

EL FANTASMA DEL TIEMPO. POSMEMORIA, TRAUMA Y ABANDONO EN «LOS HIMNOS DE LAS HIENAS», DE MARIANA ENRIQUEZ

GONZALO MORALES ROMERO

<https://orcid.org/0009-0002-9150-7626>

gomora01@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: En este artículo se analiza el cuento «Los himnos de las hienas» de Mariana Enriquez, incluido en la recopilación *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) desde los marcos teóricos de la *posmemoria* de Marianne Hirsch y la *hauntología* de Jacques Derrida, con el fin de explorar cómo el trauma de la Dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) se inscribe en la literatura contemporánea a través de los dispositivos narrativos del género gótico. A partir del estudio del palacio de los Aguirre como un espacio de *posmemoria* donde el tiempo se fractura, se examina el modo en el que Enriquez trabaja con la figura del fantasma, subvirtiendo su propia trayectoria que lo identificaba con el desaparecido, para ahora mostrarlo como torturador, dentro de una temporalidad suspendida y cíclica. En este contexto, el fantasma se encuentra atrapado en un eterno retorno a la violencia y adquiere un papel central en la transgresión de la lógica espaciotemporal del relato. Es así como «Los himnos de las hienas» contribuye a la consolidación del imaginario de Enriquez, en el que la memoria de la dictadura se entrelaza con lo espectral.

Palabras clave: posmemoria, trauma, abandono, hauntología, Mariana Enriquez.

Abstract: This paper analyses Mariana Enriquez's short story «Hyena Hymns», included in the collection *A Sunny Place for Shady People* (2024) from the theoretical frameworks of Marianne Hirsch's *postmemory* and Jacques Derrida's *hauntology*, to explore how the trauma of the Argentinian civil-military dictatorship (1976-1983) is inscribed in contemporary literature through the narrative devices of the gothic genre. Starting with the study of the Aguirre palace as a space of *postmemory* where time is fractured, I tend to examine the way in which Enriquez works with the figure of the ghost in this short story, subverting her own trajectory which identified it with the disappeared, to now show it as the torturer, within a suspended and cyclical temporality. In this context, the ghost is trapped in an eternal return to violence and acquires a central role in the transgression of the spatiotemporal logic of the story. It is in this way that «Hyena Hymns» contributes to the consolidation of Enriquez's imaginarium, in which the memory of the dictatorship is intertwined with the spectral.

Keywords: posmemory, trauma, abandonment, hauntology, Mariana Enriquez.

«Terror made me cruel»
Wuthering Heights, Emily Brontë

«The time is out of joint»
Hamlet, Acto I, Escena V, William Shakespeare

«Lo primero que se pierde de los ausentes es la voz»
Nuestra parte de noche, Mariana Enriquez

1. INTRODUCCIÓN

La obra de la escritora argentina Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973) está llena de fantasmas. Con *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) retoma el cuento, género literario que ha cultivado en dos entregas anteriores, a saber: *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). La porteña inició su andadura literaria con *Bajar es lo peor* (1995), publicando después otras dos novelas, *Cómo desaparecer completamente* (2004) y *Éste es el mar* (2017). Sin embargo, su mayor éxito de crítica y público sería el seminal *Nuestra parte de noche* (2019), libro que le valió el Premio Herralde de Novela, el Ciutat de Barcelona, el Crítica de narrativa castellana y el Celsius. El año pasado también le concedieron el Premio José Donoso, que premia la trayectoria literaria de un escritor. Es además autora de los libros *Mitología celta* (2003), *Mitología egipcia* (2007), *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios* (2014), *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (2014), *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones* (2020) y *Porque demasiado no es suficiente. Mi historia de amor con Suede* (2023).

Es así como llegamos al ya mencionado *Un lugar soleado para gente sombría*, una colección de doce cuentos entre los que se encuentra el que analizo aquí: «Los himnos de las hienas». En este, el narrador-protagonista viaja hasta el pueblo de su novio Mateo para conocer a su familia. Allí, el zoológico local se ha quemado recientemente —las causas del incendio, intencionado o no, todavía no han sido esclarecidas— y las hienas, a las que no se ve, pero sí que se escucha, vagan por los montes que rodean la población. Los dos jóvenes visitarán un palacio en ruinas, herencia de la Argentina de antes de Perón y centro de tortura en época de la dictadura ahora abandonado. Allí, el espacio-tiempo se difumina cuando se encuentran con el fantasma de un torturador.

