeñas mujeres rojas* (2020).

A la escritura de la memoria y los trabajos de duelo, sustrato común compartido por ambas autoras, se suman unas coincidencias literarias y biográficas que refuerzan la pertinencia del análisis propuesto. En 2015, Marta Sanz (Madrid, 1967) recibe del 33º Premio Herralde de Novela por *Farándula*. A partir de 2017, pasará a formar parte como miembro permanente del jurado de Anagrama en sucesivas convocatorias. En 2019, mientras Sanz terminaba *pequeñas mujeres rojas* (*sic.*), Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973) era galardonada con el 37º Premio Herralde de Novela por *Nuestra parte de la noche*.¹ Con la declaración del estado de alarma por parte del Gobierno de España en marzo de 2020, apenas unos días después de la publicación de *pequeñas mujeres rojas*, tanto la novela de Sanz como la de Enríquez cobraron enorme popularidad en redes sociales, siendo reconocidas en varias encuestas como lecturas favoritas durante el confinamiento, quizá bajo la creencia de que los terrores ficticios de Sanz y Enríquez podían disipar, al menos en parte, el horror real y tangible que se estaba propagando en el exterior, fuera del refugio de la literatura. Ante la situación paralizante que provocó la pandemia, escritores, editores y librerías tuvieron que idear nuevas formas de dar salida a aquellos títulos pendientes de distribución. De este modo, durante meses, el lector interesado tuvo la oportunidad de visitar —al menos, telemáticamente— los hogares de

¹ Presentada bajo el pseudónimo de Paula Ledesma, el primer lema de la novela fue *Mi estrella oscura*, referencia metatextual a la canción «My Dark Star», de los londinenses Suede (1994), una de las bandas predilectas de la narradora argentina.

sus escritores favoritos. Una de estas iniciativas, promovida por el espacio cultural Traficantes de Sueños, consistió en un diálogo virtual en julio de 2020 entre Mariana Enríquez y Marta Sanz, propiciando que las carreras de ambas autoras se volvieran a cruzar. Así, esta mesa redonda a propósito de *Nuestra parte de noche y pequeñas mujeres rojas* fue conducida por la investigadora María Rosón, que, durante su última intervención, sugería la posible naturaleza espectral de ambas novelas.

Esta investigación toma el testigo de Rosón y propone una lectura comparada de las escrituras de Sanz y Enríquez. Dicha lectura gravitará en torno a dos marcos teóricos: la ‘posmemoria’ (Hirsch 1997) y la ‘hauntología’ (Derrida 1993). Mi manera de proceder partirá de lo general a lo particular, es decir, comenzaré con una descripción de ambos marcos teóricos y destacaré su relevancia para analizar la narrativa de la memoria argentina y española de las últimas décadas, en especial de los antecedentes literarios más claros de *Nuestra parte de noche y pequeñas mujeres rojas*. La última sección, analiza ambas novelas, prestando especial atención a cómo materializan y subvierten aspectos fundamentales relacionados con el ‘legado’, el ‘fantasma’ y la ‘exhumación’.

1. LA POSMEMORIA Y OTROS ESPECTROS EN ARGENTINA Y ESPAÑA

A principios de los noventa, coincidiendo con el auge imparable de los Memory Studies, aparecía por primera vez el concepto de ‘posmemoria’, de la mano de Marianne Hirsch (Timisoara, 1949). Con este término, la investigadora de origen rumano proponía un nuevo régimen de memoria que desplazaba el foco de los discursos de los supervivientes de genocidios, como el Holocausto judío, para centrar su atención en los efectos traumáticos en generaciones posteriores, especialmente su repercusión en el ámbito creativo. En este sentido, para Hirsch, el término de posmemoria aludiría a:

la relación que la generación sucesiva (*generation after*) mantiene con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación precedente y con experiencias que puede “recordar” sólo por medio de las historias, imágenes y comportamientos entre los cuales creció. Pero estas experiencias fueron transmitidas de un modo tan profundo y emotivo que parecen constituirse con todo derecho en parte de la propia memoria [...] Crecer con memorias opresivas heredadas, ser dominados por relatos que preceden la propia historia y la propia consciencia significa correr el riesgo de que nuestra propia vida se vea “desarticulada” e incluso vaciada por la de nuestros predecesores. La historia personal se construye pues, aunque de manera indirecta, a partir de los fragmentos traumáticos de acontecimientos que siguen desafiando la reconstrucción narrativa y exceden [a] la comprensión (en Violi 2020: 14)

Además del componente generacional que separa los conceptos de memoria y posmemoria, otro rasgo constitutivo del término propuesto por Hirsch sería la forma en que los receptores de estas experiencias ‘metabolizan’ en su escritura esta herencia dolorosa. De esta manera, para la investigadora rumana, en la generación siguiente la conexión de la posmemoria con el pasado no se llevaría a cabo a través del recuerdo, sino por medio «imaginative investment, projection and creation» (2008: 107). Por ello, a diferencia de lo que sucedería en otros regímenes de memoria, en la producción posmemorial los recuerdos personales del sujeto artístico abandonarían su papel protagonista, para profundizar «en cómo se pueden representar las huellas de memoria que otros han dejado o los supervivientes, los pocos que queden, pueden todavía dejar» (Portela 2007: 4).

En un principio, Marianne Hirsch habría desarrollado esta noción en relación con los hijos de los supervivientes del Holocausto judío, pues su propia biografía estaría marcada por este suceso. En estimación de Patricia Violi (2020: 14), cuando la investigadora rumana habla de posmemoria estaría «hablando de su historia, de su propia experiencia de vida: hija de padres judíos sobrevivientes de la Shoah, exiliados en Estados Unidos» tras la II Guerra Mundial, por lo que conocería de primera mano las magnitudes de este legado del horror. Sin embargo, como apunta Ros Ferrer (2017: 34), a partir del cambio de siglo, el régimen de memoria propuesto por Hirsch hallaría su camino hacia

otros contextos geopolíticos como es el de la memoria heredada de las víctimas de las dictaduras argentina y española. En lo referente al caso español, para la escritora y investigadora Edurne Portela (2007), la transmisión de estos recuerdos traumáticos derivados de la Guerra Civil y la posguerra habría acarreado todavía más dificultades, si cabe, debido a las políticas represoras del régimen franquista:

Se debe recordar que, al trauma individual y colectivo de la Guerra Civil, hay que añadir que los vencidos que sobrevivieron debieron sufrir también la represión de la dictadura y la imposición del silencio, un silencio que en muchos casos se ha prolongado durante la transición y la democracia. Así, hay una diferencia fundamental entre la dificultad de la transmisión de memorias del Holocausto que analiza Hirsch, en muchos casos difícil o imposible por la magnitud del trauma, el cual sume en el silencio al individuo que lo ha sufrido, y la dificultad de la transmisión de memorias de la Guerra Civil y la dictadura, en las que juega tanto el trauma individual que puede dificultar su transmisión, como el miedo a hablar por la censura y las terribles represalias políticas durante el franquismo (*ibid.* 5)

Por su parte, también el caso argentino presenta una casuística propia que dificulta la transmisión generacional de la que habla Hirsch. Algunos de estos motivos son recogidos por Noa Vaisman, que señala que uno de los principales escollos que obstaculizan esta transferencia es la ausencia, dentro del ámbito familiar de la segunda generación, «de los relatos en primera persona del padre o madre desaparecido [pues] no circularon libremente en los años posteriores a las desapariciones», por lo que en muchos de estos hogares resultó imposible la difusión de los relatos «acerca del secuestro, la tortura, los cautiverios y la posterior eliminación de los cuerpos» (2018: 189–190). Sin embargo, paradójicamente, la falta de transmisión de estos testimonios durante las primeras etapas de la dictadura no habría invisibilizado de forma irremediable las huellas del trauma —esto es: la ausencia del desaparecido—, sino que habría enfatizado, todavía más, el matiz imaginativo que subyace en la creación posmemorial al tener que recurrir la segunda generación a estos procedimientos especulativos para afrontar su herencia maldita. Especialmente, si se tiene en cuenta, como sugiere Carla Rovira (2020: 7), que

estos niños, «sin ser los protagonistas de las persecuciones y secuestros, en casa respiraban el ambiente y la ansiedad frente al terrorismo de Estado y oían el nombre de los familiares ausentes que [hubieran o no] conocido».

La visceralidad y el evidente lastre de tales ausencias, a un lado y otro del Atlántico, sugieren asociar, asimismo, el concepto de ‘posmemoria’ con otra noción, en este caso, la de ‘hauntología’. Este concepto filosófico, también conocido como ‘fantología’ o ‘espectrología’, fue acuñado por primera vez por Jacques Derrida, en *Espectros de Marx* (1993), para designar —por medio de un juego de palabras que combina la ‘ontología’ con el verbo inglés ‘to haunt’— la persistencia espectral de ciertas ideologías pretéritas, como puede ser el marxismo, en la realidad contemporánea (Román Echeverri 2012: 42). Sin embargo, al igual que el régimen de memoria propuesto por Hirsch, con el tiempo, la hauntología habría encontrado otros usos en contextos y disciplinas muy diferentes al original, entre ellas la crítica cultural y literaria.

En este sentido, para hispanistas como Jo Labanyi, que ha realizado su propia aproximación al concepto de Derrida para explicar los avatares de la historia reciente de nuestro país, toda la cultura española moderna podría leerse «as one big ghost story» (2001: 1). A juicio de la profesora neoyorquina, los fantasmas serían las huellas de aquellos a los que no les fue permitido dejar rastro; es decir, las víctimas de la Historia cuyo relato fue excluido de las narrativas dominantes de los vencedores (*ibid.* 1–2). En el contexto español, tal afirmación trae a la memoria, irremediabilmente, el recuerdo de los represaliados durante la Guerra Civil y la posguerra. Una memoria legada que, con la llegada del siglo XXI, se habría convertido, sin lugar a duda, en uno de los temas más centrales y recurrentes de las letras españolas. Así lo cree también Edurne Portela, que señala la amnesia de la Transición como el principal detonante de estos retornos fantasmagóricos:

El interés en recuperar y representar versiones del pasado traumático ha sido tal en los últimos años que la primera década del siglo XXI en España se puede caracterizar como la década de la memoria histórica. [...] A pesar de que se puede afirmar que mucha de esta producción cultural obedece más a las leyes del mercado² que a un intento serio de ejercicio de memoria, la fascinación popular por la contienda nacional y el Franquismo es cuestionable. José Colmeiro y Carmen Moreno-Núñez han reflexionado sobre la aparente esquizofrenia que presenta la convivencia de la indudable amnesia histórica debido al consabido "pacto de silencio" de la Transición con el "boom" de memoria de los últimos años. Esta paradoja ha dado pie a un rico corpus crítico que intenta explicarla a partir de teorías postmodernistas sobre memoria y trauma. Este corpus crítico coincide en afirmar que la Transición, con su pacto de silencio, creó en realidad el caldo de cultivo para el retorno, en nuestros días, del pasado reprimido en forma de fantasmas que regresan para reclamar su lugar en la historia y, fundamentalmente, demandar la acción de una justicia largamente deseada (2011: 18)

De este modo, muchos han sido los autores peninsulares de segunda y tercera generación los que han firmado propuestas novelescas donde se aborda el pasado traumático español desde la óptica de la posmemoria y que, por tanto, carecen de recuerdos propios sobre la contienda y los primeros años de la posguerra. Por citar solamente algunos de los textos literarios que más atención crítica han recibido en los últimos años, parece obligatorio referir las novelas *Luna de lobos*, de Julio Llamazares (1985); *Beatus Ille*, de Antonio Muñoz Molina (1986); *Maquis*, de Alfons Cervera (1997); *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas (1998); *La malamemoria*, de Isaac Rosa (1999); *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes (2000); *Soldados de Salamina* y su replica *El monarca de las sombras*, de Javier Cercas (2001 y 2017); *La voz dormida*, de Dulce Chacón (2002); *Tu rostro mañana*, de Javier Marías (2002–2007); *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez (2004); y el ciclo *Episodios de una guerra interminable*, de Almudena Grandes (2010–Actualidad). Sin embargo, pese a la falta todavía de un corpus crítico de cierta entidad (que, seguro, se verá corregido con los años), debido a la concepción hauntológica que evidencian las voces narrativas de las siguientes autoras, resulta más

² Para más información sobre esta cuestión consultar *La Guerra Civil como moda literaria* (Becerra Mayor 2015).

interesante para el objetivo de esta investigación las tres ficciones publicadas por Dulce Chacón, Edurne Portela y Olga Merino, a saber: *Cielos de barro* (Chacón 2000), *La forastera* (Merino 2020) y *Los ojos cerrados* (Portela 2021).³ En estos artefactos, al igual que se tratará de demostrar en el caso de Marta Sanz y *pequeñas mujeres rojas*, la figura del fantasma es utilizada como vía para denunciar la urgencia de las labores de reparación de la memoria de los desaparecidos, así como de los trabajos de duelo, pues únicamente así se podrán exorcizar los espectros y las cuentas que pendientes que hostigan —*haunt*— a este país.

Por otro lado, respecto al caso latinoamericano, no parece demasiado descabellado sugerir que, como España, Argentina cuenta con un extenso historial propio de fantasmas y relatos de terror. En este sentido, tras la llegada de la democracia, especialmente a partir de los años noventa y coincidiendo con la fundación en 1995 de la plataforma H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), comenzaron a emerger narrativas diversas que confluían en la voluntad de denunciar el «pasado ignominioso», en el que, en muchas ocasiones habrían crecido estos autores, y, «al mismo tiempo, rendir homenaje a sus progenitores», es decir, a la primera generación que sufrió en sus carnes el abanico de violencias perpetradas por la dictadura cívico–militar, y cuyos efectos (físicos, psicológicos, económicos) son, al igual que en caso español, todavía rastreables hoy (Quílez Esteve 2018: 1–2). Así, a diferencia de lo que ocurriría en las letras españolas —donde el foco literario tradicionalmente se ha centrado más en la representación de sucesos concretos, como puede ser la Guerra Civil, obviando sus efectos a lo largo a plazo—, en la escritura posmemorial argentina producida por la generación de los *hijos*,

³ En su trabajo «El espectro y la memoria en “Cielos de barro” de Dulce Chacón, Edurne Portela, que más tarde pondría en práctica esta visión hauntológica del pasado franquista en *Los ojos cerrados*, señalaba a Carmen Martín Gaité y su emblemática novela *El cuarto de atrás* (1978), como una de las precursoras españolas, pese a la diferencia generacional, en la utilización del binomio «fantasma y memoria» (2011: 203–204)

uno de los aspectos que, sin duda, ha ocupado más páginas y que conecta directamente con lo hauntológico es el de los desaparecidos. A este respecto, en el trabajo «El tiempo de los espectros», la investigadora Silvana Mandolessi ha señalado que:

A diferencia de otros tipos de violencia política y otras formas de exterminio, la desaparición se erige no tanto sobre la muerte sino sobre su negación: es la muerte la que se niega en el término «desaparecido», la ausencia del cadáver que atestigua el hecho, la consumación y el pasaje de un estado a otro, de la vida a la muerte. Esta ausencia del cadáver, como ha extensamente teorizado la bibliografía en torno a la experiencia argentina, priva al muerto de sepultura, el ritual con el que se inscribe la muerte en la comunidad. [Por lo que] la desaparición, como muerte sin cadáver es así una no-muerte, a través de la cual el desaparecido queda constituido como una figura «espectral», sin espacio y sin tiempo, sin lugar propio, ni el de los vivos ni el de los muertos (2017: 51)

Entre las novelas argentinas escritas durante las últimas décadas por la segunda generación y que, desde esta vertiente espectral de la creación posmemorial, han cosechado una mayor repercusión crítica, parece necesario mencionar las ficciones *Los planetas*, de Sergio Chejfec (1999); *Ciencias morales*, de Martín Kohan (2007); *Los topos*, Félix Bruzzone (2008); *Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán (2011); *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron (2011); y *Diario de una princesa montonera —110% verdad—*, de Mariana Eva Pérez (2012).⁴ Un breve esbozo bibliográfico al que, para Silvana Mandolessi, cabría añadir el caso de Mariana Enríquez y su *nouvelle Chicos que vuelven* (2010), pues, pese a no aludir directamente a los desaparecidos de la dictadura, «es llamativo que, en muchas de las reseñas sobre el libro, así como en las entrevistas realizadas a la autora se lea la desaparición de los niños [del relato] como una alusión sesgada al período dictatorial» (2017: 66). Dicho esto, por regla general, las novelas inmediatamente referidas no

⁴ Pese a que, como se ha visto en el caso de Carmen Martín Gaité y *El cuarto de atrás* respecto al contexto español, la brecha temporal que separa a Osvaldo Soriano (1943–1997) y Martín Caparrós (1957) con la segunda generación posdictadura —la de los *hijos*— obstaculiza su inclusión en el corpus posmemorial argentino, la innegable naturaleza espectral (y no testimonial) de novelas tan reconocidas como *Cuarteles de invierno* (Soriano 1982) o *Los living* (Caparrós 2011) obliga su mención en las páginas de este trabajo.

abordan exactamente el asunto de la espectralidad dictatorial a través de la figura tradicional del fantasma, sino a través de ausencias y presencias extremadamente sugerentes. En contraste, como se ha adelantado en la introducción de este trabajo, las siguientes páginas tratarán de dar cuenta de cómo tanto Mariana Enríquez como Marta Sanz, en *Nuestra parte de noche* y *pequeñas mujeres rojas*, no solo encarnizan estos fantasmas, sino que les ofrecen aquello que más anhelan, una voz fuerte e insobornable, puesto que, como señala Jo Labanyi, «ghost cannot make their own voice heard; they rely on an interpreter to speak for them» (en Portela 2011: 193).

2. LOS FANTASMAS DE MARIANA ENRÍQUEZ Y MARTA SANZ

Como se ha adelantado en la introducción de este trabajo, mi análisis de *Nuestra parte de noche* (Anagrama, 2019) y *pequeñas mujeres rojas* (Anagrama, 2020) se articula en torno a los conceptos de ‘posmemoria’ (Hirsch 2008) y ‘fantasma’. Sin embargo, antes de proceder con dicha tarea, parece conveniente dedicar unas páginas que analicen el papel decisivo —previa a la publicación de *Nuestra parte de noche* y *pequeñas mujeres rojas*— que han desempeñado la memoria y el poso dictatorial del pasado argentino–español en la producción literaria de Mariana Enríquez y Marta Sanz, dado que este trabajo defenderá la génesis de ambas novelas como la respuesta lógica y natural a un proyecto de escritura memorial de largo recorrido.