El uso del fantasma como mecanismo para abordar los estragos de la dictadura argentina adquiere en este cuento un cariz violento no explorado con anterioridad por Enriquez. Es así como propongo un acercamiento a «Los himnos de las hienas» desde dos marcos teóricos que interaccionan entre sí y reflexionan sobre el tiempo: la *posmemoria* de Marianne Hirsch y la *hauntología* de Jacques Derrida. Mi tesis principal es cómo el palacio de los Aguirre, escenario donde se desarrolla la acción narrativa, supone para los personajes un atropello a las reglas del tiempo lineal que rigen la existencia humana, algo propio de la

Gonzalo Morales Romero (2025), «El fantasma del tiempo: posmemoria, trauma y abandono en “Los himnos de las hienas”, de Mariana Enriquez», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 171-186.

literatura fantástica sobre lo que David Roas reflexiona en su libro *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo* (2022). Asimismo, funciona como un espacio de *posmemoria*, atrapado entre el trauma y el abandono, en el que Enriquez retoma la narración de la Dictadura cívico-militar (1976-1983) que vivió de niña desde una perspectiva contemporánea en la que dialoga con el peso que la memoria histórica juega en las sociedades democráticas.

2. TRADICIONES GÓTICAS Y LITERATURA ESPECTRAL ARGENTINA

La escritura de Enriquez se enmarca en los amplios parámetros de lo gótico. Este género menor, desdeñado por la crítica durante gran parte del siglo XX, tiene una larga trayectoria en Argentina rastreable hasta el siglo XIX y la obra de escritoras como Juana Manuela Gorriti o Eduarda Mansilla. Más adelante son clave figuras como la de Leopoldo Lugones (*Las fuerzas extrañas, Cuentos fatales*), influenciado por autores como Edgar Allan Poe y Guy de Maupassant; u Horacio Quiroga y su situación de los elementos góticos en un espacio propiamente argentino como es la selva misionera. Avanzando por el siglo aparecen figuras como Silvina Ocampo, de la que la propia Enriquez escribió una biografía.

Pese a que exista una genealogía gótica propiamente argentina, la recuperación y reivindicación de este género en los estudios literarios latinoamericanos es relativamente reciente. Ya en 1975 Julio Cortázar llamó la atención sobre las particularidades de lo gótico rioplatense en su ensayo «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», pero el escritor lo relacionaba con una tendencia hacia lo fantástico más general. La proliferación de autores contemporáneos que trabajan sobre lo gótico ha llevado a la crítica a replantearse cómo pensar este género, lo que ha inspirado volúmenes colectivos como *Territorio de sombras. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina* (2021). En el posfacio, Dabove (2019: 201) apunta a que aún queda mucho por hacer en este sentido. A Enriquez se le unen nombres como los de Samanta Schweblin (*Distancia de rescate*), Ana María Shua (*Los amores de Laurita*) o Luciano Lamberti (*Para hechizar a un Cazador*).

Siguiendo lo planteado por Ansolabehere, entiendo que lo terrorífico se constituye en uno de los principales marcos desde los que pensar la literatura argentina: «el terror ingresa a nuestra literatura de la mano de la política» (2018: 3). Su estudio apunta a la existencia de un nexo entre el terror, la política y la historia —en el caso de Argentina— en el que sus fronteras se emborronan como reflejo del trauma que los atraviesa. La literatura sirve entonces como un mecanismo artístico que permite señalar y expresar el trauma presente en esta encrucijada. Elementos como el fantasma intentan aludir a aquello tan difícil de poner en palabras, esto es, lo traumático que nos habita como individuos, pero también como ente

Gonzalo Morales Romero (2025), «El fantasma del tiempo: posmemoria, trauma y abandono en “Los himnos de las hienas”, de Mariana Enriquez», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 171-186.

colectivo. En ello reside su principal potencia: poner en evidencia lo complejo que es contar un pasado marcado por el trauma y el silencio, algo que la literatura gótica consigue solventar a través de los mecanismos narrativos propios que le separan de otros géneros afines abarcados bajo el término-paraguas de lo fantástico.

3. POSMEMORIA Y HAUNTOLOGÍA: LOS FANTASMAS DE MARIANA ENRIQUEZ

Mariana Enriquez pertenece a la generación de los/as hijos/as de las personas que sufrieron la violencia de la última dictadura argentina, quienes según Teresa Basile (2020: 347) «acarrear la *memoria de los padres*, heredada y en parte desconocida». En esta línea, la teórica rumana Marianne Hirsch —que trabajó sobre la memoria de los hijos de las víctimas del Holocausto— propuso el término *posmemoria* para definir este fenómeno. En *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust* lo define así:

«Postmemory» describes the relationship that the «generation after» bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before—to experiences they «remember» only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension (Hirsch, 2012: 8).

Así, esta segunda generación «mira hacia atrás para ver ya no la estela del progreso sino el espectáculo de la catástrofe que acumula sin cesar ruina sobre ruina, y quiere detenerse para despertar a los muertos y recomponer lo despedazado» (Basile, 2020: 344). La literatura postdictatorial argentina vive ahora la proliferación de un cierto tipo de narrativa gótica que coloca la figura del fantasma en el centro del relato constituyéndose en un género con una dimensión política muy marcada. Como los fantasmas de la tradición anglosajona, estos también provocan una fisura en la realidad de los personajes y representan la vuelta del pasado. Pero van más allá: el fantasma en la literatura postdictatorial argentina funciona como trasunto de los desaparecidos, constituyendo un ejercicio de recuperación de la memoria colectiva del país (Mandolessi, 2012: 1). Es aquí donde entra en juego el concepto de *hauntología* introducido por Jacques Derrida en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, publicado originalmente en 1993.

El filósofo de la deconstrucción combinó las palabras francesas *hanté*¹ y *ontologie* para dar pie a *hantologie*, traducido al castellano como *fantología* o *espectrología*, aunque está más extendido el vocablo *hauntología*. Por oposición a la ontología, Derrida cree en una *hauntología* que defina el estado de las cosas en un mundo en el que ha caído el último gran bastión de resistencia al capitalismo estadounidense, no en vano el libro apareció dos años después de la disolución de la URSS. A Derrida le obsesiona el pasaje de *Hamlet* que cito al principio del artículo —«The time is out of joint» (Shakespeare, 2017: 218)— y que articula parte del libro. La *hauntología* trae a colación lo ausente: lo que no es (o fue), lo que no existe (o existió) contribuye a moldear la sociedad —y con ella, la cultura— del siglo XXI. Afirmo Derrida:

Si me dispongo a hablar extensamente de fantasmas, de herencia y de generaciones, de generaciones de fantasmas, es decir, de ciertos otros que no están presentes, ni presentemente vivos, ni entre nosotros ni en nosotros ni fuera de nosotros, es en nombre de la *justicia*. De la justicia ahí donde la justicia aún no está, aún no *ahí*, ahí donde ya no está, entendamos ahí donde ya no está *presente* y ahí donde nunca será, como tampoco será la ley, reducible al derecho. Hay que hablar *del* fantasma, incluso *al* fantasma y *con* él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni *justa*, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía *ahí, presentemente vivos*, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido (1998: 12-13).

Al igual que otras autoras de su generación, Enriquez establece un diálogo con los fantasmas casi constante en toda su producción literaria. Gabriel Gatti (2008: 12) señala cómo la presencia del desaparecido —que es a la vez su ausencia— produce un quiebre a tres niveles: el identitario, el lingüístico y el de sentido. Este autor también añade que la centralidad del desaparecido en la literatura argentina evoluciona, pero mantiene «lo fundamental de sus orígenes: *despropósito, absurdo, ausencia, paradoja, vacío o, imposibilidad, irrepresentabilidad*» (2017: 26). Los parámetros del género gótico al que se adscribe Enriquez sirven entonces como un ejercicio de *posmemoria* propio de los hijos de una dictadura. A su vez, expande la reevaluación dialéctica de un pasado común tan terrorífico que su relato excede los límites del realismo.

Para notar en qué difiere el tratamiento de la figura del fantasma en «Los himnos de las hienas» del resto de ejercicios literarios espectrales previos a su publicación, cabe hacer

¹ Esta palabra es de complicada traducción al castellano. No soy partidario de utilizar *embriajado* como traducción directa, pues la etimología francesa e inglesa (*to haunt, haunted*) alude a la figura del fantasma, mientras que en castellano se refiere a la bruja. Sobre ello reflexiona Evando Nascimento en *Derrida y la Literatura*: «si Derrida recurre al verbo *hanter*, que quiere decir frecuentar lugar o persona de manera familiar y habitual, pero que significa igualmente *asombrar*, como se dice de los fantasmas, es para insistir en el valor de lo *unheimlich* y mostrar cómo nuestro modelo de sociedad, aunque en vías de transformación, se fundamenta en la intolerancia hacia lo que no concuerda con nuestros patrones occidentales de comportamiento» (2021: 482-483).

Gonzalo Morales Romero (2025), «El fantasma del tiempo: posmemoria, trauma y abandono en “Los himnos de las hienas”, de Mariana Enriquez», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 171-186.

un breve repaso a estos. Para ello, me voy a fijar en otros cuentos de la autora. A propósito del papel del fantasma en la literatura de Enriquez, Leandro Hernández (2018: 155) escribe que los desaparecidos —como ausentes— «reclaman la restitución de su memoria a través de la espectralidad». El caso más claro de esto es «Cuando hablábamos con los muertos», cuento de la primera recopilación en el que un grupo de adolescentes habla con fantasmas a través de un tablero de *ouija*. Para que la comunicación se realice correctamente, los distintos personajes deben aportar sus propios fantasmas-desaparecidos, ya sean familiares o conocidos. Uno de ellos les dice su nombre: «lo buscamos en el *Nunca más*² y ahí estaba, en la lista» (Enriquez, 2021: 225). Las chicas van a tener después una conversación con otro fantasma:

Le preguntamos por qué todos los muertos se iban cuando les preguntamos adónde estaban sus cuerpos. Nos dijo que algunos se iban porque no sabían dónde estaban, entonces se ponían nerviosos, incómodos. Pero otros no contestaban porque alguien les molestaba. Una de nosotras. Quisimos saber por qué, y nos dijo que no sabía el motivo, pero que era así, una de nosotras estaba de más (Enriquez, 2021: 225).