2.1. Mariana Enríquez y la memoria del terror

Con respecto a la trayectoria de la narradora porteña, más allá del título que le valiera el galardón del prestigioso sello barcelonés, es autora además de otras tres novelas —*Bajar es lo peor* (Espasa Calpe, 1995 y Galerna, 2013), *Cómo desaparecer completamente*

(Emecé, 2004) y *Este es el mar* (Random House, 2018)—, dos *nouvelles* —*Chicos que vuelven* (Eduvim, 2010) y *Ese verano a oscuras* (Páginas de Espuma, 2019b)—, y las colecciones de cuentos *Los peligros de fumar en la cama* (Emecé, 2009 y Anagrama, 2017) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama, 2016). Además de esta línea de ficción, Enríquez ha firmado la crónica *Alguien camina sobre tu tumba: mis viajes a cementerios* (Laguna Libros, 2013 y Anagrama, 2021), el ensayo sobre Silvina Ocampo *La hermana menor* (Anagrama, 2014) y la colección de artículos *El otro lado* (Ediciones UDP, 2020), editada por su colega Leila Guerriero (Junín, 1967). Fuera de su labor literaria, la escritora porteña ha compaginado su vocación artística con una igual de prolija actividad periodística y docente, que desarrolla a un lado y otro del Atlántico.

En cualquier caso, si algo ha caracterizado a los diferentes planos creativos en los que la narradora se ha desarrollado profesionalmente ha sido su constante conexión con la realidad latinoamericana —la argentina en especial—, así como los problemas sociales que tradicionalmente la han hostigado; entre ellos, un pasado reciente marcado por la pobreza, la explotación y, más adelante, los regímenes dictatoriales. Sin embargo, esta conciencia crítica rara vez se ha manifestado en la escritura de Enríquez a través de los géneros de la literatura mimética, sino que, paradójicamente, la autora de *Nuestra parte de noche* ha exorcizado esta pulsión por medio de lo gótico y lo fantástico. En este sentido, la subversión política de estos géneros no parece exclusiva de Mariana Enríquez, sino que se trataría de una de las principales señas de identidad de la generación posdictadura y de la Nueva Narrativa Argentina (NNA), donde, para críticos como Adriana Goicochea, lo ominoso no se generaría:

por su recurrencia a lo sobrenatural o extraño, tal como lo hace la literatura inglesa y gran parte de la narrativa fantástica argentina sobre la que ésta ha tenido una marcada influencia, sino porque, a partir de situaciones cercanas y reconocibles para la cotidianidad del lector, funda un fantástico que habla de lo real (2018: 2).

Así, en colecciones de cuentos como *Los peligros de fumar en la cama* y *Las cosas que perdimos en el fuego* observamos una idéntica utilización de la escritura no mimética que trataría de «provocar [el] horror en el lector mezclando lo fantástico con la realidad metatextual argentina [para evidenciar] el impacto de las desapariciones de personas realizadas por la dictadura cívico militar» (Leandro–Hernández 2018: 147). De igual modo, más allá de las fronteras argentinas, la voluntad de Enríquez por establecer un paralelismo entre en el género de terror y el terrorismo de Estado (en *Traficantes de Sueños 2020*: s.p.) sugiere inscribirla en otro espacio de creación: el de la literatura de la «posmemoria». Como se ha explicado en el apartado anterior, el término propuesto por Hirsch aludiría a la memoria heredada de las víctimas del genocidio —y otros procesos traumáticos—, donde el eco de dicha violencia (militar, dictatorial, revolucionaria) perviviría todavía hoy en el imaginario de estos autores (2008: 107). En el caso de Enríquez, la gestación de esta memoria *no vivida* habría sido propiciada por las dos «estéticas emocionales y terroríficas» en las que se desarrolló su infancia y primera juventud (Enríquez en *Traficantes de Sueños 2020*: s.p.). La primera de ellas coincidiría con el comienzo del Proceso de Reorganización Nacional (1976), que habría fomentado la instauración de una atmósfera fantasmal, «de corte doméstico y gótico», marcada por el miedo a convertirse en un *desaparecido*. Paralelamente, la otra estética referida por Enríquez habría surgido tras la disolución de la Junta Militar en 1983 y la llegada de la democracia, que permitió la difusión de los atroces testimonios de los supervivientes de las torturas del gobierno cívico–militar. En palabras de la autora, con esta transición política en Argentina se habría mudado «de un horror *jamesiano*⁵ a un horror *gordo*, donde todo estaba puesto sobre la mesa» (*ibid.* s.p.).

⁵ Del escritor Henry James (1843–1916), maestro del terror psicológico, o relacionado con su obra.

Pese a no ser una víctima directa de los crímenes de la dictadura, no resulta extraño que el imaginario de un país que «creó fantasmas como política de Estado» (Enríquez en Rovira Estrada 2020: 12) terminara calando en la escritura de Enríquez hasta erigirse como una de sus marcas literarias más distintivas. Así se observa en la novela *Nuestra parte de noche*, como se ocupará de demostrar este trabajo más adelante, pero también en cuentos anteriores como «La Hostería» y «La casa de Adela», insertos en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), donde la autora porteña actualiza el tópico de la casa encantada, al desarrollar la trama de estas historias en espacios arquitectónicos totalmente ajenos a la tradición gótica a la que pertenece, por ejemplo, la emblemática *Caída de la Casa de Usher* de Edgar Allan Poe (1839). Es el caso del Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTyE) en el que se adentra la pandilla protagonista de «La casa de Adela» y donde desaparece para siempre una de las niñas del cuento, o también el de la antigua escuela de policía de «La Hostería», reconvertida en alojamiento turístico tras el Proceso de Reorganización Nacional, donde la huella de los asesinatos cometidos años atrás todavía persigue a las huéspedes del relato.

Todavía más interesante para este trabajo resulta la escritura posmemorial que encarna el cuento «Cuando hablábamos con los muertos», perteneciente a *Los peligros de fumar en la cama*, debido a la dimensión política que Enríquez otorga aquí a la figura del fantasma. Ambientado en los primeros años de la democracia argentina,⁶ el relato de Enríquez propone una aproximación al género de terror desde un ambiente doméstico y cotidiano: un grupo de adolescentes adquieren en un quiosco una tabla de güija para hablar con los muertos. A partir de este aparente sencillo argumento, la autora porteña

⁶ Como apunta Lucía Leandro-Hernández en su estudio sobre el cuento de Enríquez, lo más probable es que la historia se desarrolle a mediados de la década de los ochenta (2018: 153). Al menos así lo sugieren algunas referencias metatextuales mencionadas por las protagonistas, como la del libro *Nunca Más: informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (1984), o la de la película *La noche de los lápices* (Olivera 1986), que llevó a la gran pantalla el caso de los secuestros y asesinatos estudiantiles cometidos por la dictadura en La Plata durante septiembre de 1976.

introduce el asunto de los ‘desaparecidos’ de la dictadura: Julita, una de las jóvenes del grupo, revela pronto ser hija de dos de estas víctimas, todavía en paradero desconocido, y trata, por medio del espiritismo, de contactar con ellos, encontrar sus restos y cerrar heridas. Sin embargo, como argumenta la propia narradora–testigo de «Cuando hablábamos con los muertos», tal tarea se presenta, si no imposible, extremadamente compleja:

nos costaba hablar con los muertos que queríamos. Daban muchas vueltas, les costaba decidirse por el sí o por el no, y siempre llegaban al mismo lugar: nos contaban dónde habían estado secuestrados, y ahí se quedaban, no nos podían decir si los habían matado ahí, o si los llevaron a algún otro lugar, nada. Daban vueltas después y se iban. Era frustrante. Creo que hablamos con mi vecino, pero después de escribir POZO DE ARANA, se fue. Era él, seguro: nos dijo su nombre, lo buscamos en el *Nunca Más* y ahí estaba, en la lista. Nos cagamos en las patas: era el primer muerto posta posta⁷ con el que hablábamos. Pero de los padres de Julita, nada (Enríquez 2016: 224–225).

Al igual que en el imaginario popular tradicional, el fantasma propuesto por Enríquez en su relato contacta con los vivos para resolver una cuenta pendiente, en este caso, acabar con su dilatada condición de ‘desaparecido’. De este modo, tanto en el cuento de la escritora bonaerense, como, en general, en la tradición literaria argentina postdictatorial, la figura del fantasma, en opinión de Leandro–Hernández, estaría directamente relacionada «con las víctimas de desapariciones forzadas, las cuales desde su condición de ausente reclaman la restitución de su memoria a través de la espectralidad» (2018: 155).

Paralelamente, aunque de forma más abstracta y tangencial, también es posible aproximarse desde la óptica del fantasma a los cuentos «Chicos que vuelven»,⁸ «Bajo las aguas negras», «Pablo clavo un clavito: una evocación del Petiso Orejudo», pues, como sugiere María Angélica Semilla Durán, estos textos evidenciarían la persistencia durante

⁷ Expresión coloquial argentina que equivale a «en serio» o «de verdad».

⁸ Se trata de una adaptación al cuento de la nouvelle mencionada *Chichos que vuelven*

generaciones de «un horror siempre presente, implícito o latente, [que] reaparece cíclicamente; un horror sobre-viviente, totalizador y activo, ante el cual el tiempo se detiene y los múltiples cuerpos ausentes son un solo cuerpo» (2018: 276). En definitiva, todos estos cuentos propondrían, en mayor o menor medida, una idéntica visión hauntológica del pasado nacional argentino por parte de Enríquez, que, como se tratará de abordar a continuación, comparte una serie de características comunes con la concepción del ejercicio literario mantenida al otro lado del Atlántico por Marta Sanz.

2.2. Marta Sanz y la memoria del cuerpo

La autora de *pequeñas mujeres rojas* es fundamentalmente conocida por su faceta novelística, aquella que empezó en 1995 al matricularse en el Taller de Letras de Madrid, donde conoció a Constantino Bértolo (Navia de Suarna, 1946), que sería editor de sus primeras novelas en la editorial Debate: *El frío* (1995), *Lenguas muertas* (1997) y *Los mejores tiempos* (2001), esta última Premio Ojo Crítico de Narrativa. Más tarde, publicaría en la editorial Destino *Animales domésticos* (2003) y *Susana y los viejos* (2006), que resultaría finalista del prestigioso Premio Nadal. Seguidamente, en RBA, editaría —con escasa difusión—, la primera versión de *La lección de anatomía* (2008), que más adelante se vería corregida y ampliada en el sello barcelonés Anagrama (2014), la que sería su casa editorial desde 2010, cuando presentase al Premio Herralde la primera novela de su ciclo negro: *Black, black, black*. Pese a que Sanz no consiguiese esta vez el galardón, su novela resultaría finalista y publicada. Dos años más tarde, el detective Arturo Zarco, protagonista de *Black, black, black* (2010a), regresaría a la imprenta con *Un buen detective no se casa jamás* (2012). Pero sería en 2013, cuando Sanz publicase la que, con toda probabilidad, se haya convertido en su obra más canónica: *Daniela Astor y la caja*

negra, un complejo e híbrido relato donde se alterna un falso documental sobre las imágenes del Destape con los propios recuerdos de la narradora de la novela sobre la Transición española. Esta ficción, no solo le valdría los premios Tigre Juan, Cálamo y Estado Crítico, sino que le proporcionaría un espacio de centralidad en el panorama literario español. Un reconocimiento que finalmente se ratificaría en 2015 al recibir el Premio Herralde —como se ha adelantado en la introducción de este trabajo— por su novela *Farándula*. Tras la sobreexposición mediática y la presión originadas por este galardón, Sanz regresaría al mercado literario con su segunda obra expresamente autobiográfica, *Clavícula* (2017), donde abordaría los efectos de este suceso en su vida. En 2018, Sanz reeditaría, también en Anagrama, *Amor fou*, una novela distópica concebida en 2004 cuyos derechos habían sido comprados por varias editoriales, pero que únicamente había sido publicada en Miami en el año 2012 (Morales 2018: s.p.). Finalmente, pocos días antes de que el Gobierno español decretase el estado de alarma, saldría al mercado la tercera y última entrega de su ciclo negro, *pequeñas mujeres rojas* (2020).

Igualmente, más allá del género novelesco, Marta Sanz ha publicado cuatro poemarios, *Hardcore / Perra mentirosa* (2010b), *Vintage* (Premio de la Crítica de Madrid 2014), *Cíngulo y estrella* (2015) y *La vida secreta de los gatos* (2020), así como varios libros de ensayo —entre ellos *No tan incendiario* (2014 y 2019), *Éramos mujeres jóvenes* (2016) o *Monstruas y centauros* (2018)— y un curioso diario de pandemia, titulado *Parte de mí* (Anagrama, 2021), que recoge los textos e imágenes publicados por la autora en su perfil de Instagram durante el primer año de la crisis sanitaria. Además, al igual que su colega argentina, Sanz compagina esta incesante actividad literaria con su colaboración habitual en talleres de escritura creativa y en medios de comunicación como el diario *El País* o la cadena *SER*.

Como ocurre también con Mariana Enríquez, si algo ha caracterizado a la interdisciplinar escritura de Marta Sanz desde sus comienzos en la Escuela de Letras ha sido su férreo apego con la realidad social —pasada y presente— nacional, con sus lacras, fantasmas y cuentas pendientes. Una actitud crítica y comprometida con lo político que la emparenta con otros autores del panorama literario contemporáneo español como Isaac Rosa, Belén Gopegui, Antonio Orejudo, Rafael Reig o Elvira Navarro. La escritura de Sanz cree, así, en la capacidad transformadora de la literatura y en su competencia para perfilar lo invisible: la ideología dominante que permeabiliza en la cultura y medios de masas. En este sentido, en el prólogo para la segunda edición de *La lección de anatomía*, Rafael Chirbes, con quien mantuvo una relación de amistad, comparaba la prosa de Sanz con el «escalpelo» que devuelve a la luz lo antes oculto y soterrado, al obligar al lector «a ponerse en el sitio que no quiere estar, porque desde allí acaba viendo lo que nunca debería ver, eso que una vez descubierto, te parece tan evidente que ya no puedes quitártelo de encima» (Chirbes 2014: 11–12).

También con precisión de arqueóloga, Marta Sanz se ha propuesto extraer del abono del olvido y de la *mala memoria* dos de los episodios más difíciles y oscuros del pasado reciente español, como son, sin duda, la Guerra Civil y la Transición. Así, respecto a esta última, la narradora madrileña ha dedicado tres novelas a revisar los primeros años del posfranquismo. Sanz, que ha declarado en más de una ocasión que «toda la literatura es autobiográfica» (en Frutos del Tiempo 2017: s. p.), ha afrontado esta labor memorial a través de dos mecanismos diferentes: bien por medio de la metáfora de la carne, como ocurriría en *La lección de anatomía* (2008 y 2014), o bien por medio de la metáfora de la máscara, como sucedería en *Los mejores tiempos* (2001) y en *Daniela Astor y la caja negra*, todas ellas protagonizadas por personajes (generalmente, femeninos) que se encuentran en el umbral de la infancia a la adolescencia. Así ocurre en *Daniela Astor y la*

caja negra, donde Sanz parte de la metáfora de una niña y un país, durante la Transición española, en plena pubertad, o en *La lección de anatomía*, donde la autora ofrece un recorrido biográfico, a modo de «novela de aprendizaje» (Gracia y Ródenas 2011: 784), en el que la narradora se construye a partir de sus relaciones con los otros, especialmente las figuras femeninas de su vida, a la vez que se relata el crecimiento del propio país a lo largo de cuarenta años. Un *leitmotiv* persistente en la narrativa sanciana, que ha llevado a sugerir a críticos como Naval López (2019: 114–115) que, en el caso de la autora de *pequeñas mujeres rojas*, el sustrato autobiográfico⁹ sería indisoluble, además, de otras dos nociones: la de cuerpo y la de Historia. Para Marta Sanz, esta inseparable relación entre cuerpo, memoria y vida tendría su explicación en el hecho de haber nacido en una familia donde lo político tenía un enorme peso.¹⁰

De igual manera, otro rasgo común entre estas ficciones transicionales sería su propósito desmitificador. En este sentido, a propósito de *Los mejores tiempos* (obsérvese el matiz irónico presente ya en su título), Marta Sanz ha declarado que su novela trataría de evidenciar cómo «ni la infancia es siempre un paraíso perdido, ni la Transición [...] un espacio mítico del que se deba hacer apología, porque también estaban los muertos, los desaparecidos, el miedo, las cuentas pendientes y las heridas cerradas en falso» (en LAR 2018: s. p.). Una intención que es igualmente apreciable en *Daniela Astor y la caja negra*, donde la narradora revisaba y cuestionaba —a través de una dilatada écfrasis, en forma de falso documental— el supuesto influjo ‘emancipador’ que el cine del Destape,

⁹ Para más información sobre este aspecto, véase Ballarín Aguarón (2020).

¹⁰ El padre de la autora, Juan Ramón Sanz, además de sociólogo era militante del PCE en la clandestinidad y, más de una vez, la familia dio refugio a otros compañeros del partido, así como del FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriótico), en su casa de Benidorm. Años más tarde, llegada la democracia, Juan Ramón Sanz se convertiría en el Secretario General del Partido Comunista de Madrid y en portavoz de Izquierda Unida en la Asamblea de Madrid (LAR 2018: s.p.)

del Fantaterror español¹¹ y otros movimientos culturales de la Transición habrían tenido en el desarrollo de la educación sentimental femenina:

La sangre, la violencia, las laceraciones, el despiece, la dominación tiránica, la oscuridad, la noche, el secreto, lo sucio, lo pecaminoso, lo prohibido ¿conformaban el imaginario que debía acompañar a la liberación de los cuerpos desnudos [...] o esta manera de aproximarse a la sexualidad — morbosa, sádica— sólo fue un procedimiento para vender, conectando con nuestras más bajas pasiones, con esos instintos que nos llevan a la excitación mientras leemos un cómic sádico o consumimos porno? Desde la provocación, ¿se educa?, ¿era educativo el fantaterror? (Sanz 2013: 62–63).

Más allá de atestiguar la naturaleza misógina y violenta de este imaginario, el propósito de Sanz en *Daniela Astor y la caja negra* sería uno mayor: evidenciar cómo el poso fantasmagórico de esta educación sentimental persistiría hasta hoy, y cómo ciertas luchas feministas —*a priori* ya conquistadas— podrían ser susceptibles de volver a ser disputadas en cualquier momento. En este sentido, si se presta atención al contexto sociopolítico en el que aparece *Daniela Astor y la caja negra* (2013), la novela de Sanz puede adquirir una resonancia superior, un eco actual. Como bien apunta Laura de la Parra (2018), dos años antes de publicarse el texto de Sanz, el ministro de Justicia del gabinete de Mariano Rajoy, Ruiz–Gallardón, anunciaba la Reforma de la Ley del Aborto (2011), que hacía retroceder los derechos de la mujer a una situación prácticamente igual de vulnerable que la narrada por Marta Sanz a través de la historia de Catalina H. Griñán, protagonista por partida doble en *Daniela Astor*, y el encarcelamiento de su madre tras un aborto clandestino:

Nosotros no podemos convertir esta historia en un silencio porque el silencio es un modo de subrayar las cosas, pero también de borrarlas. Yo sufrí con lo que no vi. Con lo que imaginé. Con las ondas. Con el paréntesis, la elipsis y las salpicaduras. [...] Un día de noviembre de 1978 a las ocho de la mañana dos policías llamaron al timbre. Presentaron un papel y se llevaron a mi madre. Entonces, en la comisaría y en el juzgado, entre uniformes oscuros y togas, empezaron los cuentos de dragones y espadas. El tiempo se hizo petróleo. Nos manchó la ropa. En mi memoria queda un ruido blanco: paisajes difusos, casi borrados completamente, del ir y venir de mi madre. La

¹¹ Se trata de un término creado por el actor y director Paul Naschy (Madrid, 1934–2009) para designar al cine español de terror fantástico, surgido hacia finales de los sesenta, donde violencia y erotismo iban cogidos de la mano. A diferencia del desprestigio crítico que el cine del destape posee a día de hoy, los largometrajes de fantaterror dirigidos por nombres como el propio Naschy o Jesús Franco y Chicho Ibáñez Serrador conservan, en la actualidad, el calificativo de ‘películas de culto’.

catástrofe de noviembre de 1978 queda registrada en nuestra caja negra. Aún hoy sobrecogen los estragos de esa grabación (Sanz 2013: 240–242).

Para Ros Ferrer (2017: 272), pasajes de la novela como este propondrían una relectura de la historia de la Transición como la del «contenido de una caja negra [...] recuperada un tiempo después [y] cuyo significado es de difícil acceso hoy, por haberse fosilizado, carbonizado, en un relato mitificado del proceso de cambio político en España» (2017: 272). Como el registrador de vuelos del mundo real, la novela–artefacto de Sanz guardaría «un secreto, una verdad codificada que [precisaría] de un agente descodificador para revelar su contenido» (*ibid.* 272), y que, en este caso, bien podría ser la cooperación del lector.

De cualquier modo, lo que parece claro es que las ficciones de Sanz —*Los mejores tiempos*, *La lección de anatomía*, *Daniela Astor* y *la caja negra*— permiten plantearse, como propone María Ángeles Naval, si en la novela española de los últimos años «el franquismo, como único enemigo legítimo de la democracia española, ha ido haciendo hueco a otros legítimos enemigos más vinculados al presente [provocando que] la Transición se revise buscando las posibles causas de las deficiencias democráticas que han originado grandes movimientos de opinión en la segunda década del siglo» (2019: 102), y surja el planteamiento de si estas ficciones demandan una memoria de la Transición equiparable a la de la Guerra Civil y el franquismo (*ibid.* 106).

Hasta este punto se ha tratado de dar cuenta de la relación existente entre la narrativa sanciana y la memoria del pasado reciente español, sin embargo, permanece pendiente la tarea de analizar los lazos que unen a la autora madrileña con la escritura posmemorial, pues ninguna de las novelas previamente referidas pueden adscribirse a la corriente creativa desarrollada por Hirsch, al no existir una separación clara entre lo vivido y lo relatado por Sanz; al fin y al cabo, la materia de la que se alimentan tanto la

autobiografía *La lección de anatomía* como las ficciones *Los mejores tiempos* y *Daniela Astor y la caja negra* es, en menor o mayor medida, de naturaleza testimonial y procede del recuerdo, a diferencia de lo que ocurriría en la literatura de ‘posmemoria’, donde el trauma del pasado se ficcionaliza a través de los relatos recibidos de terceros.

Lo cierto es que para estudiar el binomio ‘Marta Sanz’ / ‘posmemoria’ es necesario avanzar en el tiempo y aproximarse hasta su última novela, *pequeñas mujeres rojas*, donde, por medio de la alternancia de dos tiempos narrativos distintos, se relata el prendimiento y asesinato de un grupo de civiles a manos de las tropas franquistas durante la Guerra Civil española, así como las tareas de exhumación de estos cuerpos, siete décadas más tarde, tras la aprobación de la Ley de Memoria Histórica de 2006, que permitió el inicio de las labores de reparación de las víctimas de la dictadura.

No obstante, antes de proceder con el examen de *Nuestra parte de noche* y *pequeñas mujeres rojas*, parece resultar enriquecedor atender algunos de los elementos peritextuales que enmarcan a la última novela de Sanz y que ofrecen ciertas pistas sobre la génesis de la obra. En este sentido, los agradecimientos finales de *pequeñas mujeres rojas* no solo revelan que la novela recrea y ficcionaliza, aunque «muy libremente» (Sanz 2020: 339), los crímenes franquistas de la fosa de Milagros (Burgos), donde en 2009 fueron exhumados hasta cuarenta y cinco cuerpos (entre ellos, los de dos adolescentes), sino que señalan directamente a una de las semillas que provocaron la germinación definitiva de la novela:

Ahora que vuelven a salir de debajo de la tierra tantas voces¹² de niños perdidos y mujeres muertas —por algo será—, también me gustaría constatar un hecho: la primera vez que mis fantasmas

¹² En noviembre de 2020, ocho meses después de la aparición de *pequeñas mujeres rojas*, se publicaba *Las voces de la tierra*, un proyecto colaborativo promovido por Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) en el que Marta Sanz —junto a otros autores como Isaac Rosa, Edurne Portela, Cristina Fallarás, Antonio Gamoneda u Olga Novo— ponía texto a las fotografías de José Antonio Robés sobre objetos encontrados durante exhumaciones de fosas comunes a lo largo de toda España. Un proyecto

tomaron la palabra fue en el poemario *Vintage*, publicado por la editorial Bartleby en el año 2013. Lo hicieron en un poema titulado «Huesos», que acaba con un párrafo bastante significativo: «Es verano. A lo lejos se escuchan el chapoteo y los gritos de la piscina municipal. Huele a cochiguera y a cloro. Una mujer baja de un coche. Viene a desenterrar huesos.» Tenía una cuenta pendiente con las voces de este texto que sin duda constituye una de las semillas de pequeñas mujeres rojas. Las voces han regresado (2020: 340).

Es muy probable, además, que los fantasmas inmediatamente referidos por Marta Sanz procedan directamente de su círculo más íntimo y familiar. En este sentido, en la presentación de *pequeñas mujeres rojas*, auspiciada por la zaragozana Librería Cálamo, la narradora madrileña hacía público por primera vez que una de las voces integrantes del coro fantasmagórico de su novela —comentado más adelante en este trabajo— es la de su bisabuelo paterno Benedicto Arranz, encarcelado en el penal antituberculoso de Cuellar (Segovia), «por enseñar a leer con las páginas de *El socialista* a sus vecinos analfabetos» y sentenciado a muerte; pena que finalmente sería conmutada, a causa del avance irreversible de su enfermedad pulmonar (Sanz en Cálamo 2020: s. p). En última instancia, quizá otra de esas voces fantasmagóricas que rondan a la génesis de esta novela proceda de la familia materna de una de las amigas más cercanas de la autora, Elvira, a la que dedicó su ensayo feminista *Monstruas y centauros*:

Mientras íbamos andando o nos quedábamos atrapadas entre la gente, Elvira comenzó a contarme una historia que no me había contado nunca. *Una historia, protagonizada por su madre, que no voy a desvelar aquí porque el drama se merece una novela*, pero sin duda remite a los pesos que soportaron algunas mujeres durante la posguerra española. Paseos religiosos, políticos, económicos y sociales para las familias y las mujeres de las familias de los rojos. Estigmas que se hacen aún más profundos durante los conflictos bélicos y los amargos periodos postbélicos. [...] Me di cuenta de que el relato de mi amiga, en realidad, estaba cerrando un círculo perfecto: ese era el momento y el lugar para remover una historia de injusticia, culpa y redención protagonizada por tres generaciones de mujeres. Porque lo personal es político (Sanz 2018: 15–16; mi énfasis).

creativo, en definitiva, que comparte rasgos muy similares con el propuesto por Hirsch en torno a las imágenes del Holocausto judío.

En definitiva, a lo largo de este epígrafe se ha tratado de dar cuenta de las escrituras (pos)memoriales de Marta Sanz y Mariana Enríquez, previas a la publicación de *pequeñas mujeres rojas* y *Nuestra parte de noche*; la de Sanz más comprometida con una retórica realista y la de Enríquez más cercana al género fantástico, ambas producciones han dado pie a introducir el personalísimo y político empleo de la figura del fantasma que ambas autoras esgrimen en sus últimas novelas, como mecanismo para exorcizar las cuentas pendientes de dos países, Argentina y España, con un pasado traumático reciente todavía por resolver.

3. VOCES DE INFRATUMBA. ANÁLISIS DE NUESTRA PARTE DE NOCHE Y PEQUEÑAS MUJERES ROJAS

Antes de comenzar con la lectura comparada de las novelas de Marta Sanz y Mariana Enríquez, que se desarrollará, como el resto de la investigación, en torno a las nociones de «posmemoria» y «fantasma», parece oportuno, en aras de facilitar la comprensión de este diálogo propuesto, introducir mínimamente las principales líneas argumentales de ambas ficciones y las tipologías genéricas en las que estas se insertan.

En *Nuestra parte de noche*, Mariana Enríquez sitúa el inicio de su narración en enero de 1981, durante los últimos años de la Junta Militar y del Proceso de Reorganización Nacional argentino (24 de marzo de 1976 – 5 de diciembre de 1983). En medio de esta coyuntura política y tras la extraña y repentina muerte de Rosario, su marido y su hijo, Juan y Gaspar Peterson, se embarcan en un arriesgado viaje por carretera desde Buenos Aires hasta la casa familiar de Misiones, a la vez que tratan de sortear los peligrosos controles que el gobierno de Videla mantiene por todo el país. Allí, en Puerto Reyes, los esperan para celebrar el Ceremonial los abuelos del niño, Alfonso Reyes y Mercedes Bradford, junto al resto de miembros de la Orden. Una sociedad ocultista, de

origen colonial y británico, que utiliza a Juan —su mejor médium— para invocar a la Oscuridad y adquirir, a través de atroces rituales, un antídoto contra la muerte. Por su parte, Juan concentrará todas sus fuerzas en evitar que su hijo Gaspar, heredero de sus poderes, recorra el mismo camino que lo ha convertido a él, a un mismo tiempo, en víctima y verdugo.

A partir de esta premisa argumental, Enríquez explorará también otros momentos traumáticos del pasado reciente argentino. De este forma, la narradora porteña propone al lector un recorrido no cronológico que abarca desde la década de los sesenta hasta finales de los noventa —con los mandatos consecutivos de Carlos Menem (1989–1999)—, a través de seis capítulos con distinta extensión y narrador: «Las garras del dios vivo: enero de 1981» (2019a: 11–164); «La mano izquierda: El Dr. Bradford entra en la Oscuridad, Misiones, Argentina, enero de 1983» (*ibid.* 165–178); «La cosa mala de las casas solas: Buenos Aires, 1985–1986» (*ibid.* 179–352); «Círculos de tiza: 1960–1975» (*ibid.* 353–484); «El pozo de Zañartú, por Olga Gallardo: 1993» (*ibid.* 485–516) y «Las flores negras que crecen en el cielo: 1987–1997» (*ibid.* 517–668).

Por su parte, con *pequeñas mujeres rojas* Marta Sanz cierra la trilogía negra que había comenzado casi una década antes con *Black, black, black* (2010a). En esa primera entrega, la narradora madrileña presentaba al triángulo protagonista de su ciclo, aquel formado por Arturo Zarco, un detective maduro y homosexual, su exmujer Paula Quiñones, inspectora de Hacienda, y su nueva suegra, Luz Arranz, propietaria de una vivienda en el bloque de Malasaña donde será investigado el asesinato de una de sus vecinas. Seguidamente, en *Un buen detective no se casa jamás* (2012), la acción y el crimen se desplazarán de Madrid hasta la costa levantina; en concreto, a una villa de lujo —o *riurau*—, propiedad de Marina Frankell, vieja amiga de Arturo Zarco, a la que el detective recurrirá con la esperanza de recomponer su corazón roto, pues tanto Paula

como su joven amante, Olmo Arranz, han decidido dar la espalda al detective. Paralelamente, en *pequeñas mujeres rojas* (2020), mientras Zarco se ve envuelto en una serie de crímenes (otra vez, con tintes económico–afectivos) durante sus vacaciones en el Levante español, Paula Quiñones se propone también sanar su salud sentimental, trasladándose durante el verano de 2012 a Azafrán, un pueblo mesetario castellano, para servir como voluntaria en las labores exhumadoras que se están llevando en una fosa común de la Guerra Civil. Sin embargo, apenas ponga pie en este lugar (muy adecuadamente apodado «Azufrón» por sus vecinos), Paula advertirá que el número de cuerpos hallados en el enterramiento resulta muy inferior al de familiares desaparecidos, por lo que emprenderá sus propias pesquisas para desvelar el paradero del resto asesinados por los golpistas. Una tarea que pondrá irremediabilmente en riesgo su vida, al conducirla a investigar el oscuro pasado de los propietarios —la familia Beato–Melgar— del hostel donde se aloja, y de cuyo hijo, David, se ha enamorado la coja inspectora de Hacienda.

Al igual que en las entregas anteriores de la trilogía, lo principal en esta ficción no será la trama detectivesca —por otra parte, brillantemente urdida—, sino que las violencias estructurales (económicas, sociales, machistas) que cristalizan en las historias cotidianas se hagan visibles: aquello que ocurre en la habitación de al lado, en ese lugar «hacia el que no dirigimos la vista» (Sanz 2012: 309). Concretamente, en *pequeñas mujeres rojas* se propondrá una analogía entre la violencia que se ejerce contra el cuerpo y la memoria de las víctimas de feminicidio y aquella ejercida contra la memoria y los cuerpos de los vencidos de la Guerra Civil.

Pese a las diferencias evidentes —históricas y geopolíticas— que separan a las tramas de *Nuestra parte de noche* y *pequeñas mujeres rojas* al enfrentarse a la ficcionalización de dos genocidios distintos con sus propias casuísticas, ambas novelas

coinciden, además de en su voluntad posmemorial, en la utilización ecléctica y heterogénea del género de terror (con inclinaciones hacia el *noir*, en el caso de Sanz, y con una clara tendencia hacia el gótico, en el caso de Enríquez), como una herramienta para denunciar el terrorismo de estado practicado durante los periodos dictatoriales de Argentina y España. Así, tanto en *pequeñas mujeres rojas* como en *Nuestra parte de noche*, abundan las referencias intertextuales a otros títulos y autores del género, que en estas ficciones es subvertido,¹³ no solo a través de un uso político de la figura del fantasma, sino por medio de otras actualizaciones más diversas. Por ejemplo, en «Poltergeist (Nana de tórtolas)», segunda parte de *pequeñas mujeres rojas*,¹⁴ donde la acción narrativa retrocede del presente hasta 1936 para relatar las condiciones y circunstancias que rodearon al fusilamiento de las víctimas de la fosa de Azafrán (cómo, quién, por qué y para qué ordenó su prendimiento y posterior asesinato), además de jugar con múltiples referencias del cine de terror —como *Nosferatu* (Murnau 1922), *M, el vampiro de Düsseldorf* (Lang 1931), *Poltergeist* (Hooper 1982) o *La novia cadáver* (Burton 2005)—, Marta Sanz toma prestada la figura del protagonista de *Sweeney Todd, el diabólico barbero de la calle Fleet* (Burton 2007) para caracterizar a su personaje Jesús

¹³ Es probable que, en el caso de Sanz, *pequeñas mujeres rojas* no sea el primer intento de la autora madrileña por subvertir un género literario. En este sentido, la escritura de la primera entrega de su ciclo de negro, *Black, black, black*, puede entenderse como la respuesta lógica y meditada al encargo que el diario *Público* hizo a Marta Sanz en 2008: leer en 72 horas la celebrada saga negra *Millenium*, del sueco Stieg Larsson. Lejos de complacerse con esta lectura, la narradora madrileña encontraba en *Los hombres que no amaban a las mujeres* (2008) y sus sucesivas entregas los rasgos delatores de un lenguaje policiaco excesivamente mecanizado y equidistante, uno que trataría de provocar en el lector común un efecto balsámico, «al sentirse satisfecho de haber leído una literatura entretenida y de calidad que ejerce la crítica respecto a los problemas de nuestras sociedades» (Sanz 2019: 80). De este modo, no parece demasiado descabellado sugerir que, dos años más tarde, Sanz se plantearía la escritura de su ciclo negro como «contraejemplo» de estas lecturas demasiado plácidas y sin verdadera repercusión en *lo real* (Ballarín Aguarón 2021: 387–389).

¹⁴ Al igual que *Nuestra parte de noche*, la novela de Sanz está estructurada en diferentes partes o capítulos, que cuentan con diferentes tiempos y voces narrativas: «Con nuestros tirachinas (lea despacio)» (2020: 13–22); «1. Azafrán (Epistolario mutante)» (*ibid.* 23–150); «Asesinos que ganan (lea despacio)» (*ibid.* 151–158); «2. Poltergeist (Nana de tórtolas)» (*ibid.* 159–212); «Colorado, siempre colorado (lea despacio)» (*ibid.* 213–224); «3. Estabulación (Tratado para pieles delicadas)» (*ibid.* 225–326) y «Monolito Blues (lea despacio)» (327–338).