Esta caracterización del desaparecido como doblemente ausente se debe a la imposibilidad de darle sepultura, de que su cuerpo consiga el descanso eterno. Este fantasma va a tomar después la forma física del hermano de la Pinocha, la única del grupo que no pudo aportar un desaparecido, como dice otra de las chicas: «Julita me dijo, al oído: “es que a ella no le desapareció nadie”» (Enriquez, 2021: 229). Representa así «la alteridad que, en el caso de los espectros de los desaparecidos, nos trae el pasado en busca de restitución» (Leandro Hernández, 2018: 159). Es un fantasma con una misión no muy clara, en línea con el pensamiento de Abraham y Torok. En *The Shell and the Kernel* estos dos psicoanalistas franco-húngaros acuñan la noción de *fantasma transgeneracional*: «a formation of the unconscious that has never been conscious (...) it passes—in a way yet to be determined—from the parents’ unconscious into the child’s» (Abraham y Torok, 1994: 173-174). Este fantasma influye directamente en el comportamiento y las experiencias de los hijos, en este caso los de la dictadura. Las chicas que pudieron aportar un desaparecido son en cierto modo perdonadas por este espectro vengativo que únicamente va a atacar a la Pinocha, quien no había perdido a ningún familiar a manos de los militares.

En «Chicos que vuelven», también del primer libro de cuentos, la ciudad de Buenos Aires se enfrenta al retorno de cientos de niños y niñas que habían desaparecido. La histeria

² El *Nunca más* fue el informe final publicado en 1984 por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas que recogió de forma exhaustiva información sobre personas desaparecidas, secuestradas y/o torturadas durante la dictadura.

Gonzalo Morales Romero (2025), «El fantasma del tiempo: posmemoria, trauma y abandono en “Los himnos de las hienas”, de Mariana Enriquez», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 171-186.

social se desata cuando se comprueba que algunos de ellos habían aparecido muertos. Son entonces *revenant* —del francés *revenir*, «volver»—, «[el] fantasma, del otro expurgado» (Nascimento, 2021: 483). Estos no son capaces de dar una razón de su retorno, son incapaces de comunicarse y comprender qué hacen aquí, lo que de nuevo vuelve sobre el fantasma transgeneracional de Abraham y Torok. Si seguimos su línea de pensamiento, estos chicos retornados conforman una entidad fantasmal que asola la capital argentina como un espectro de su inconsciente colectivo. Como advierte Silvana Mandolessi (2012: 6) «la sociedad no puede reaccionar, o más bien, comienzan a comportarse como si fueran autómatas». En definitiva, Enriquez conversa con Derrida en tanto que el filósofo francés no busca entender al fantasma en el plano ontológico. La posibilidad o no de comunicarse con el fantasma es para Derrida, y de acuerdo con Colin Davis (2005: 378): «the structural openness or address directed towards the living by the voices of the past or the not yet formulated possibilities of the future», lo que se opone a la propuesta de Abraham y Torok. La madre de una de las chicas retornadas dice: «Yo no sé quién es ésta, pero no es mi hija. Me equivoqué. Se parece mucho, pero no es mi hija» (Enriquez, 2021: 184). Así, estos seres provocan una sensación de extrañamiento a sus familias, una sensación de reconocimiento de algo extraño en lo cotidiano, que podríamos identificar con el *unheimlich* freudiano.

Aunque los fantasmas de los que hablaré ahora no son, como los anteriores, desaparecidos de la dictadura, comparten con el de «Los himnos de las hienas» un comportamiento violento con los demás personajes. Como apunta Ferrari Nieto (2024: 317): «hay una agresión contra su voluntad que no se percibe como tal desde fuera, lo que hace que los testigos no sepan cómo tratarla». La realidad alterada es entonces solo la de aquellos con los que interaccionan directamente, que son vistos como personas enfermas por el resto. Vemos un claro ejemplo en «Ni cumpleaños ni bautismos», del primer volumen de cuentos, en el que el personaje de Marcela aparece aparentemente sola en el vídeo filmado por Nico, en el que «se arrancaba el pulóver enorme (...) hasta el momento en que, boca abajo, se metía dedos por la vagina y el culo, gritando que basta, que no» (Enriquez, 2021: 145). Hacia el final del relato, añade: «Yo no me lastimo. Él me lastima. Cuando duermo» (Enriquez, 2021: 149). Esta temática será después retomada en las dos colecciones siguientes, con «Fin de curso» y «Julie», respectivamente. En el primero, un guiño o precuela a «Ni cumpleaños ni bautismos», otra Marcela (¿quizás la misma?), se arranca las uñas con los dientes (Enriquez, 2016: 118), por orden de un enigmático «él» que sus compañeras de clase no alcanzan a ver. Por último, «Julie» retoma los fantasmas de corte psicosexual, ya que el personaje que da

nombre al relato tiene sexo con espíritus: «Se masturba, claro, pero no es una masturbación convencional. Si la vieran: se le marcan en el cuerpo dedos. ¡Hay manos que le retuercen los pechos! ¡Manos invisibles!» (Enriquez, 2024: 80). Julie, con la ayuda de su prima, va a escapar la institucionalización psiquiátrica al encontrar una comunidad de personas como ella escondida en la selva.