Beato, el terrorífico y sádico delator que ordenó los crímenes de Azafrán, con el objetivo de levantar su fortuna con los bienes incautados a las víctimas de la fosa:

El peluquero de señoras, el sacamantecas, el degollador, el finolis, el relamido, el quiero y no puedo, el señoritingo, el quién se ha creído este que es, el hospiciano, el sacamuélas eran algunos de los motes con que adornaban al bueno de Jesús Beato. A Tomé este derroche de imaginación para evitar llamar a un hombre por su nombre y su apellido le llevaba a concluir que a uno no le dejaban sacar los pies del tiesto nunca. [...] Los azafranese [...] no conocían el mito victoriano de Sweeney Todd. De haberlo conocido, a Jesús Beato se le habría caído el pelo y no habría afeitado ni una sola barba. Quizá tampoco el peón le habría dejado acercarse mucho. [...] Aquí pudimos disfrutar de diferentes versiones del barbero sanguinario (2020: 165–166).

Como contraste, en *Nuestra parte de noche*, la subversión del género de terror se lleva a cabo del mismo modo que la denuncia de la dictadura en la novela: de forma indirecta y sutil. Lo que en *pequeñas mujeres rojas* se muestra en un plano frontal, la Enríquez retratista lo convierte en fondo y escenario, pero sin comprometer por ello ni un ápice la capacidad delatora de su escritura. Así, en la novela de la porteña, la intertextualidad con otros textos y filmes terroríficos se realiza también de forma velada, a través, por ejemplo, de calculados homenajes a Stephen King o Shirley Jackson, dos de las lecturas favoritas de la autora, tal y como ha declarado ella misma en numerosas entrevistas:

Mi maestro indiscutible es Stephen King. Fue a través de Stephen King que di con Shirley Jackson, que me encanta. Pero fue King quien me llevó a ella. King ha sido un señalador, un prescriptor. A través de él, descubrí [...] a Ray Bradbury, que es súper importante para mí, y a Robert Aickman, que ahora mismo me vuelve loca, y a autores que han tratado la ciudad como personaje, como el lugar en el que el pasado sigue sucediendo. Porque esa es la idea del fantasma. El fantasma es el pasado que sigue sucediendo (Fernández 2017: s.p.)

En este sentido, es probable que uno de los guiños intertextuales más sugerentes que se dan en *Nuestra parte de noche* sea el que se produce en la tercera parte de la novela, «La cosa mala de las casas solas» (*ibid.* 179–352); pues las imágenes que ofrece aquí Enríquez —teñidas por una pátina de aires ochenteros— sobre una pandilla de

adolescentes circulando en bicicleta por la penumbra de un barrio suburbano de Buenos Aires o adentrándose en lugares malditos recuerdan, en buena medida, a títulos tan emblemáticos del maestro del terror como *It* (Eso), publicada por King en 1986.¹⁵ Así lo cree la investigadora Sara Becerril que, en su estudio sobre lo gótico en *Nuestra parte de noche*, concluye, además, que, para Enríquez, la hibridación de elementos terroríficos (autóctonos y extranjeros, populares y cultos) sería una forma de extraer al género de un plano elitista (2020: 16 y 21).

3.1. Sangre en el legado: *fortuna, memoria y otras transmisiones intergeneracionales*

Tal y como he explicado en las premisas teóricas de este trabajo, la tipología de memoria definida por Marianne Hirsch está estrechamente vinculada al concepto de ‘herencia’. Por ello, en las siguientes páginas se abordará la cuestión del legado y las diferentes formas que toma en ambas novelas. Una primera pista sobre la importancia capital de este aspecto en las ficciones de Enríquez y Sanz la ofrece el lugar que ocupa la ‘familia’ en ambas novelas, pues tanto en *Nuestra parte de noche* como en *pequeñas mujeres rojas* dos clanes poderosos y acaudalados se articulan como el eje vertebrador del relato: los Reyes–Bradford, en el caso de la argentina, y los Beato–Melgar, en el caso de la española, resultado ambos de sendos matrimonios de conveniencia.¹⁶

A este respecto, en *Nuestra parte de noche*, el principal personaje sobre el que se focaliza la cuestión del legado es Gaspar Peterson, protagonista, junto a su padre Juan Peterson, de la novela de Enríquez. Como es habitual en la familia tradicional, la herencia de Gaspar es doble, aunque, en este caso, los estratos sociales a los que pertenecen ambos

¹⁵ En 2013, la narradora argentina participó en la elaboración de libro colectivo que rendía homenaje al autor *El resplandor* (1977), titulado *No entren al 1408: antología en español tributo a Stephen King*

¹⁶ Véanse «Apéndice I. Líneas genealógicas de la familia Reyes-Bradford» y «Apéndice II. Líneas genealógicas de la familia Beato-Melgar».

linajes no pueden ser más antagónicos. De un lado, el padre de Gaspar procede de una familia de orígenes muy humildes, lo que marcó decisivamente su juventud. Desde niño, Juan arrastró una grave enfermedad cardíaca que lo obligó a someterse, con demasiada frecuencia, a peligrosas intervenciones. Fue durante una de estas cirugías a vida o muerte, todavía muy joven, cuando Jorge Bradford, el tío-abuelo por vía materna de Gaspar, descubrió en su interior «la voz de la Oscuridad» que tan desesperadamente buscaba la Orden (Enríquez 2020: 169). Con la excusa de cubrir sus necesidades médicas y proporcionarle los cuidados que la familia de Juan era incapaz de ofrecerle, habida cuenta de su precariedad, el Dr. Bradford convenció a los padres del joven para que aceptasen su adopción y su traslado a la lujosa casa de los Reyes-Bradford en Corrientes. Sin embargo, como sugiere la propia Rosario en un momento determinado de la novela, ni su familia ni en especial su tío eran «capaces de una generosidad de este tipo» (*ibid.* 362). De este modo, a partir de una sutil comparación entre el caso de Juan y el de los niños robados durante la dictadura cívico-militar, muy pronto se revelará el verdadero futuro que la Orden tiene preparado para Juan. Consciente de las posibilidades que los poderes de Juan ofrecen a su secta, la terrible Mercedes maldecirá a los padres del joven hasta ocasionarles una muerte terrible y prematura. Una vez borrados del mapa los orígenes del chico, el cuerpo de Juan será explotado —de forma salvaje y constante— durante los peligrosos ceremoniales que la Orden organiza periódicamente, lo que propiciará el progresivo agravamiento de su enfermedad. En este sentido, para Sara Becerril, las prácticas de control bio-político que la Orden ejerce sobre Juan se asemejarían, en gran medida, a las mantenidas por el Estado con la ciudadanía argentina durante el periodo dictatorial, pues ambas instituciones abusan del vulnerable para sustentar su poder (2020: 12-13).

Al calor de estos hechos, no parece muy descabellado sugerir que el don de Juan, apodado en la novela como «el Dios Dorado», constituye, a un mismo tiempo, su mayor fuerza y perdición, pues es esta misma autoridad que le confiere su poder la que lo arrastra a una existencia parasitaria. Como se ha referido en líneas anteriores, la posibilidad de que, al morir Juan, la Orden fuerce a Gaspar a perpetuar esta misma vida de esclavitud atormenta a Juan durante toda la novela y lo conduce a mantener una conflictiva relación con su hijo:

Quiero que me acompañes a tirar las cenizas de tu mamá [...] Ya no la necesito en la casa. Pude liberarla. Esta noche es muy buena, la mejor en años, y ella se merece esta noche y que puedas despedirte de ella antes que yo me muera. [...] Vamos hasta la Reserva. ¿Te da miedo? Y Gaspar dijo que no, nunca tenía miedo con su padre, podía tener miedo de él, pero no con él; a pesar de que lo sabía enfermo le parecía invencible y peligroso, a veces los animales lastimados eran así, mucho más fuertes que cuando estaban sanos. [...] [Juan] le tomó la cara entre las manos, se agachó para mirarlo a los ojos y le acarició el pelo, la caja estaba en el suelo, entre los dos, y le dijo tenés algo mío, te dejé algo mío, ojalá no sea maldito, no se si puedo dejarte algo que no esté sucio, que no sea oscuro, nuestra parte de noche (Enríquez 2019a: 299–301).

Más cuestionable resulta, sin embargo, el legado que le corresponde a Gaspar por vía materna. En la segunda parte de la novela, «Círculos de tiza: 1960–1976)»,¹⁷ la propia Rosario da cuenta de los sangrientos orígenes de la herencia familiar, que «como todas las fortunas [se habría construido] sobre el sufrimiento de los otros» (*ibid.* 360). De esta forma, el patrimonio de los Reyes–Bradford¹⁸ se remontaría hasta la Conquista del Desierto (1878–1885) y el genocidio de los nativos argentinos:

Los hijos de William Bradford emigraron a América buscando mejores oportunidades de negocios [...] El que vino a Argentina participó en la Campaña del Desierto y recibió tierras del gobierno como recompensa de sus acciones militares. Las tierras más fértiles del mundo. Él, además de un muy eficiente asesino de indígenas, también era un investigador de lo oculto y nunca se cansó de

¹⁷ El título de este capítulo es otra referencia metatextual a la banda británica Suede y su canción «Chalk Circles» (2018).

¹⁸ La propia Enríquez ha declarado que la fortuna y la casa de Puerto Reyes estarían inspiradas en el caso real de la familia Bemberg, uno de los clanes más ricos de Argentina, que, como los personajes de *Nuestra parte de noche*, habrían adquirido, en primera instancia, su fortuna a través del crimen y la explotación (en *Traficantes de Sueños* 2020: s.p.).

buscar la Oscuridad en la pampa. No la encontró, aunque era capaz de ensayar los métodos más crueles sin remordimientos. Murió gritando su fracaso en la quinta de Chascomús, donde hoy descansamos y cabalgamos (*ibid.* 360).

A lo largo del tiempo, la fortuna de los Reyes–Bradford —«terratenientes, yerbateros, rentistas, explotadores» (*ibid.* 591)— no sólo se habría salvado de las expropiaciones que trataron de llevar a cabo diferentes gobiernos, como el de Juan Domingo Perón (1946–1955 y 1973–1974), sino que, con los años, habría incrementado significativamente su valor (*ibid.* 114–115). Tras el éxito de esta dilatada operación habrían intervenido dos factores decisivos que encarnan a la perfección el espíritu de la novela, el uso de magia negra —«en Misiones, la empresa yerbatera de mi padre tenía competencia, otra familia muy rica, [y] mi madre se encargó de pedirle a la Oscuridad que los sacara del medio» (*ibid.* 369)— y, especialmente, el mantenimiento de una estrecha, casi simbiótica, relación con el régimen dictatorial de Videla: «La Orden¹⁹ nunca había usado para el sacrificio a policías ni a militares. La coherencia ideológica era impecable, pensó Juan. Solamente sacrificaban a quienes perseguían sus amigos y así los ayudaban» (*ibid.* 156).

Consciente de los crímenes que rodean a la herencia y familia materna de Gaspar, a lo largo de la novela se relatan los sucesivos intentos de Juan Peterson por proteger a su hijo del dolor y del peligro que, con toda probabilidad, le aguardan en un futuro no muy lejano, cuando él haya fallecido. Finalmente, el padre del niño encontrará una forma de protegerlo. Sin embargo, esta solución no estará exenta de dolor, pues para salvar a Gaspar deberá marcarlo violentamente con un sigilo mágico que alejará a la Orden del

¹⁹ La estructura jerárquica de la Orden también puede leerse en sí misma como la metáfora de un régimen dictatorial en el que se venera y rinde culto a ser un terrible. Del mismo modo, pueden trazarse paralelismos entre el hambre voraz de la Oscuridad y la del dictador. En este sentido, para Carla Rovira Estrada, que también ha estudiado la escritura posmemorial de Enríquez en *Nuestra parte de noche*, al igual que la dictadura, la Orden disolvería la identidad de los individuos, «como un modo de debilitarlas, bajo el pensamiento de que así se mantienen dependientes y obedientes a la autoridad» (2020: 26).

niño, pero también le arrebatará sus recuerdos y, en definitiva, su herencia. Una herida invisible y permanente que, por su carácter hauntológico, recuerda, en gran medida, a aquella que acarrearán las víctimas de la dictadura y sus familiares:

No voy a vivir diez años más y no quiero que Gaspar esté en la Orden. Si puedo marcarlo con un sello que evite que lo encuentren, voy a hacerlo. [...] Tengo que encontrar el Otro Lugar y lograr que me ofrezca el signo. Seguramente exigirán otro sacrificio. Por supuesto, voy a dárselo. Un signo en el brazo, visible, que los desoriente. Si quieren encontrarlo, se perderán. No podrán averiguar dónde está, y si lo averiguan, no podrán llegar. Un signo, una marca, para esconderlo. [...] Él siguió trazando *el sello fantasma* sobre el brazo de Gaspar. Solo podía marcarse con violencia: debía ser una herida profunda y dolorosa, *inolvidable*, me dijo. Tenía que lastimarlo. [...] La marca va a alejarlo de tu lado y del mío. Yo estoy dispuesto a ese sacrificio y vos también deberías estarlo para salvarle la vida. (2019a: 473; mi énfasis).

Por su parte, si en *Nuestra parte de noche* la encargada de denunciar los sangrientos orígenes de la fortuna familiar era la propia Rosario, antropóloga de profesión y heredera directa de los Reyes–Bradford, en *pequeñas mujeres rojas* la responsable de desvelar los crímenes cometidos por los Beato–Melgar será una persona ajena a la familia y al propio Azafrán, la inspectora de Hacienda Paula Quiñones, que llega desde Madrid, sin ninguna relación con el pueblo (y, por ello, aparentemente sin el lastre de un bagaje trágico a sus espaldas) para colaborar, desinteresadamente, en las labores que se están llevar a cabo en torno a la fosa de Azafrán. Sin embargo, ya en las primeras páginas de la novela, se hace saber al lector que Paula, pese no pertenecer a este lugar, trae consigo sus propios fantasmas y el sello de una memoria heredada:

Sabemos que los recuerdos de Paula no pertenecen a este lugar. ¿Por qué llega entonces a este pueblucho para ocuparse de las tareas sucias [y] desenterrar los huesos muertos [...]? Los recuerdos de Paula son de una [...] casa en la ciudad donde los niños —al menos los que ella conocía—no tenía que trabajar, ni sabía hacer sumas y restas de cabeza ni cuál era el mejor momento para salir a cazar ranas [...] El abuelo le contaba a la nieta la historia del tiro que recibió justito a la altura del fémur [...]. También le relataba a la nieta la historia de la hermana a la que purgaron con ricino. Y la de los niños que se subían a los trenes. Y la de los hombres metidos en armarios o en sobraos. La de estanqueros delatores y cunetas llenas de cadáveres. Paula habría preferido que en su casa se guardasen más secretillos [...], pero allí eran todo confesiones, cuentas

claras, chocolate espeso. [...] A Paula [...] cada frase de Manuel se le quedó dentro, sin que ella se diese cuenta, y la transformó en una coja idealista y acaso filantrópica. Todo lo que sabe Paula lo sabe por boca ajena, historias de las que se distancia, del mismo modo científico, casi quirúrgico, en que se distancia de este lugar (2020: 13 y 15–17)²⁰

Además de colaborar en los procesos exhumatorios que se están llevando a cabo, Paula participa junto a su compañera Rosa en la elaboración de un proyecto fotográfico, de marcada naturaleza posmemorial, que recuerda en gran medida al de *Las voces de la tierra*, el libro colectivo en el que participaría la autora madrileña, apenas unos meses después de la publicación de *pequeñas mujeres rojas*. La preparación de este proyecto en la novela, que incluye las entrevistas con los familiares de los desaparecidos, conduce a Paula y a su compañera a sospechar sobre la existencia de una segunda fosa con más cuerpos, todavía por localizar y recuperar:

Rosa y yo estudiaremos las cartas, papeles y fotos. Estamos involucradas en un proyecto fotográfico para nombrar los traumas y trazar los itinerarios por los que deambulan los muertos: las familias reclaman osamentas, esqueletos, cadáveres, el polvo de sus desaparecidos, se fotografían con el retrato enmarcado del ausente [...] Los parientes se ponen sus mejores galas. La persona más vieja o la que tendría un vínculo más directo con el desaparecido sostiene la foto como una reliquia. Posan con seriedad. [...] Estas personas son las que a veces nos traen ropa para que la olfateemos como perros cazadores que dan con la pieza abatida. La esperanza adopta formas muy extravagantes [...] Braña–Alcáñiz, Rosa y yo misma sospechamos que, además de la fosa abierta [...] debe de haber al menos otra fosa muy cerca de aquí. Ya sabes, Luz, que lo mío son los números y los números no cuadran. Son demasiadas las familias que reclaman cuerpos (2020: 31–32).

²⁰ En buena medida, es probable que los recuerdos de Paula, cuyo lugar de origen y generación coinciden con los de Marta Sanz, sean muy similares a los de la propia autora, pues también posee, como se ha explicado en el epígrafe anterior, sus propios fantasmas personales. Concretamente, esta memoria heredada del terror le habría sido transmitida a través de su abuela paterna, Juana «Juanita» Arranz San José, hija del bisabuelo de Sanz, el represaliado Benedicto Arranz. Además de legarle estos recuerdos, Juana Arranz habría formado parte del bando republicano durante la Guerra Civil. Por ello, como homenaje a su abuela, Marta Sanz le habría cedido su apellido al personaje de Luz Arranz, una de las voces protagonistas en esta novela y en el resto de su ciclo negro. A este respecto, la narradora madrileña declaró: «Luz Arranz es mi familia. Forma parte de mis genealogías femeninas; es una de las voces fantasmagóricas que están dentro de mí y, al mismo tiempo, yo dentro de ellas» (en Cálamo 2020: s.p.). Igualmente, en cuanto a *Nuestra parte de noche* es posible que los recuerdos de Gaspar, un porteño nacido en la década de los setenta, beban también de la misma memoria generacional de Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973).