Vemos entonces que el fantasma como metáfora de los desaparecidos no actúa directamente y de una forma violenta sobre los cuerpos de los demás personajes («Cuando hablábamos con los muertos»), incluso cuando se constituyen en un colectivo al que teme la sociedad en su conjunto («Chicos que vuelven»). Por otro lado, también se puede observar cómo el fantasma violento es siempre un ente sin fisicidad que atormenta a un individuo infligiéndole daño físico («Fin de curso» y «Ni cumpleaños ni bautismos») o, por el contrario, produciéndole placer a la manera de íncubos y súcubos —demonios sexuales— de la tradición judeocristiana («Julie»). Es así como llegamos a «Los himnos de las hienas», que combina ambas tendencias en el fantasma de un torturador.

4. EL FANTASMA DEL TORTURADOR: SILENCIO Y REPETICIÓN

Antes de pasar al análisis de «Los himnos de las hienas» merece la pena detenerme en «La Hostería», perteneciente al segundo libro de cuentos. Es el relato en el que los fantasmas más se asemejan al del torturador y sigue a dos adolescentes que se cuelan en la Hostería de su pueblo para vengarse de la dueña, Helena, amante y jefa del padre de una de ellas, al que recientemente ha despedido tras una discusión de pareja. Los fantasmas que se encuentran dentro de la Hostería, si bien no se ven —no adquieren la corporalidad del torturador—, sí que se escuchan:

Desde afuera llegó un ruido que las obligó a agacharse, asustadas. Fue repentino e imposible: el ruido del motor de un auto o de una camioneta [...]. Después otro motor más y entonces alguien empezó a golpear con algo metálico las persianas y las dos se abrazaron en la oscuridad gritando porque a los motores y los golpes en las ventanas se les agregaron corridas de muchos pies alrededor de la Hostería y gritos de hombres (Enriquez, 2016: 44).

La Hostería, se nos ha revelado antes, fue durante la dictadura una academia de policía. Los fantasmas que vuelven son en este caso personas que participaron de forma activa en la maquinaria represiva del Estado. Esto también ocurre con el palacio de los Aguirre que aparece en «Los himnos de las hienas». Ambos edificios se convierten en un espacio de *posmemoria* en tanto que lugares donde aparecen manifestaciones espectrales de los terrores de la dictadura. El propio paratexto del relato —una cita de *Stella Maris* de Cormac

McCarthy (2022: 52): «Sites that have been host to extraordinary suffering will eventually be either burned to the ground or turned into temples»— nos avisa ya de esto.

El trabajo de *posmemoria* ligado a los espacios con importancia histórica durante la dictadura está presente desde el principio del relato: «Llueve sobre las sierras y el padre de Mateo habla de su militancia contra el mural que la intendencia planea pintar sobre el dique (...) No se puede decorar algo histórico, dice, ¿todo tiene que ser atractivo para el turismo?» (Enriquez, 2024: 123). Las alusiones a la memoria histórica van a continuar después:

El museo regional estaba cerrado: todavía conservaba cabezas de indígenas asesinados durante la Conquista del Desierto, y muchos vecinos habían hecho peticiones para que, al menos, si nadie las reclamaba, las guardaran, que no se exhibieran.

—Pero siguen ahí —Mateo se encogió de hombros (Enriquez, 2024: 129).

Poco después, cuando Mateo le propone a su novio visitar el palacio de los Aguirre, este replica diciendo «Me revienta el turismo de campos de concentración» (Enriquez, 2024: 129). El palacio se encuentra en muy mal estado, «desde abajo no se veían las ruinas del castillo» (Enriquez, 2024: 131). «A mí me gustan las ruinas» (Enriquez, 2024: 131), añade el narrador justo antes de entrar en el palacio, un espacio perteneciente a un tiempo pretérito y violento. Es, también desde el principio, un lugar que provoca en el narrador esa sensación de extrañamiento que señalaba antes cuando hablaba de «Chicos que vuelven»:

Era extraño: daba sensación de fragilidad y permanencia a la vez, como si el edificio se resistiera a las calamidades, al tiempo y al abandono. Se resistía con poco, con uñas cortas y manos artríticas, pero se aferraba a esa vida rural, a su majestuosidad triste, al lento regreso a la vida de los árboles quemados (Enriquez, 2024: 132).

Este sentimiento se duplica al ver una habitación llena de montones de ropa: «Al darme la vuelta vi una de las habitaciones y tuve que ahogar un grito (...) Mateo la vio y tuvo una reacción totalmente opuesta a la mía. Me di cuenta de que se trataba de uno de esos errores de juicio que a veces tenía, una ceguera temporal ante el peligro» (Enriquez, 2024: 132). Añade, después: «La ropa no estaba ordenada ni tenía ningún objetivo claro, pero me recordaba, y eso no podía decírselo porque se iba a reír, a la ropa dejada atrás para entrar a un lugar de exterminio. El exterminio es desnudo» (Enriquez, 2024: 133). Enriquez establece aquí una conexión directa con la experiencia de las personas asesinadas en los campos de exterminio de la Alemania nazi. El ejercicio de *posmemoria* es entonces doble: no solo habla de la memoria traumática de la Dictadura cívico-militar, sino que es también sencillo que el lector que ha visitado o visto fotografías del Museo Estatal Auschwitz-Birkenau de Polonia conecte los montones de ropa con la sala en la que se exhiben los zapatos de las víctimas del Holocausto tras un panel de cristal.