Conforme avanza su estancia en Azafrán, el presentimiento de Paula va cobrando cada vez más fuerza. Especialmente según aumenta su conocimiento y cercanía con los Beato–Melgar, la familia que regenta el hostel rural donde se aloja. Como en el caso de *Nuestra parte de noche*, el clan protagonista de *pequeñas mujeres rojas* es amplío: a la cabeza de este, se encuentra el «abuelito Jesús» (Sanz 2020: 99), el anciano patriarca de la familia que acaba de cumplir un siglo de vida. Jesús Beato, de aspecto inocente y quizá algo ya senil, es el viudo de Doña Virgen, con la que tuvo tres hijos: Luis, Samuel y Fausto. Samuel se casaría, a su vez, con Analía, y de esta unión nacería el heredero de la familia, el «superdotado» farmacéutico David Beato Melgar (2020: 127). Apenas llegue a Azafrán, Paula entablará una relación amorosa con él y obtendrá las primeras informaciones que le llevarán a sospechar sobre el violento origen del patrimonio de esta familia con nombres de resonancias tan cristianas y con un oscuro y extraño parecido en el rostro:²¹

Querida Luz: Te escribo para ver [...] Cuando toda la casa respira con los ruidos de apnea de Samuel, David llega a mi alcoba [...] y busca lo turbio que escondo debajo de las sábanas [...] Entonces yo le pregunto cosas con la cara vuelta hacia la pared: «¿Y vosotros no tenéis ningún muerto?, ¿ningún desaparecido?» [...] David se ríe de mí: «Parece mentira, Pauli, parece mentira.» [...] «¿Qué es lo que parece mentira?» David me está poniendo un poco nerviosa: «Que no sepas contar con los dedos. Mirar a tu alrededor» [...] «Esto es la cueva de Alí Babá, Paula. Pero sin ladrones» (2020: 52; cursivas en el original).

Sin embargo, la estocada final que hará disipar las dudas de Paula sobre la culpabilidad de la familia más rica y respetada de Azafrán será la aparición de un cuaderno con la caligrafía de Jesús Beato y una relación pormenorizada de los crímenes y apropiamientos cometidos por el sangriento barbero:

²¹ Tanto en *pequeñas mujeres rojas* como en *Nuestra parte de noche*, la falta de moralidad de las familias protagonistas se acentúa a través de elementos grotescos. Así, mientras en la novela de Sanz este procedimiento se lleva a cabo, por ejemplo, con el matrimonio incestuoso de Samuel Beato y Analía (Beato) Melgar, en la novela de Enríquez se realiza por medio de la caracterización física de los personajes, como ocurre en el caso de la malvada Mercedes Bradford, cuyo rostro se encuentra totalmente desfigurado por un ataque de su yerno, Juan Peterson.

«¿Eso es tuyo?», Rosa señaló una agenda de gastadísimas tapas que no estaba allí, sobre la mesa del cubículo municipal, cuando habían llegado esa mañana antes de salir a hacer una ronda de entrevistas [...] Sobre el papel casi mohoso, congelados por el resistente grafito de los buenos lapiceros y cincelados a fuerza de caligrafía inglesa, aparecían los nombres, las posesiones, las historias, las culpas, las razones para la ejecución de muchos de los desaparecidos cuyos huesos Rosa y Paula andaban buscando. Primos carnales. Sobrinos y tíos. Hijos y cuñados [...] El cuaderno [...] eran las notas biliosas de un barbero anónimo que, igual que el afilador, recorría los pueblos montado en su bicicleta. El barbero trasquilaba pelambreras y barbas. Cortaba cabezas sin ensuciarse nunca las manos de sangre (2020: 98–99)

Finalmente, en el mencionado capítulo central de *pequeñas mujeres rojas*, «Poltergeist (Nana de tórtolas)»,²² la acción y el tiempo de la novela se trasladan hasta el verano de 1936 para relatar, a medio camino entre el relato de terror y el *bildungsroman*, cómo un humilde barbero consiguió, a través de su asociación con los falangistas, las falsas acusaciones —pues en su cuaderno escribía «lo que veía y lo que quería ver» (2020: 176)— y un prometedor matrimonio de conveniencia con la hija del mayor terrateniente del lugar, convertirse en el hombre más pudiente de Azafrán (*ibid.* 180–181). Así, la falta de escrúpulos y de moralidad de Jesús Beato se lleva por delante en *pequeñas mujeres rojas* la vida de casi una veintena de vecinos y vecinas,²³ cuyas historias son recuperadas en el transcurso de las páginas de esta novela:

El número de tragedias corroboraba la hipótesis de Paula de que existió un delator que apuntó en todas direcciones y se llevó todo lo que pudo por delante. Rosa y Paula habían tomado notas sobre: la historia del padre al que no le importó que su hijo pasara una noche en el calabozo y se culpó siempre porque esa noche su hijo fue fusilado por los fascistas. La historia del hombre que se casó

²² Resulta significativo que este capítulo esté introducido con una cita del emblemático comienzo de *Pedro Páramo* (1955) —«Vine a Comala porque me dijeron que aquí vivía mi padre, un tal Pedro Páramo»—, sobre todo, si se tiene en cuenta que en esta parte de *pequeñas mujeres rojas* se relata cómo la fortuna de Jesús Beato se forja por medio del asesinato. Igualmente, no parece demasiado arriesgado sugerir que la sombra de *Pedro Páramo* también planea sobre *Nuestra parte de noche*, pues, como se ha dado cuenta líneas más arriba, la novela de Enríquez también aborda la cuestión del patrimonio sangriento, ese otro fantasma —nada sobrenatural— que se cierne sobre la familia Reyes–Bradford.

²³ Uno de los principales propósitos de la novela de Sanz es extraer del cajón del olvido y visibilizar la historia de las represaliadas (fusiladas, encarceladas, torturadas, violadas o humilladas) en la Guerra Civil y durante el franquismo, de ahí, en parte, el título *pequeñas mujeres rojas* y el uso subversivo de la minúscula inicial. En este sentido, la autora ha declarado en más de una ocasión que su novela va en contra de esa *mala memoria* que, desde ciertos escaños en el Parlamento, trata de atentar contra el recuerdo y la dignidad de víctimas de la dictadura, como ha ocurrido recientemente con el grupo de las Trece Rosas (en Morales 2020: s.p.)

con la mujer más hermosa del pueblo, con la que tuvo seis hijos, y de cómo, cuando el hombre se fue al frente, su esposa y toda su prole aparecieron destrozados dentro de una zanja. A la mujer le habían sacado los ojos y se dijo que era una bruja y merecía morir. [...] La historia del pescadero²⁴ que enseñaba a leer a los analfabetos con las palabras del periódico *El Socialista* y de cómo, al acabar la guerra, el pescadero sufrió lentas pudriciones pulmonares en los penales de piedra [...]. La historia de Catalina, que dijo: «Todavía vamos a vencer y os vamos a hacer tajadillas», y fue fusilada y enterrada con su delantal puesto; en el bolsillo llevaba el sonajero de su hijo Martín²⁵ (2020: 58–61).

Como ya se ha referido, a diferencia de lo que suele ocurrir con los descendientes de las víctimas, donde el trauma del genocidio es transmitido de generación a generación, en el caso de Jesús Beato y de su familia, que levantaron su hotel sobre los abandonados terrenos en los que se había excavado la fosa (*ibid.* 209), la huella del pasado no ha hecho mella en su conciencia. Cuando, al final de la novela, se revela el paradero del enterramiento de los fusilados y se descubren las acciones que hicieron falta para la construcción del patrimonio de los Beato–Melgar, resulta muy reveladora la postura —supuestamente equidistante— que defiende Analía, la nuera e hija bastarda de Jesús Beato, al ser interrogada a este respecto por Luz Arranz:

Durante mi última visita a Analía, [...] le planteo la posibilidad de que [...] sea un delito de odio, una revancha política. Me corrijo: el término exacto no sería «revancha», sino «limpieza», «precaución». Ella pone los ojos como platos: «¿Política? Nosotros siempre fuimos apolíticos. El abuelito Jesús nos enseñó que la política no traía más que disgustos.» La memoria de Analía es carrete velado por la luz. Me escandalizan sus amnesias. «La política no trae más que disgustos», Analía se enroca. Ha colocado una bolsa de plástico opaca sobre la cabeza de su madre, de su abuelo, de los niños perdidos y, por supuesto, de las mujeres muertas (2020: 313).

En definitiva, es probable que pasajes como este —también los transcritos de *Nuestra parte de noche*— traten de denunciar la pervivencia actual no sólo de una amnesia individual y, al fin al cabo, interesada, como sufren los personajes de la familia Beato–

²⁴ La historia del bisabuelo de Marta Sanz, Benedicto Arranz

²⁵ La de Catalina Muñoz Arranz es también otra historia con un trasfondo real comprobable. Fusilada el 22 de septiembre de 1926, sus restos no fueron encontrados hasta 2011, cuando el hijo que la sobrevivió contaba con 75 años. Su caso aparece recogido en *Las voces de la tierra* junto a la fotografía del sonajero, así como en varios artículos de prensa de medios como *El País* (Domínguez 2019)

Melgar o del clan Reyes–Bradford, sino también la existencia de una amnesia colectiva y de carácter estatal que se evidencia en la supervivencia de estas fortunas amasadas con la sangre de las víctimas de la dictadura, tanto argentina como española. Para el filósofo Reyes Mate, esta cuenta pendiente, más allá de suponer un grave problema de memoria democrática, estaría detrás de la continuidad de muchas desigualdades sociales, pues «unos [heredarían] las fortunas y otros los infortunios, pero entre la fortuna de unos y los infortunios de otros hay una relación» (en Olaso 2016: 276).

3.2. Ausencias que persisten: *exorcizar el pasado*

Como el protagonista de *Pedro Páramo*, los personajes de Marta Sanz y Mariana Enríquez también transitan por un territorio poblado de fantasmas. En este sentido, en *Nuestra parte de noche*, además de partir del mencionado paralelismo entre terror literario y terrorismo de Estado, se propone una relación entre los desaparecidos de la dictadura y los *aparecidos*, como se denomina popularmente a la figura del espectro en Argentina y otros países de Latinoamérica. Así, los desaparecidos de la Junta Militar se materializan en este texto a través de dos corporeidades diferentes: bien como entidades todavía vivas —como ocurre con los secuestrados que la dictadura facilita a la Orden para sus sacrificios y que Mercedes Bradford custodia enjaulados bajo el túnel de la casa de Puerto Reyes: «en Argentina sobran los muertos anónimos y esta casa ha sido una cárcel clandestina por años» (2019a: 147)—, o bien, perpetrado ya su asesinato, en forma de eco fantasmagórico. En este segundo caso, la vía de contacto de estas víctimas, sin paz ni descanso (como en la tradición popular, estos fantasmas demandan justicia y reparación), con el mundo de los vivos es a través de Juan y Gaspar Peterson, que poseen capacidades clarividentes:

Por primera vez su hijo [Gaspar] tenía una percepción, al menos delante de él. Estaba esperando a que sucediera [...]. Tenía que enseñarle cómo cerrarse a ese mundo flotante, esos pozos pegajosos, cómo evitarlos. Y tenía que empezar pronto porque recordaba el espanto de su propia infancia y Gaspar no tenía por qué vivir lo mismo. Mi hijo va a nacer ciego, repetía la presencia al final del pasillo [...]. Juan no le había prestado atención porque no lo había contado con miedo y eso era bueno. El chico tenía razón intuitivamente: no había nada que temer, esa mujer era apenas un eco. Había muchos ecos, ahora. Siempre había cuando se perpetraba una matanza; el efecto era idéntico al de los gritos en una cueva, permanecía hasta que el tiempo les ponía un final. Faltaba mucho para ese final y los muertos inquietos se movían con velocidad, buscaban ser vistos (Enríquez 2019a: 22–23).

Durante *Nuestra parte de noche* son muchos los fantasmas que rondan a Juan y Gaspar, dado que también son abundantes las víctimas durante esa época (y todavía hoy) de las que se desconoce el paradero de sus restos o, siquiera, su condición de vivos o muertos, pues de lo único que poseen constancia sus familiares es su circunstancia de ‘desaparecidos’. La desesperación de algunas de estas familias, forzadas a permanecer en un continuo estado de *impasse*, las conduce a recurrir al tarot y otras prácticas relacionadas con el pensamiento mágico con las que tratar de poner fin a su angustia, pese a que, las más de las veces, ni tan siquiera *lo oculto* puede ofrecer una solución a la tragedia que viven:

Tali reconoció [...] a una señora que había venido a tirarse las cartas, preguntando por su hija: Tali la había visto muerta, ahogada, y se lo había dicho. Una de las tantas chicas asesinadas por los militares y arrojadas a los ríos, los ojos comidos por los peces, los pies enredados en la vegetación, sirenas muertas con el vientre lleno de plomo. Tali no mentía, no daba falsas esperanzas. Los padres y madres de jóvenes desaparecidos por la dictadura la buscaban para, al menos, saber cómo habían muerto, si su cuerpo estaba en un pozo de huesos o bajo el agua o en un cementerio perdido. La mujer ahora no la miraba: jugaba con una niña. ¿Sería la hija de la chica muerta? (2019a: 53)

Sin embargo, no todas las almas que persiguen a Juan y Gaspar en la novela pertenecen a desconocidos; como muchas casas del país, los Peterson poseen también sus propios fantasmas familiares. Sin duda, una de las ausencias más significativas en el clan protagonista es la de Rosario Reyes, mujer de Juan y madre de Gaspar, asesinada por

orden de su madre, Mercedes Bradford, cuando descubre la oposición de su hija y su intención de derrocarla de la cúpula de la Orden. Sin embargo, la malvada Mercedes, lejos de satisfacer su apetito de sangre con la muerte de su hija, decide maldecir también el alma de Rosario, para que Juan nunca pueda encontrarla a través de sus capacidades de médium, ni conseguir, en definitiva, un desenlace para su historia (*closure*). De esta manera, al permanecer el alma de Rosario en un limbo desconocido y al perseguir a Juan su recuerdo, se establece una analogía entre esta situación y la de los familiares de los disidentes desaparecidos:

No podía encontrarla. Podía ver a esa pobre mujer embarazada del hotel, podía ver a cientos de asesinados todos los días y sin embargo no podía dar con ella. Se lo había pedido, cuando estaba viva, una vez, casi en chiste, imitando a un personaje de novela, no me dejes solo, *haunt me*, no había palabras en castellano para ese verbo, *haunt*, no era embrujar, no era aparecer, era *haunt*, pero ella nunca se lo había tomado en serio [...] A veces pensaba que Rosario se estaba escondiendo. O que algo no la dejaba acercarse. O que se había ido demasiado lejos (2019a: 33; cursivas en el original).

También la muerte parece perseguir al más joven de los Peterson durante toda su vida. Conforme avanza la trama en *Nuestra parte de noche*, más fantasmas se van sumando a la trágica historia de Gaspar, que desde recién nacido parece condenado al sufrimiento. Así, en uno de los capítulos centrales de la novela, «La cosa mala de las casas solas: Buenos Aires, 1985–1986» (*ibid.* 179–352), ambientado durante los primeros años de la democracia argentina, el foco del relato sigue al joven adolescente y su pandilla (Vicky, Pablo y Adela) por las calles de Parque Chacabuco, un barrio suburbano de Buenos Aires. El trasfondo familiar y personal de cada uno de estos chicos es distinto, pero entre ellos sobresale el de Adela. A la joven no sólo le falta un brazo (sobre cuya pérdida ofrece diferentes explicaciones, más o menos fantásticas, mas o menos realistas, conforme avanza la novela), sino que, como el propio Gaspar, está marcada por otra ausencia: el padre de Adela es otro de los desaparecidos de la dictadura (2019a: 186). Es

a partir de esta premisa cómo, en *Nuestra parte de noche*, la escritora porteña recupera el espacio arquitectónico y el aspecto físico de la protagonista que ideara para su cuento «La casa de Adela», inserto en la colección *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016: 65–80), adaptándolo a la trama e intereses de la novela. De esta manera, tras renombrar el lugar como «la casa de la calle Villarreal», provoca la entrada de la pandilla en este «hogar invertido» (Díez Cobo 2020: 135), al sospechar Adela que la casa puede albergar en su interior pistas sobre el paradero de su padre.

Como sucede en el cuento original, el grupo de jóvenes responde al siniestro llamamiento del edificio y se adentra en su interior. Así, nada más acceder al lugar, la pandilla advierte que «la casa [es] *otra* por dentro» y que su iluminación procede de un «sol privado» (Enríquez 2019a: 339). Durante la exploración de este espacio imposible, Gaspar y el resto de la pandilla hallan toda una serie de diferentes restos humanos (huesos, uñas, dientes, párpados...) que hacen sugerir a Adela, también mutilada, la posibilidad de que el edificio se hubiera utilizado, en algún momento de la dictadura, como centro clandestino de detención: «vos y yo leímos que los militares usaban casas comunes para torturar [...] a lo mejor usaron esta y nadie sabía [...] acá hay muchas partes de gente» (*ibid.* 349).²⁶ Mientras tal posibilidad inquieta al resto del grupo, a Adela, a quien parece excitarla, la lleva a adentrarse todavía más por la siniestra arquitectura de la casa. Finalmente, la joven sin brazo acaba desapareciendo para siempre, sin que Gaspar ni el resto de sus amigos puedan hacer nada para evitarlo, tras un sonoro portazo, al adentrarse en una de las imposibles habitaciones de la casa.

En este sentido, como sugiere Díez Cobo respecto al idéntico desenlace del cuento original, «la puerta queda abierta a la ambigüedad [...], no sabremos nunca si Adela fue

²⁶ Mariana Enríquez, que pasó su infancia en el barrio porteño de Parque Chacabuco, habría vivido muy próxima a uno de estos centros, oculto tras la máscara de «Automóviles Orletti». Como la casa de Villarreal «eran lugares donde entrabas y no salías» (Enríquez en *Traficantes de Sueños* 2020: s.p.).

abducida por una casa maligna dentro de los parámetros clásicos del gótico [...] o si Enríquez ensambla una historia de terror basada en hechos “reales” reactualizada en una escalofriante versión gótica» (Díez Cobo 2020: 153). Esta segunda lectura en clave realista adquiere una resonancia superior en *Nuestra parte de noche*, al revelarse la verdadera ascendencia de la joven: Adela es hija de Beatriz Bradford, tía segunda de Gaspar, y de Eduardo Álvarez, miembro del Ejército de Liberación Maoísta Leninista, secuestrado por la dictadura, cuyo paradero, al igual que el de su hija, permanece desconocido. La desaparición de Adela Álvarez Bradford despertará mucho interés mediático y policial en el presente de *Nuestra parte de noche*. Sin embargo, las explicaciones de los niños supervivientes —Gaspar, Vicky y Pablo— resultarán totalmente inverosímiles ante su público:

Lo que sí señaló, en la conversación telefónica, fue su perplejidad ante las declaraciones de los chicos acerca de las dimensiones de la casa. La casa de la calle Villarreal n.º 525 tiene 40 metros cuadrados, 44 para ser exactos [...] La distribución, además, es muy sencilla: un ambiente de usos múltiples en la entrada, una cocina con espacio para el comedor diario, una única habitación y un baño. Los chicos hablan de ambientes amplísimos, pasillos y varias habitaciones. No hay duda de que ingresaron en esa casa y no en otra. Es decir: declararon que era mucho más grande por dentro que por fuera, una imposibilidad física. Además, [...] tenía electricidad, aunque los chicos aseguraron que había luz, y no tenía ninguna puerta [...] La jueza confrontó a los chicos con esta información, según consta en la nota de Triuso para Panorama, y aunque se mostraron sorprendidos, mantuvieron sus declaraciones (2019a: 509–511).

Este pasaje forma parte de la crónica escrita por la periodista ficticia Olga Gallardo, durante el quinto capítulo de la novela, «El pozo de Zañartú» (*ibid.* 485), que se desarrolla entre las provincias de Corrientes, Misiones y Buenos Aires durante 1993, es decir, cinco años después del suceso de Villarreal. Como Paula Quiñones en *pequeñas mujeres rojas*, la periodista de *Nuestra parte de noche* es una mujer filantrópica que, a través de su investigación, trata de arrojar cierta luz sobre los hechos que rodearon al asesinato de las víctimas de la fosa de Zañartú y dar a conocer el lastre del trauma que

acarrear las familias de los desaparecidos, que, como Gallardo, se han trasladado hasta el lugar, porque pese «que no hay mucho que hacer, [...] estar acá es lo más parecido a un funeral» (2019a: 499). De este modo, durante estas pesquisas (que incluyen las entrevistas a los familiares de las víctimas), la escritora-periodista se hará conocedora del caso de Beatriz Bradford, la madre de Adela, cuyo marido posiblemente se encuentre entre los cadáveres del Pozo de Zañartú. En la cercanía que se genera de noche en una habitación de hotel, Beatriz confesará a Olga Gallardo el oscuro pasado de su familia y su papel durante la etapa de la Junta Militar:

Mi nombre de guerra era Liliana Falco. Solo mi pareja sabía mi verdadera identidad y también nuestro jefe operativo, porque parte del plan, que fracasó, era secuestrar a alguien de mi familia para financiarnos. Mi familia, usted sabrá, es inmensamente rica. Son también unos terribles hijos de puta, cómplices de la dictadura, usaron sus medios y sus influencias para ayudar a desaparecer cuerpos. Por eso no me acerco a la gente que viene. Mi familia fue cómplice de los crímenes de muchos de sus seres queridos. Eduardo quería salvarme de ellos, nunca supo a qué se enfrentaba. Yo tampoco lo sabía del todo.

Así, Beatriz Bradford, prima de Rosario, también hablará a la periodista de Gaspar y su padre. Le explicará cómo la Oscuridad se «llevó el brazo de [su] hija y la marcó como propia» durante uno de los ceremoniales, protagonizados por Juan Peterson, en la casa de Puerto Reyes (2019a: 506). Igualmente, culpará al padre de Gaspar de la desaparición de Adela en la casa de Villarreal: «Él entregó a mi hija. Me engañó, me dijo que iba a salvarla, iba a salvar a su hijo y a mi hija, ese era el pacto y no lo cumplió» (2019a: 507). En un primer momento, el relato de Beatriz resultará fantasioso e imposible para Gallardo, un «delirio» lógico, fruto del trauma de su pasado (2019a: 505). Sin embargo, poco a poco, la historia de Bradford irá calando, obsesivamente, en la conciencia de la cronista, lo que le conducirá a investigar a los supervivientes de la tragedia de Villarreal, Gaspar y su pandilla. La magia del sello fantasma que, con violencia, dibujó Juan en el brazo de su hijo, frustrará todas las tentativas de Olga

Gallardo por acercarse al joven Peterson, hasta arrastrarla a un estado psicológico cercano a la locura: «Abandoné el intento esa tarde. Había algo extraño en el aire o en mi cabeza: la sensación cenagosa de esas pesadillas en las que no se puede gritar o caminar, los sueños en los que uno está seguro de que la casa de la que no logra salir está ocupada por algo que se esconde» (2019a: 513–514). Finalmente, la periodista filántropa acabará suicidándose tras publicar su crónica sobre el Pozo de Zañatú y la desaparición de Adela Álvarez Bradford (2019a: 625). A Gaspar, que perdería también a su padre en el hospital, pocos días después de la tragedia de Villareal, esta acumulación de muertes y culpas generadas lo traumatizarán para siempre y lo condenarán a convivir con estos fantasmas, estas cuentas pendientes:

Gaspar cerró los ojos y fue como apagar la luz. Tenía sueños, solamente. Sueños en los que abría la puerta y encontraba a Adela. Sueños en los que ella no se le escapaba y él se la cargaba al hombro como una bolsa de papas y la sacaba de la casa. Sueños en los que su padre le explicaba cómo hacerlo. O en los que se despertaba y le decía cómo buscarla. Sueños en los que Gaspar se levantaba del colchón, su padre ya muerto, ya ceniza sobre la cama, y él iba hasta la cocina y se cortaba el cuello con un cuchillo, la sangre a chorros, empapando las paredes, los pantalones, su cara, sus manos, hasta que veía todo rojo y podía dejarse morir de una vez por todas. Podía tener él, también, los ojos negros (2019a: 350–351).

Tras haber explicado cómo Mariana Enríquez actualiza con una dimensión política la figura del fantasma y el tópico de la casa encantada en *Nuestra parte de noche* para abordar la cuestión de los desaparecidos de la dictadura argentina, es turno de analizar la propuesta espectral de Marta Sanz. Así, en *pequeñas mujeres rojas*, la llegada de Paula Quiñones a Azafrán / Azufrón para localizar y desenterrar las víctimas de la fosa común hace despertar del letargo impuesto a las voces de los represaliados, que esperan —con demasiada paciencia— ser encontrados:

Nosotros éramos oriundos y también éramos de otra parte. Somos los niños y las mujeres muertas. Dios no existe —damos fe de ello— y nosotros aquí andamos sonrientes. [...] Nosotros somos los niños perdidos y las mujeres muertas: puede que Paula nos ayude a crecer. Creer es saber cómo te llamas porque lo dice la losa que tan echado encima. [...] La protegeremos como ángeles

guardianes, con nuestros tirachinas, porque Paula es dama generosa que viene a llenarse los ojos de molido excremento de conejo, ausentes y putrefacciones de los que no guarda recuerdo alguno (2020: 12–14).

De esta forma, este coro de voces —hombres, niños, mujeres— que emerge de la tierra se constituye, desde la primera página de la novela como uno de los tres narradores de *pequeñas mujeres rojas* junto a las voces de Paula Quiñones, testigo presencial de la historia, y de Luz Arranz, destinataria–recopiladora de las cartas de Paula. También desde el principio de la narración, el narrador polifónico y omnisciente de Sanz, que sabe del peligro que corre Paula en este pueblo si sigue investigando, se significará políticamente y denunciará la deuda del Estado con ellas, las víctimas:

No queremos que nos brillanten como a los santos de las procesiones: éramos los buenos —de eso no hay ninguna duda— pero teníamos vicios e ignorancias. Algunos ni siquiera éramos hermosos. Somos los niños perdidos, los que no crecen nunca. También, entre el barro, vislumbramos cuerpos de mujeres, aunque aquí ya no importe lo que somos los unos y las otras, y practiquemos de un modo involuntario todo tipo de cópulas, profanación y licuefacciones. No buscamos compasión ni regalías. Pero nos compadecemos de nuestros hijos, que se van haciendo más viejos de lo que nunca llegamos a ser, y aún no guardan ni una molécula de ceniza, ni un dedito de Hansel, para dejar caer al fondo de es urna funeraria que hace demasiado tiempo lleva escrito nuestro nombre. Ignoran nuestra dirección (2020: 18).

El contraste entre la falta de sepultura de los cuerpos que yacen soterrados bajo los cimientos del hotel de los Beato–Melgar (2020: 21) y el ostentoso funeral de Luis Beato, primogénito del barbero de Azafrán, no puede ser mayor. A diferencia del silencio que rodeó al asesinato las víctimas y las bochornosas condiciones en las que permanecen sus restos, la familia de Luis Beato, tras asesinar a su propio miembro (cuando sintió que este iba a hacer peligrar la continuidad de su sangrienta fortuna), recibe en la novela, «de pie en altar, desde una olímpica altura», el pésame de todo el pueblo (2020: 148). Asimismo, durante la segunda parte de *pequeñas mujeres rojas*, «Poltergeist (Nana de Tórtolas), los fantasmas de los niños perdidos y de las mujeres muertas, además de

reclamar una sepultura digna en la que figuren sus nombres y apellidos, enfrentan al lector ante la barbarie de su asesinato, relatado —por necesidad— en «tercera persona»:

El pelotón disparó y los cuerpos, con sus respectivas almas [...] cayeron. Ya no merecía la pena pensar en quiénes eran aquellas personas. Reconstruir sus vidas en un instante [...] Ahora el montón de hombres y una mujer era rojo además de marrón. Como la guerra estaba comenzando y aún sobraban municiones nos remataron en el suelo [...] Catalina contrajo el puño en torno al sonajero de su hijo Martín y fue abatida por los disparos de falangistas y voluntarios imberbes. Nosotros solo sabemos que mi cuerpo cayó sobre el cuerpo de Nicolás, que no entonó ningún himno ni miró a Tomé a los ojos antes de ser asesinado para que el peón leyese en sus pupilas [su] extraordinaria historia completa [...] Tampoco el maestro recitó ningún poema. El bujarra no le tiró un beso al verdugo más joven. Los hombres desconocidos no dejaron de llorar [...] Todo sucedió muy deprisa. Con suciedad y sin auras fotovoltaicas ni irisaciones. Lo constatamos como protagonistas y simultáneos testigos presenciales (2020: 192–194).

Igualmente, frente al relato habitual y tergiversado que ha defendido la hipótesis de que la mayoría de delaciones y fusilamientos producidas tras el golpe de estado fueron fruto de envidias y rencores entre vecinos —en contra de la idea de una «calculada estrategia que pretendía sembrar el terror» (Ballarín Aured 2004: 287)—, el coro fantasmagórico de *pequeñas mujeres rojas* reivindica el recuerdo, no sólo de la faceta humana de estas víctimas, sino también de la memoria de aquellas posturas valientes que los represaliados del franquismo tomaron en la esfera pública, muy conscientemente de los riesgos que estas acarreaban:

No me humanices por lo que de humano conservo: también quienes tiraban muchachos y muchachas en pleno vuelo sobre el Río de la Plata regalaban juguetes a sus niñas por su cumpleaños y se limpiaban el moco oyendo cantar a Gardel. Dos lagrimitas o dos lagrimones les caían mejillas abajo. Abajo. Como los drogados cuerpos caían para romperse contra la placa, militar y gris, del mar. [...] No me humanices por amar a mi madre o a mi padre. Hazme humano [...] por mi generosidad. [...] Por los riesgos que corrí incluso jugando al escondite o desactivando una bomba. Por las canciones que elegí cantar y que eran mucho más hermosas que otras canciones (2020: 153–154).

Además de los espectros de la fosa, en la novela de Sanz aparecen otras presencias fantasmagóricas menos evidentes, menos sobrenaturales. Una de ellas es, sin duda, la

huella del nacionalcatolicismo en el presente actual. Así, la narradora madrileña se propone evidenciar en su novela la pervivencia del poso franquista y sus diferentes ecos por medio de la trágica trama de Paula. Como se ha adelantado en la sinopsis de la novela, prácticamente desde su llegada a Azafrán, la inspectora de Hacienda emprende una relación romántica con el heredero de los Beato, David. Los progresivos descubrimientos sobre el oscuro pasado y presente de la familia Beato harán enfriar la relación —que Paula va relatando, por medio de sus cartas, a Luz— hasta su ruptura definitiva. Sin embargo, ni David ni su familia darán por buena la decisión de Paula de alejarse del clan. Primero, Analía, la madre del joven, y su prima María Melgar secuestrarán violentamente a Paula, por miedo a que sus investigaciones pongan en peligro el legado del abuelo Beato (tanto su dinero como su reputación), y, más tarde, será el propio David quien acometa el salvaje asesinato de Paula, en un crimen en el que confluyen los diferentes posos de una ideología construida sobre el odio, tal y como razona el personaje de Luz Arranz hacia el final de la novela:

Entiendo, de repente, que el asesinato de la pequeña Paula es como el haz de rayos que confluyen en un papel que, inevitablemente, arde. Género, filiación, ideas que son ideales, tamaño, zancajeo, la malhadada superposición de pasado y presente, la ausencia del amigo [...], desprotección, minusvalía, maldad, gente acomplejada pero soberbia. Gente que cree no tener ideales, pero siempre tiene razón y conecta, a través de innumerales mecanismos mágicos, con el deber ser de las cosas. Todos eran alicientes [...] para asesinar a Paula y todos cristalizan en un odio encarnado en inyecciones, cortes, penetraciones, golpes, despellejamientos, amputaciones, [...] quemaduras. [...] En ese momento solo oigo las palabras que se les dedican a las mujeres [...] más amadas de todas. A esas mujeres sin las que ya no se puede vivir. A esas mujeres a las que hay que castigar, con palos y cantos de río, con mentiras, porque, en su enanismo afectivo y mezquindad, empequeñecen a los hombres, grandes y generosos, que las iluminaron con su amor (2020: 316–317).

Finalmente, el último fantasma que ronda la novela de Marta Sanz es la figura de Arturo Zarco, el protagonista de *Black, black, black* y *Un buen detective no sé casa jamás*. A lo largo de los capítulos que son narrados por Luz Arranz, suegra de Zarco, el detective

es interpelado en numerosas ocasiones, reprochándosele su ausencia, su pasividad. Es importante recordar que, mientras Paula se había trasladado con una actitud totalmente desinteresada hasta a Azafrán para ayudar en las tareas de exhumación, el melancólico detective habría decidido, como se relata en la segunda novela del ciclo, tomarse unas vacaciones bajo el sol levantino. En este sentido, las recriminaciones que realiza Luz a su yerno tras el asesinato de Paula pueden leerse acaso también como una velada llamada de atención al lector para que no vuelva a apartar la mirada ante las violencias (económicas, machistas, memoriales) que están sucediendo «en la habitación de al lado»:

De vuelta del retrete, te doy [Zarzo] el jarabe de tu propia medicina. No te ahorro ni un solo color ni un pequeño ruido. Las acumulaciones, los escombros de palabras que salen por mi boca, las verborreas, surgen de la necesidad de acertar. De que alguna piedra te dé en mitad de la frente. Soy un David —no Beato, no— que lanza pedruscos con su onda a toda velocidad. Soy un David con metralleta —en otras partes del mundo hay muchos de esos— que sabe que las enumeraciones son la fórmula de los desclasados, de los hijos y las hijas de los niños perdidos y las mujeres muertas, y solo la gente de buena familia puede permitirse un estilo redundantemente estilizado, sin volantes ni camisas de lunares, sobrio, elegante, anorético. Así, toda la violencia de mis palabras tendrá sentido si sirve para que esas escenas no vuelvan a repetirse, para que se produzca la resurrección de Paula Quiñones, por obra y gracia de las licencias poéticas —son desesperanzadoras— y para herirte a ti, que al fin y al cabo fuiste, has sido y eres el único fantasma» (2020: 265).

En definitiva, no parece demasiado imprudente sugerir que, por medio de este uso político del espectro (y sus diferentes representaciones), tanto *Nuestra parte de noche* como *pequeñas mujeres rojas* no sólo son capaces de denunciar la desesperante situación que, todavía a día de hoy, se vive en miles de hogares de los descendientes de los desaparecidos argentinos y españoles, sino que, además, estos textos pondrían en relieve, a través de los funestos destinos de Paula Quiñones, en el caso de la novela de Sanz, y de Adela Álvarez y Olga Gallardo, en el caso de la ficción de Enríquez, la extrema dificultad (o, quizá, incluso, la imposibilidad) que rodea a cualquier tentativa de restitución de la memoria, pues, si se presta atención, todos estos personajes, que tratan con todo su

empeño de conocer la verdad y avanzar con los trabajos de duelo, acaban perdiendo su vida en el intento.

3.3. Los abismos de la memoria: *descender a la fosa*

Antes de concluir este trabajo, resulta imprescindible abordar un último aspecto, estrechamente relacionado con la literatura de posmemoria, que tanto en *Nuestra parte de noche* como en *pequeñas mujeres rojas* toma un lugar destacado en la narración; esto es, la descripción de los procesos exhumatorios. En este sentido, he sugerido más arriba que los desaparecidos de la dictadura cobran forma en la novela de Enríquez a partir de dos fórmulas distintas: bien a través de la carne o bien por medio de la metáfora del fantasma. Sin embargo, la casuística que rodea a la historia de Adela y Eduardo Álvarez sugiere añadir una tercera tipología —si cabe— más terrible: la de aquellos desaparecidos durante la Junta Militar que no se saben ni vivos ni muertos. Para Enríquez, que es consciente de que su escritura se inscribe en la literatura de un país «donde la ausencia del cuerpo es el horror», la negación de la sepultura y del duelo representaría «el símbolo de la máxima violencia» cometida por la dictadura cívico–militar (en *Traficantes de Sueños 2020*: s.p.). Una cuestión a la que la narradora porteña dedica la penúltima parte de la novela «El pozo de Zañartú». Como se ha adelantado también anteriormente, durante este capítulo, el personaje de Olga Gallardo ofrece una crónica ficticia, ambientada en los noventa, sobre los trabajos exhumatorios de una fosa cercana a Misiones y la casa de los Reyes–Bradford, que habría sido usada por el ejército argentino como «cementerio de todas sus operaciones clandestinas en la frontera»:

El trabajo de recuperación no es lento, pero sí minucioso [...] Sacan los huesos con las manos. Los cuerpos, dicen, están entremezclados. Como si los hubiesen arrojado con un camión recolector de basura. Quizá en efecto fue eso lo que hicieron [...] La mayoría de los huesos se agrupan por tipo. Fémures con fémures, caderas con caderas, vértebras con vértebras. Solo en algunos casos se

pueden reunir como pertenecientes al mismo cuerpo: la posición los delata. En otros, es imposible de establecer [...] Un antropólogo [...] me explica que [...] hay un pozo con huesos a metros de un centro clandestino de detención. No hay ningún detenido ni lo habrá, porque en este país rigen las leyes del perdón para las Fuerzas Armadas. Las víctimas tendrán identificación, pero no justicia (2020: 489–493).