Gonzalo Morales Romero (2025), «El fantasma del tiempo: posmemoria, trauma y abandono en “Los himnos de las hienas”, de Mariana Enriquez», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 171-186.

Al adentrarse los personajes en la habitación donde reside el fantasma-torturador es cuando la realidad, por acción del terror, termina de quebrarse. De este, observa el narrador: «No se lo veía bien a él en otro sentido: su presencia se parecía a flashes, a disparos de una cámara» (Enriquez, 2024: 134). Este personaje se encuentra atrapado entre los planos de la presencia y la ausencia. David Roas (2022: 13) dice que la «ficción fantástica emplea formas diferentes de refutar la concepción unidireccional del tiempo y la representación lineal del mismo, y [...] dichas formas revelan [...] funciones, sentidos y efectos [...] diversos». En «La Hostería» este velo que se cierne sobre los personajes situados en nuestra realidad comienza a levantarse, aunque solo sea mediante los sonidos que producen los fantasmas de los policías, y las protagonistas del relato tienen reacciones viscerales —una de ellas se orina encima (Enriquez, 2021: 45) al vislumbrar la grieta de lo real—. Esto cambiará en otros cuentos en los que las consecuencias para los personajes serán de mayor calado. Es así como se puede observar que para Enriquez el juego con el tiempo provoca también un cambio espacial. Este es el caso en el relato *La casa de Adela*, del segundo libro de cuentos, que posteriormente reelaborará como parte de la novela *Nuestra parte de noche*.

En el primer ejemplo, una casa abandonada de barrio fascina a los niños protagonistas, obsesionados con las películas de terror. Sin embargo, al adentrarse en ella algo (o alguien) se va a llevar a Adela. El conflicto aparece cuando la realidad de los niños y la de los policías que entran a la casa se contradice. Su descripción del interior dista mucho de lo que ven las autoridades: «Nos pidieron la descripción del interior de la casa. Contamos. Repetimos. Mi madre me dio un cachetazo cuando hablé de los estantes y de la luz. “¡La casa está llena de escombros, mentirosa!”» (Enriquez, 2016: 78). Pero Enriquez ya nos había hecho notar que el tiempo tras cruzar las verjas de la casa aparecía desquiciado. Sobre el césped del patio delantero de la casa en ruinas, dicen los niños: «Es muy raro, ¿cómo puede ser que tenga el pasto tan corto? (...) Es verdad —dijo—. Los pastos tendrían que estar altísimos» (Enriquez, 2016: 71).

En la novela hay otra casa de Adela en la que ocurre algo parecido, pero no es el único espacio-tiempo que parece pertenecer a otra dimensión. La secta de *Nuestra parte de noche* adora a una deidad a la que llaman la Oscuridad, que vamos a descubrir habita en «el Otro lugar» (Enriquez, 2022: 665), al que se accede a través de una puerta especial. Este espacio abre «una localización espectral, atemporal» (Díez Cobo, 2022: 121) que guarda cierta relación con la habitación del palacio de los Aguirre en la que Mateo y su novio se encuentran

con el fantasma. Cuando el narrador saca su teléfono móvil, dice: «No sirve acá eso. Estás en otro lado» (Enriquez, 2024: 134).

Por tanto, la temporalidad de «Los himnos de las hienas» se adscribe a varias de las tipologías de tiempos desencajados en la literatura fantástica expuestas por David Roas en *Cronologías alteradas* con las que Enriquez había trabajado anteriormente. Como hemos visto, tanto en «La casa de Adela» como en *Nuestra parte de noche*, la llegada a otro tiempo implica el paso de un lugar a otro. Este es también el caso en el relato que me ocupa. Es decir, «los personajes sí cruzan físicamente el umbral y acceden a otro tiempo diferente al suyo, que también puede implicar el acceso a otro espacio» (Roas, 2022: 88). Si bien los fantasmas anteriormente descritos por Enriquez sirven para introducir en el lector la interrupción de los parámetros de la realidad que nos adentran en el plano de lo fantástico, el fantasma-torturador de «Los himnos de las hienas» cobra especial relevancia entre los personajes espectrales de la autora en tanto que esta vez su materialidad física —aunque en un plano espaciotemporal distinto al que se nos presenta al principio del cuento— le permite interactuar con los personajes y, en definitiva, reproducir con ellos un rol de victimario que se ve obligado a repetir continuamente y que va a provocar su fin. Atrapado como Sísifo, dice: «Siempre lo mismo» (Enriquez, 2024: 134). Podría parecer que el comentario del fantasma hace referencia a la reacción de los personajes al entrar en un espacio-tiempo distinto al suyo. Pero este momento es también cuando retoma su condición de torturador y comienza a golpear a Mateo: «Arrastró a Mateo de los pies por toda la sala y, cuando gritaba, le pateaba la cara o las costillas o el estómago» (Enriquez, 2024: 134). Después, el narrador va a fijarse en las camas:

Levantó a Mateo y lo arrojó contra lo que yo creía que era la pared, pero no: era una cama. Sin colchón. Los elásticos de una cama. Miré alrededor: había muchas, como en un dormitorio comunitario de un orfanato o de una prisión. O de una sala de torturas. Mateo estaba medio desmayado, pero el hombre no dejó de pegarle y, cuando por fin pude moverme y corrí, me caí al piso. Tenía los pies atados. No me había tropezado ni enganchado con nada: los tenía atados, y muy bien, con cinta adhesiva. ¿Cómo había pasado eso? ¿Alguien lo había hecho y no lo sentí?

Desde el suelo vi acercarse sus botas y, al mismo tiempo, escuché cómo, desde las camas, llegaban llantos, gritos, súplicas, puteadas.

—Pero no los escuchan —dijo el hombre, y su calva brilló bajo la claraboya—. Estamos lejos (Enriquez, 2024: 134-135).

Aprendemos así que antes de Mateo ha habido otras víctimas: ¿son los fantasmas de los torturados durante la dictadura? ¿O acaso otras personas que exploraban el palacio de los Aguirre? También nos damos cuenta ahora de que el fantasma está condenado a una

eternidad en la que reproduce continuamente el rol de victimario, es un cuerpo-máquina ejecutor de la violencia del Estado. Es a lo que Roas, tomando el concepto de *no-lugar* acuñado por el antropólogo francés Marc Augé, se refiere como un «espacio suspendido en el tiempo en el que el protagonista [en este caso, el fantasma] está condenado a una espera interminable. Un tiempo circular, un tiempo que se repite, que vuelve y sigue un mismo ciclo, sin cambio alguno, un no-tiempo» (2022: 135). Pero este espacio-tiempo sin sentido no puede durar para siempre si perteneces al otro lado. Dice el narrador: «esto no existe. Pero cómo escapar de algo que no existe» (Enriquez, 2024: 135). Comienza entonces un juego peligroso con el fantasma. Le ordena rajarse las mejillas y el torturador obedece: «Él también se iba a ir. Tenía que evitar que se llevara con él a Mateo. Y lo único que funcionaba era desafiarlo: hacerlo perder tiempo. Por algún motivo, obedecía órdenes. Un soldado bajo la claraboya. Un soldado que quería dolor» (Enriquez, 2024: 136-137). Es entonces cuando le ordena cortarse un dedo. Enriquez desdibuja así los roles de víctima y victimario, que se invierten. El narrador dialoga con los fantasmas del pasado argentino, a la manera marcada por la teoría de la *hauntología*, pero su conversación es más que nada un peligroso juego para salvar a su novio y salvarse a sí mismo. El fantasma representa, también, el rol de los oficiales de bajo rango en las dictaduras. Esto responde en parte al famoso concepto de *banalidad del mal* (Arendt, 2008: 368) que planteaba Hannah Arendt en su libro *Eichmann in Jerusalem* (1963). Este general se defendió de su responsabilidad en el Holocausto planteando que él obedecía el imperativo categórico kantiano: solo cumplía con su deber, siguiendo la máxima de obediencia a la ley que, en este caso, dictaba Hitler. El caso del fantasma es, sin embargo, distinto: disfruta de lo que hace. Es un torturador sanguinario, sí, pero es incapaz de no obedecer órdenes, lo que en última instancia va a salvar de la muerte a los personajes.

El giro fundamental que propone Enriquez en este relato radica en situar el centro espectral del trauma no ya en el desaparecido sino en el torturador, desarticulando el imaginario habitual de la memoria postdictatorial argentina. Esta elección narrativa entronca con los *perpetrator studies*, un campo de estudios que ha cobrado fuerza en los últimos años y que busca comprender la figura del victimario no como un monstruo excepcional, sino como parte de estructuras sociales, ideológicas y burocráticas que permitieron el ejercicio sistemático de la violencia. El torturador de Enriquez no es un simple símbolo de la represión: es una máquina encarnada de repetición del trauma. Está atrapado en una temporalidad cíclica, en la que reproduce eternamente su rol de agente de la violencia estatal. No hay redención ni reflexión en él: actúa compulsivamente, como figura liminar que habita

un no-tiempo, un eterno retorno del acto criminal. Esta condición lo distancia de concepciones psicologizantes del mal (como la de Arendt en *Eichmann en Jerusalén*), y lo coloca más cerca de la visión posmoderna del perpetrador como un residuo, un resto espectral del aparato represivo que no logra actualizarse ni disolverse en el tiempo democrático. De este modo, Enriquez aporta desde la ficción una mirada singular al fenómeno del perpetrador: no para comprenderlo o justificarlo, sino para enfrentarlo desde la dimensión política de lo espectral, desnaturalizando su existencia e inscribiéndola en una cadena de repeticiones inacabadas.