La descripción de estas iniciativas por la memoria en *pequeñas mujeres rojas* todavía adquiere, si cabe, más protagonismo que en la novela de Enríquez, al tratarse de la premisa que provoca la llegada de Paula Quiñones a Azafrán, el «pueblo–cementerio» donde se desarrolla la ficción de Sanz (2020: 30). Por ello, más allá de retratar las labores físicas que se están produciendo en el interior de la fosa, la novela de Sanz también da cuenta de aquellos otros trabajos, de naturaleza más «detectivesca» (*ibid.* 95), que se realizan para llevar a cabo la localización del resto de los enterramientos y la identificación de los restos óseos. Para ello, tanto Paula como Rosa, su compañera de asociación, recurren a los testimonios de los familiares. Sin embargo, pronto las voluntarias advertirán en sus entrevistas que, con cada transmisión generacional, esta memoria heredada —o posmemoria— corre el riesgo de ir desligándose del recuerdo original y ser mediada por el filtro de la imaginación (Hirsch 2008:107), pese a que el trauma permanezca intacto:

[Rosa y yo] buscamos posibles ubicaciones de más fosas [...] Hay demasiados ausentes. Rastros de humo. Pebeteros encendidos en los hogares. En algunas familias el recuerdo va por temporadas: hay épocas de no recordar, no recordar, no recordar, y otras de hacerse daño con los detalles pequeños [...] Nosotras siempre preguntamos lo mismo y en el mismo orden: nombre, sexo, edad, fecha y lugar de nacimiento, estado civil, estudios, profesión u oficio, características físicas, patologías y lesiones de la persona desaparecida. Seguimos al pie el protocolo de actuación de exhumaciones de víctimas de la Guerra Civil y la dictadura. Nosotras preguntamos y cada informante responde a lo que puede porque es un hecho probado que cuando alguien querido muere vamos olvidando sus lunares, sus cicatrices, el timbre exacto de su voz. Los nietos, además, no suelen haber conocido a sus abuelos a sus tíos abuelos y retrasmiten el recuerdo de mujeres —también de algunos hombres—, que, para sobrevivir, a menudo han transformado su vida en una narración fabulosa (Sanz 2020: 43; cursivas en el original).

Es probable que el compromiso de Sanz por describir con esta exactitud y fidelidad los procesos de exhumación de las fosas de la Guerra Civil que llevaron a cabo, sobre todo desde la aprobación de la Ley de Memoria Histórica en 2006, diferentes asociaciones por todo el país, esté relacionado con su propia manera de aproximarse a la Historia, pues en *pequeñas mujeres rojas* la narradora madrileña propone un modo de lectura no sólo atenta —como ordenan los subtítulos de varios capítulos de la novela— sino, sobre todo, espeleológica: de abajo y arriba y de arriba abajo, combinando la visión inferior de la lombriz de la fosa con el plano cenital del águila (Sanz en Santos 2020: s.p.). Sin embargo, esta forma entender la práctica literaria, férreamente apegada a la tierra y a las voces de los muertos, no parece exclusiva de Marta Sanz o de Mariana Enríquez, sino que también es observable en las páginas de novelas, ya tan inmortales, como el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y su Comala.

En contraste, más original se plantea la forma en que tanto *Nuestra parte de noche* como *pequeñas mujeres rojas* materializan, formal y estilísticamente, este compromiso con las víctimas, pues, como se tratará de defender a continuación, ambas novelas proponen una concepción de la escritura de posmemoria, a un mismo tiempo, especular y especulativa. Es decir, las dos ficciones apuestan por una estructura *mise en abyme* que pone en énfasis, a través de sus diferentes niveles narrativos, la imposibilidad o, en el mejor de los casos, la extrema dificultad que acarrearán las tentativas de restitución de la memoria de los desaparecidos (al igual que ocurría con el empleo de la figura del fantasma). De esta manera, empezando por el caso de Mariana Enríquez, este juego de muñecas rusas se configura en torno a tres niveles superpuestos, al insertar, dentro de la trama general de *Nuestra parte de noche*, la crónica ficticia de Olga Gallardo sobre el Pozo de Zañartú, que, a su vez, trata de especular el paradero de Adela y Eduardo Álvarez. Así, conforme la investigación de Olga Gallardo avanza y se multiplican los testimonios

de los familiares, lo que había comenzado como un texto de índole periodística termina convirtiéndose en una escritura de carácter personal cuando la madre de Adela, Beatriz Bradford, transmite a la periodista su historia y, con ella, el peso de su trauma, aquello que finalmente la conducirá a suicidarse:

LA NIÑA OLVIDADA: En Buenos Aires, escribí la crónica sobre el pozo, la última de una serie sobre el Operativo Itatí y la represión en los yerbatales del Litoral cercanos a la frontera. Esta crónica, sin embargo, es distinta: pertenece a una escritura íntima, menos ligada a la información y a la historia. El encuentro con Beatriz Bradford me impactó muchísimo y, después de cumplir con la entrega del artículo, me ocupé de confirmar su identidad, saber si era en verdad la madre de Adela Álvarez.

Paralelamente, esta estructura especular se acentúa todavía más en la novela de Marta Sanz, al alargar la transmisión de esta cadena de relatos con un nivel más. A priori, la arquitectura de la novela se sostiene sobre tres voces narrativas: el coro fantasmal de los «niños perdidos y las mujeres muertas», que, desde la fosa, tratan de proteger a Paula de su funesto final; la correspondencia íntima, en primera persona, que Paula envía a Luz Arranz rutinariamente, relatándole los progresos de su investigación (y de su romance con David Beato); y, por último, un tercer narrador, omnisciente, que transmite al lector el desarrollo de los acontecimientos en Azafrán. Sin embargo, conforme avanza la trama y se desvela el mortal destino de Paula Quiñones, también se revela la procedencia de esa tercera voz misteriosa, el puño de Luz Arranz. De este modo, si en vida Paula había centrado sus esfuerzos en averiguar el paradero de los desaparecidos de Azafrán, tras su muerte, Luz volcará sus energías en especular y recrear el asesinato de Paula, a partir del testimonio de sus cartas, sus entrevistas con los Beato–Melgar y, especialmente, los recursos que le ofrece su imaginación, tal y como es habitual en la literatura de posmemoria:

[Zarco] Lee sus cartas —las que te permito ver, muchas otras me las guardo; estoy en mi derecho: son mías— y el relato que compongo a través de casi todas sus versiones: las epístolas paulinas, los testimonios de los implicados —incluso el de Analía y el del tío Fausto—, lo que Rosa vio con

sus propios ojos, los atestados de la Guardia Civil, todo lo que yo me puedo imaginar conociéndola y sabiendo lo que de ti le quedaba dentro. Solo los muertos ya no pueden decir nada, o a lo mejor sí que pueden tal como aseguran los parapsicólogos, los médicos forenses, los patólogos, los practicantes de la religión católica, los santeros y Graham Greene [...] Y lo que no sé me lo invento. Los niños perdidos y las mujeres muertas no me soplan las respuestas del examen. Yo les dicto sus palabras y sus anacronías. Aquí no hay magia ni fantasmas. Yo escribo. Ando por detrás de todos los papeles (Sanz 2020: 265).

Finalmente, una cuarta y última voz se asoma entre las páginas de *pequeñas mujeres rojas*, la de la propia Marta Sanz, que decide, al final de su ficción, romper con el pacto novelesco y reivindicar como suyo el trabajo de duelo que se está escribiendo. Con esta determinación, que derriba de un plumazo la ‘cuarta pared’ que se erigía entre el lector y la novela, la narradora madrileña pone una vez más de manifiesto el papel mediador que tiene la imaginación en la escritura posmemorial, distanciándola del concepto tradicional de ‘memoria’. Al mismo tiempo, el pasaje siguiente hace evidente la presencia de otro rasgo posmemorial en *pequeñas mujeres rojas*, puesto que propone una tipología de transmisión generacional que es capaz de rebasar las barreras intra y extra-familiares, así como intra y extra-ficcionales:

Luz pronuncia estas provisionales últimas palabras y escribe este libro por delegación. Todos nosotros estamos dentro de ella y de su boca manchada de chocolate negro, igual que ella y puede que los relatos de caldo de gallina y una mujer que escribe en el salón de su casa están aquí y puede que solo aquí, dentro de nosotros, que penetramos con nuestra hambre, nuestra cólera, nuestra ranciedad y nuestro humor amargo a quien ha delegado en Luz Arranz la escritura de este libro. Si esa mujer [Marta Sanz] no se dejase empapar por nuestras antiguas conciencias, por nuestro muy especial sentido de la heroicidad, la casualidad y la democracia —de la lucha por la vida—, no estaría haciendo bien su trabajo. Lo diremos por última vez: ella en los niños perdidos y las mujeres muertas, y nosotros y nosotras en ella (Sanz 2020: 237–237).

En definitiva, si algo pone en manifiesto la naturaleza especular y especulativa de la escritura posmemorial de Sanz y Enríquez es la obligación que tienen los estados democráticos de desarrollar verdaderas y eficaces políticas de memoria que sean capaces de poner punto y final a las funestas cadenas de relevo que se llevan a cabo en *Nuestra parte de noche* y *pequeñas mujeres rojas*, pues mientras no suceda lo contrario, solamente

iniciativas solidarias y voluntaristas, como las que acometen los personajes trasuntos de Mariana Enríquez y Marta Sanz en ambas novelas, amenazarán con impugnar la ley de silencio que, todavía hoy, amordaza a estas voces de *infratumba* que tan desesperadamente exigen reparación.

CONCLUSIONES

Explica Gonzalo Fontana en *Sub luce maligna* (2021) que los ciudadanos de la Antigua Roma ya conocían los peligros de no honrar a los muertos. Por ello, a lo largo del calendario latino —generalmente, coincidiendo con los cambios estacionales— se establecían una serie de fechas, de obligada celebración, con las que se trataba evitar la furia de los difuntos. En este sentido, son varios los testimonios que el profesor zaragozano recoge en su antología sobre el más allá romano: de la mano de Ovidio, por ejemplo, se hace llegar al lector curioso la celebración de los *Lemuria*, las ofrendas domésticas que el paterfamilias debía realizar todos los 9 de mayo, para conjurar y exorcizar las indeseadas visitas de los fantasmas familiares. También del *Fastos* ovidiano, Fontana recupera la historia acerca de cómo los latinos olvidaron homenajear a sus desaparecidos y cómo, «a partir de aquel sacrilegio, Roma quedó sofocada por el calor de las piras de los suburbios. Yo por mi parte, apenas puedo creerlo. Mas cuentan que espantosos fantasmas salían de las tumbas, que los antepasados en medio del silencio de la noche, quejosos aullaban por las calles de la ciudad y los dilatados campos» (2021: 51–52). En definitiva, toda una serie de relatos —crónicas y poemas— que, mas allá de ofrecer al lector un siniestro y oscuro paseo por la ultratumba romana, le instan a recordar la deuda de memoria que, desde hace milenios, las diferentes civilizaciones han mantenido siempre con sus muertos; los riesgos de no honrarlos con el respeto que se merecen.

En contraste con esta filosofía de duelo romana, sorprende —o, más bien, aterra— el elevadísimo número de desaparecidos que, todavía hoy, esperan a ser encontrados, bien a ras de cuneta, bien en el fondo del mar. Un cómputo que, en el caso argentino, se cifra en torno a 30.000, y que, en el caso español, se eleva hasta los 114.000 desaparecidos (Centenera 2021: s.p. y Junquera 2013: s.p.). Del mismo modo, también sorprende que, desde determinados grupos parlamentarios, se siga negando sistemáticamente el sufrimiento de estas familias, que, lejos de reclamar venganza, únicamente demandan algo tan humano como los trabajos de duelo. En este sentido, para Julieta Olaso, que ha estudiado las luchas por la memoria en Argentina y España, al desenterrar los restos óseos de las víctimas, no sólo se estarían recuperando su memoria, sino también se estaría «rescribiendo la historia»:

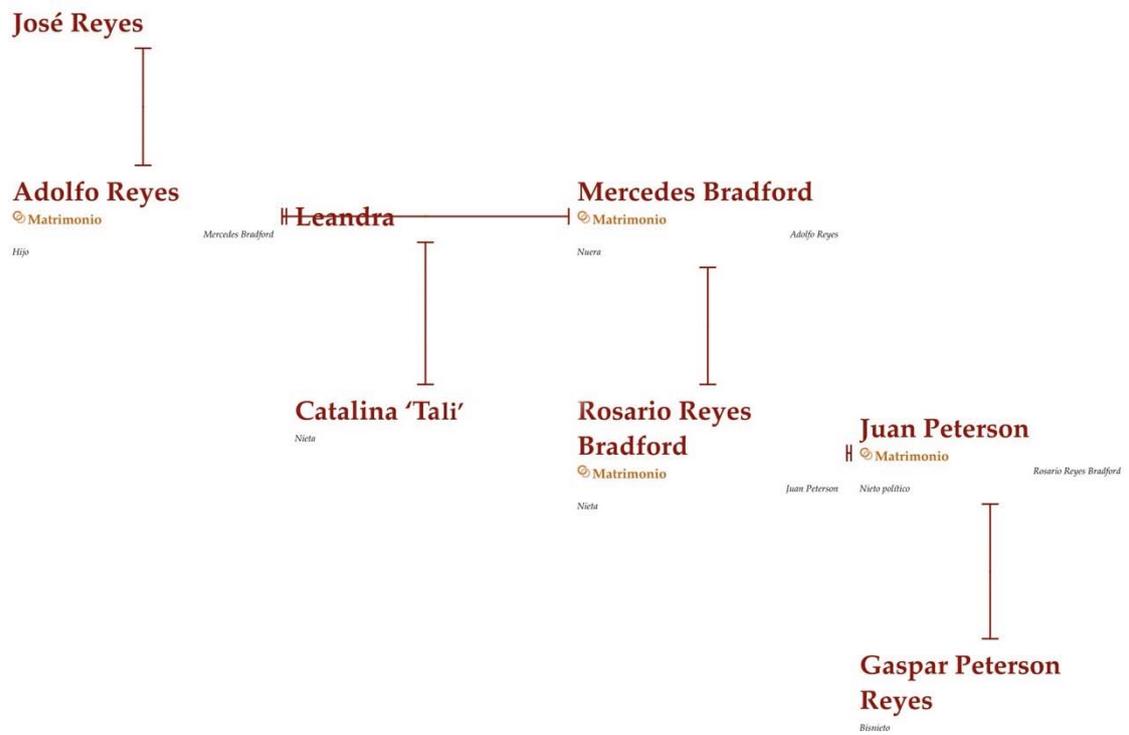
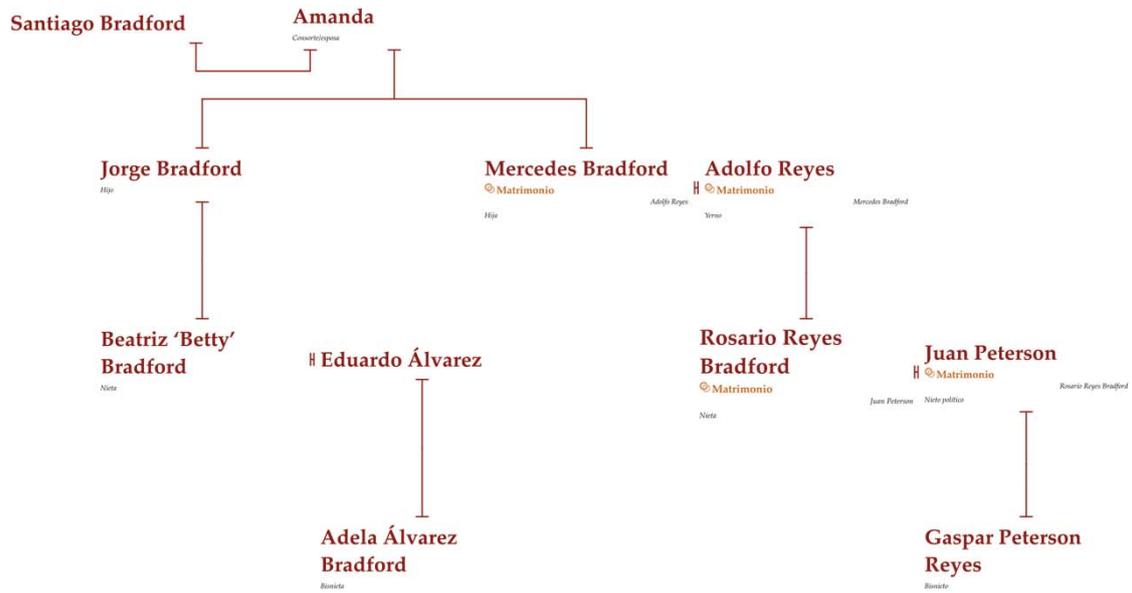
en las fosas se construyen identidades y solidaridades, se pierde el miedo. Allí los testimonios se socializan, se vuelven creíbles, rompen el silenciamiento de décadas. También ese contexto se curan las heridas, se dignifica a las víctimas y a sus familiares, lo cual representa un pequeño triunfo entre tantas derrotas (2016: 275)

Quizá por esta razón, más allá de denunciar la situación en la que se encuentran todavía millares de familias, las páginas de *Nuestra parte de noche* y *pequeñas mujeres rojas* quieren operar como un «monolito» (Sanz 2020: 233), un túmulo que supla la carencia memorialística y sepulcral de los fantasmas que rondan a ambas novelas. Romper, en cualquier caso, con el silencio habitual que ha rodeado a estos crímenes, ya que, como sentencia lúcidamente el personaje Gaspar hacia el final de *Nuestra parte de noche*, aquello que primero es arrebatado a los ausentes es su «voz» (2019a: 667). El camino hacia la reparación, si no imposible, se presenta arduo y difícil, repleto de obstáculos. Queda, sin embargo, todavía algo de esperanza. En *pequeñas mujeres rojas*, el personaje de Luz Arranz, médium y ventrílocua de estos espectros, lo tiene claro, y así se lo hace saber al lector: debes «quitarte las manos de las orejas. Escúchame y [solo

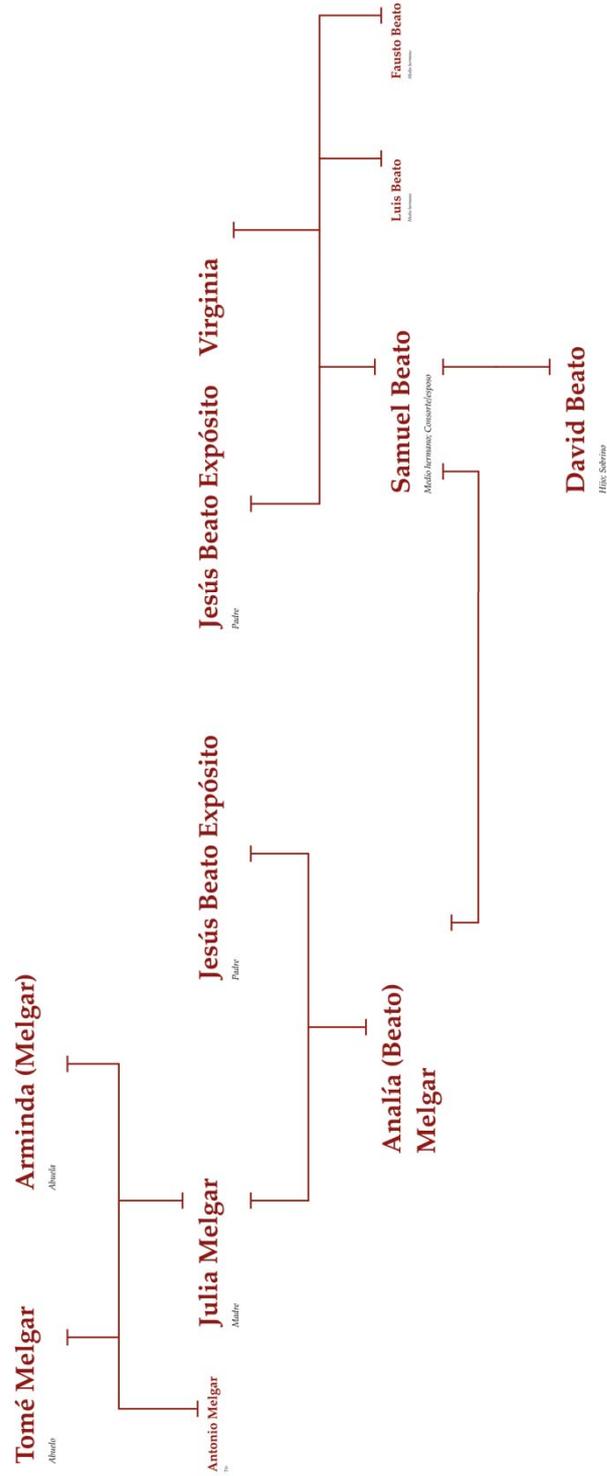
entonces] quizá pueda seguir viviendo contigo. Tenemos que hacer algunas cosas juntos» (2020: 302–302). Agucemos, por tanto, el oído; escuchemos a nuestros fantasmas, tan poco sobrenaturales y tan de carne y hueso; celebremos los *lemuria* y encendamos el pebetero; hagamos, ante todo, (pos)memoria, construyamos futuro.

APÉNDICES

Apéndice I: Líneas genealógicas de la familia Reyes–Bradford



Apéndice II: Líneas genealógicas de la familia Beato–Melgar



BIBLIOGRAFÍA

- BALLARÍN AGUARÓN, Víctor (2020): *Autoficción y autobiografía en Marta Sanz. Clavícula* [Trabajo Fin Grado]. Universidad de Zaragoza. Accesible en <<https://zaguan.unizar.es/record/88778?ln=es>> [Consultado 01-08-2021].
- , (2021): «Hombres que no aman. Reseña de *pequeñas mujeres rojas*». *TURIA*, 136, pp. 387-389.
- BALLARÍN AURED, Manuel (2004): *La razón marcha. Crónica del frente popular en Zaragoza*. Zaragoza, Fundación Rey del Corral de Investigaciones Marxistas.
- BECERRA MAYOR, David (2015): *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid, Clave intelectual.
- BECERRIL MATÍA, Sara (2020): *Terror y gótico en "Nuestra parte de noche", de Mariana Enríquez: una historia de vida y muerte* [Trabajo Fin Grado]. Universidad de Salamanca. Disponible en <<https://gedos.usal.es/handle/10366/145644>> [Consultado 01-08-2021].
- BERGER, John (1994): «Doce tesis sobre la economía de los muertos». En *Páginas de la herida*. Madrid, Visor de Poesía, pp. 53-55.
- BURTON, Tim (2005): *La novia cadáver* [Película]. Laika y Tim Burton Productions.
- , (2007): *Sweeney Todd, el diabólico barbero de la calle Fleet* [Película]. Paramount/DreamWorks, Village Road Show Pictures y Warner Bros.
- BRUZZONE, Félix (2008): *Los topos*. Barcelona, Literatura Mondadori.
- CÁLAMO (2020): «Marta Sanz presenta "pequeñas mujeres rojas", Anagrama Editorial» [Video]. *Facebook*. Disponible en <<https://www.facebook.com/libreriacalamo/videos/2289350401370791>> [Consultado 01-08-2021].

- CAPARRÓS, Martín (2011): *Los Living*. Barcelona, Anagrama.
- CENTENERA, Mar (2021): «Argentina planta 30.000 árboles para homenajear a los desaparecidos en dictadura». *El País*. Disponible en <<https://elpais.com/internacional/2021-03-24/argentina-planta-30000-arboles-para-homenajear-a-los-desaparecidos-en-dictadura.html>> [Consultado 01-08-2021].
- CERCAS, Javier (2001): *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets.
 —, (2017): *El monarca de las sombras*. Barcelona, Literatura Random House.
- CERVERA, Alfons (1997): *Maquis*. Barcelona, Editorial Montesinos.
- CHACÓN, Dulce (2000): *Cielos de barro*. Barcelona, Planeta.
 —, (2002): *La voz dormida*. Madrid, Alfaguara.
- CHEJFEC, Sergio (1999): *Los planetas*. Madrid, Alfaguara.
- CHIRBES, Rafael (2000): *La caída de Madrid*. Barcelona, Anagrama
 —, (2014): «Prólogo». En Marta Sanz (2014a): *La lección de anatomía*. Barcelona, Anagrama, pp. 7-20.
- DERRIDA, Jacques (1993): *Spectres de Marx*. Paris, Galilée.
- DOMÍNGUEZ, Nuño (2019): «El rostro de la madre a la que fusilaron con el sonajero de su hijo». *El País*. Disponible en <https://elpais.com/elpais/2019/10/17/ciencia/1571313253_758216.html> [Consultado 01-08-2021].
- ENRÍQUEZ, Mariana (1995): *Bajar es lo peor*. Buenos Aires, Espasa Calpe.
 —, (2014): *Cómo desaparecer completamente*. Buenos Aires, Emecé Editores.
 —, (2010): *Chicos que vuelven*. Villa María, Eduvim.
 —, (2014): *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Santiago de Chile, Ediciones UDP.

- , (2016): *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona, Anagrama.
- , (2017): *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona, Anagrama.
- , (2018): *Este es el mar*. Barcelona, Literatura Random House.
- , (2019a): *Nuestra parte de noche*. Barcelona, Anagrama.
- , (2019b): *Ese verano a oscuras*. Madrid, Páginas de Espuma.
- , (2020): *El otro lado*. Retratos, fetichismos, confesiones. Santiago de Chile, Ediciones UDP.
- , (2021): *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios*. Barcelona, Anagrama.

FERNÁNDEZ, Laura (2017): «Mariana Enríquez: “En Argentina un relato de terror no es sólo un relato de género”». *El cultural*. Disponible en <<https://elcultural.com/mariana-enriquez-en-argentina-un-relato-de-terror-no-es-solo-un-relato-de-genero>> [Consultado 01-08-2021].

FONTANA ELBOJ, Gonzalo (2021): *Sub luce maligna. Antología de textos de la Antigua Roma sobre critaturas y hechos sobrenaturales*. Zaragoza, Editorial Contraseña.

FRUTOS DEL TIEMPO (2017): «Marta Sanz. Razones para hablar del cuerpo —y su Clavícula— [Video]». *YouTube*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=_ui6un-K0x8> [Consultado 01-08-2021].

GRANDES, Almudena (2010–Actualidad): *Episodios de una guerra interminable* [Ciclo novelesco]. Barcelona, Tusquets.

GOICOCHEA, Adriana (2018): «Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez». *Lindes*, 15. Disponible en <http://revistalindes.com.ar/contenido/numero15/nro15_art_GOICOCHEA.pdf> [Consultado 01-08-21].

GOPEGUI, Belén (2014): *El comité de la noche*. Barcelona, Literatura Random House.

HIRSCH, Marianne (1997): *Family frames. Photography, narrative, and postmemory*. Cambridge, Harvard University Press.

- , (2008): «The Generation of Postmemory». *Poetics Today*, 29(1), pp. 103–128.
- , (2012): *The Generation of Postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*. Nueva York, Columbia University Press.
- HOOPER, Tobe (1982): *Poltergeist* [Película]. Metro–Goldwyn–Mayer y SLM Production Group.
- JUAN, Ana y Marta Sanz (2020): *La vida secreta de los gatos*. Madrid, Lunweg.
- JUNQUERA, Natalia (2013): «España se resiste a juzgar el franquismo». *El País*. Disponible en https://elpais.com/politica/2013/10/05/actualidad/1380995739_548039.html [consultado 01–08–2021].
- KING, Stephen (1977): *The Shining*. Nueva York, Doubleday.
- , (1986): *It*. Nueva York, Viking Press.
- KOHAN, Martín (2007): *Ciencias morales*. Barcelona, Anagrama.
- LABANYI, Jo (2000): «Engaging with Ghosts; or Therizing Culture in Modern Spain». En Labanyi, Jo (ed.): *Constructing identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford, Oxford University Press, pp. 1–14.
- LANG, Fritz (1931): *M, el vampiro de Düsseldorf* [Película]. Nero–Film A.G.
- LARSSON, Stieg (2005): *Los hombres que no amaban a las mujeres*. Barcelona, Destino.
- LEANDRO–HERNÁNDEZ, Lucía (2018): «Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en “Cuando hablábamos con los muertos”, de Mariana Enríquez». *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 6(2), pp. 145–164. Disponible en <https://ddd.uab.cat/record/201342> [Consultado 01–08–2021].

LITERATURA ANDALUZA EN RED (2018): «LAR. Marta Sanz y Antonio Orejudo “La Transición vista desde la literatura actual”» [Video]. *Youtube*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=_zmQiXhx7a8> [Consultado 01-08-2021].

LLAMAZARES, Julio (1985): *Luna de lobos*. Barcelona, Seix Barral.

MANDOLESSI, Silvana (2018): «El tiempo de los espectros». En Blejmar, Jordana, Silvana Mandolessi y Mariana Eva Pérez (eds.): *El pasado inasequible: Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. Buenos Aires, Eudeba Editorial Universitaria de Buenos Aires, pp. 49-69.

MARÍAS, Javier (2002-2007): *Tu rostro mañana*. Madrid, Alfaguara.

MARTÍN GAITE, Carmen (1978): *El cuarto de atrás*. Barcelona, Destino.

MÉNDEZ, Alberto (2006): *Los girasoles ciegos*. Barcelona, Anagrama.

MORALES, Clara (2018): «Marta Sanz: “Escribí *Amor fou* como una novela distópica y se convirtió en una novela realista”». *InfoLibre*. Disponible en <https://www.infolibre.es/noticias/cultura/2018/07/18/marta_sanz_entrevista_a_mour_fou_85192_1026.html> [consultado 01-08-2021].

—, (2020): «Marta Sanz: “No habrá calidad democrática en este país mientras no combatamos la memoria mala”». *InfoLibre*. Disponible en <https://www.infolibre.es/noticias/cultura/2020/03/07/pequenas_mujeres_rojas_marta_sanz_104720_1026.html> [Consultado 01-08-2021].

MERINO, Olga (2020): *La forastera*. Madrid, Alfaguara.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (1986): *Beatus Ille*. Barcelona, Seix Barral.

MURNAU, Friedrich Wilhelm (1922): *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Película]. Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal y Prana-Film GmbH.

- NAVAL LÓPEZ, María Ángeles (2019): «Memoria de la Transición en la novela española de los 2000». En Carmen Peña Ardid (ed.): *Historia cultural de la Transición*. Madrid, Catarata, pp. 98–117.
- OLASO, Julieta (2016): *La represión y las luchas por la memoria en Argentina y España*. Madrid, Catarata.
- PARRA FERNÁNDEZ, Laura de la (2018): «El aborto en España desde la Transición hasta nuestros días: Daniela Astor y la caja negra de Marta Sanz». *LL Journal*, 13(1). Disponible en <https://www.researchgate.net/publication/325229113_El_aborto_en_Espana_desde_la_Transicion_hasta_nuestros_dias_Daniela_Astor_y_la_caja_negra_de_Marta_Sanz> [Consultado 01–08–2021].
- PÉREZ MARIANA, Eva (2012): *Diario de una princesa montonera —110% verdad—*. Buenos Aires, Librenta.
- PORTELA, Edurne (2007): «Hijos del silencio: Intertextualidad, paratextualidad y postmemoria en *La voz dormida* de Dulce Chacón». *Revista de Estudios Hispánicos*, 41, pp. 51–71. Disponible en <https://edurneportela.files.wordpress.com/2016/07/chacon_reh.pdf> [Consultado 01–08–2021].
- , (2011): «El espectro y la memoria en *Cielos de Barro* de Dulce Chacón». *Anales de la literatura española contemporánea*, 36(1), pp. 187–207. Disponible en <<https://www.jstor.org/stable/41329541>> [Consultado 01–08–2021].
- , (2021): *Los ojos cerrados*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- PRON, Patricio (2011): *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Barcelona, Literatura Mondadori.
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia (2018): «Hijos en escena: teatro y postmemoria en la Argentina de la postdictadura». *Athenea Digital: revista de pensamiento e investigación social*, 20(3). Disponible en <<https://atheneadigital.net/article/view/v20-3-quilez>> [Consultado 01–08–2021].

- RIVAS, Manuel (1998): *El lápiz del carpintero*. Madrid, Alfaguara.
- ROMÁN ECHEVERRI, Carlos (2013): «Memorias, espectros y ensueños: nostalgia, hauntología e hipnogogía en el medio audiovisual contemporáneo». *CLAVE* 019–97, 5, pp. 35–50. Disponible en <https://clave19-97.uniandes.edu.co/revistas/clave5/clave5_pdf.html> [Consultado 01–08–2021].
- ROS FERRER, Violeta (2017): *Representaciones de la Transición en la novela española actual. Poéticas, afectos e ideología en el campo literario (2000–2016)* [Tesis]. Universidad de Valencia. Disponible en <<https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/60867/Tesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consultado 01–08–2021].
- ROSA, Isaac (1999): *La malamemoria*. Badajoz: Del Oeste Ediciones.
- ROVIRA ESTRADA, Carla (2020). *Hacer visible lo invisible: fantasía y posmemoria en Nuestra parte de noche de Mariana Enríquez* [Trabajo Fin Grado]. Universidad de Barcelona. Disponible en <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/171716>> [Consultado 01–08–2021].
- RULFO, Juan (1955): *Pedro Páramo*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- SANTOS, Carmen R. (2020): Marta Sanz: «“En el ‘noir es donde mejor cristaliza la idea de que lo personal es político”». *ABC*. Disponible en <https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-marta-sanzen-noir-donde-mejor-cristaliza-idea-personal-politico-202004170053_noticia.html> [Consultado 01–08–2021].
- SANZ, Marta (1995): *El frío*. Madrid, Debate.
- , (1997): *Lenguas muertas*. Madrid: Debate.
- , (2001): *Los mejores tiempos*. Madrid, Debate.
- , (2003): *Animales domésticos*. Barcelona, Destino.

- , (2006): *Susana y los viejos*. Barcelona, Destino.
- , (2008): *La lección de anatomía*. Madrid, RBA.
- , (2010a): *Black, black, black*, Barcelona, Anagrama.
- , (2010b): *Perra mentirosa / Hardcore*. Madrid, Bartleby Editores.
- , (2012): *Un buen detective no se casa jamás*. Barcelona, Anagrama.
- , (2013a): *Daniela Astor y la caja negra*. Barcelona, Anagrama.
- , (2013b): *Vintage*. Madrid, Bartleby Editores.
- , (2014a): *La lección de anatomía*. Barcelona, Anagrama.
- , (2014b y 2019): *No tan incendiario*. Cáceres, Periférica.
- , (2015a): *Farándula*. Barcelona, Anagrama.
- , (2015b): *Cíngulo y estrella*. Madrid, Bartleby Editores.
- , (2017): *Clavícula*. Barcelona, Anagrama.
- , (2018a): *Monstruas y centauros*. Barcelona, Anagrama.
- , (2018b): *Amor fou*. Barcelona, Anagrama.
- , (ed.) (2019a): *Tsunami. Miradas feministas*. Madrid, Sexto Piso.
- , (2019b): *Retablo*. Madrid, Páginas de Espuma.
- , (2020): *pequeñas mujeres rojas*. Barcelona, Anagrama.
- , (2021): *Parte de mí*. Barcelona, Anagrama.

SEMÁN, Ernersto (2011): *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Barcelona, Literatura Mondadori.

SEMILLA DURÁN, María Angélica (2018): «Escrituras disidentes». *REVELL: Revista de Estudios Literários da UEMS*, 20, pp. 7–21. Disponible en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6862937>> [Consultado 01–08–2021]

SORIANO, Osvaldo (1980): *Cuarteles de invierno*. Barcelona, Seix Barral.

TRAFICANTES DE SUEÑOS (2020): «Narrativa y memoria histórica» [Video]. *Youtube*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=nv_kpbE6nM4> [Consultado 01–08–2021].

- VAISMAN, Noa (2018): «Posmemoria y memoria desaparecida en dos obras de la posdictadura argentina» En Blejmar, Jordana, Silvana Mandolessi y Mariana Eva Pérez (eds.): *El pasado inasequible: Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. Buenos Aires, Eudeba Editorial Universitaria de Buenos Aires, pp. 185–203.
- VALLEJO, Irene (2021): «Quédate, fantasma». *El País Semanal*. Disponible en <<https://elpais.com/eps/2021-06-05/quedate-fantasma.html>> [Consultado 03–08–2021].
- VV. AA (2020): *Las voces de la tierra*. Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica y Alkibla Proyectos Culturales.
- VIOLI, Patrizia (2020): «Los engaños de la posmemoria». *Tópicos Del Seminario*, 2(44), pp. 12–28. Disponible en <<http://www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/69>> [Consultado 01–08–2021].