Otra de las tipologías de temporalidad fantástica que señala Roas es en la que «la flecha del tiempo interrumpe su curso y el personaje se sumerge en un presente estático. Una variante que para ser percibida (y comprendida) también necesita de la comparación entre ese tiempo que experimenta el protagonista y el tiempo “real”, “objetivo”» (2022: 116). Una vez que el narrador ha conseguido su objetivo, Mateo y él vuelven a su línea temporal: «Estábamos, Mateo y yo, en una sala grande abandonada, parecida a las otras; es decir, en las ruinas del palacio. Y era de día. El celular, que funcionaba, inclusive el reloj, decía que habían pasado diez minutos» (Enriquez, 2024: 137). El reloj del teléfono móvil, que marca un tiempo —tan solo diez minutos— que no coincide con la experiencia del narrador, sirve como el signo que confirma la ruptura fantástica de la temporalidad llevada a cabo en el relato.

5. CONCLUSIONES

El análisis de «Los himnos de las hienas» de Mariana Enriquez permite constatar cómo la autora sigue reinventando la narración del trauma histórico y la memoria de la dictadura argentina a través de dispositivos narrativos propios del género gótico que ya había cultivado con anterioridad. Mediante el uso del espacio del palacio de los Aguirre como un enclave de *posmemoria*, atrapado entre el pasado y el presente, Enriquez materializa una temporalidad fracturada en la que el fantasma del torturador adquiere una presencia tangible que desafía las reglas de la percepción y la linealidad del tiempo de los personajes del relato. Desde la intersección entre la *hauntología* derridiana y la *posmemoria* de Hirsch, el cuento ofrece una relectura de la figura del desaparecido y del victimario dentro del marco de la literatura postdictatorial argentina. A diferencia de otros textos de Enriquez en los que los espectros son sujetos de la desaparición forzada, en este caso es el propio torturador quien queda atrapado en una repetición cíclica de su rol de opresor, condenado a una violencia eterna que solo se interrumpe cuando se invierten los papeles entre víctima y victimario. Subvierte así la propia tendencia que venía siguiendo en su cuentística anterior.

Gonzalo Morales Romero (2025), «El fantasma del tiempo: posmemoria, trauma y abandono en “Los himnos de las hienas”, de Mariana Enriquez», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 171-186.

Asimismo, el cuento se inscribe dentro de una tendencia más amplia de la literatura argentina contemporánea, en la que los espacios de la represión estatal —ya sean antiguos centros clandestinos de detención o lugares marcados por la violencia del pasado— se transforman en escenarios donde la realidad y la memoria se pliegan sobre sí mismas, generando una experiencia narrativa en la que el lector debe navegar entre lo visible y lo espectral. Termino esta reflexión reproduciendo al completo unas líneas de diálogo que pronuncia la madre de Mateo hacia el final del relato, y que resume muy bien la propuesta literaria, pero también política, que nos presenta aquí Mariana Enriquez (2024: 138): «A mí ese lugar no me gusta —dijo su mamá—. Por mí que se caiga, que lo derrumben. Ya investigaron, ya está. Ese lugar no puede tener nada nuevo y es siniestro». Mateo y su novio incurren al final en un pacto de silencio, algo significativo para este relato, y que también refuerza ese compromiso político de Enriquez del que vengo hablando. Dicen: «—No me cuentes nunca lo que pasó en el palacio. No se lo cuentes a nadie —me dijo al oído. —No sé de qué me estás hablando —le respondí, muy serio—. A lo mejor sí que quedaste mal del golpe» (Enriquez, 2024: 138).

Este pacto entre los personajes también evidencia las limitaciones del trabajo memorial en la generación de los hijos. Como señala Hirsch, la *posmemoria* implica una apropiación afectiva de un trauma que no fue vivido directamente. Pero esa apropiación puede ser inestable, ambigua, conflictiva. El silencio final del relato puede expresar también la carga excesiva que supone portar una memoria heredada que, aunque crucial para la justicia y la reparación, no siempre puede ser tramitada individualmente. En este punto, Enriquez introduce una tensión entre el deber de memoria (el mandato testimonial) y el derecho al olvido (la posibilidad de no ser definido exclusivamente por el pasado traumático). Al guardar silencio, los personajes quizás estén eligiendo protegerse, cerrar una puerta, romper el ciclo de repetición que representa el fantasma del torturador. Pero, al hacerlo, también reproducen el pacto de silencio que sostuvo la impunidad en el periodo democrático. El cuento a pesar de inscribirse dentro del campo más amplio del trabajo sobre la memoria en los contextos de postdictadura, habita un ángulo poco transitado: la repetición compulsiva del crimen como castigo del propio perpetrador. En lugar de presentar al torturador como sujeto absuelto por la historia o escondido en la impunidad, lo muestra condenado a su función, reducido a su rol de engranaje de la violencia. Así, la violencia deja de ser un hecho del pasado para convertirse en una pulsión repetitiva, una especie de destino circular que atrapa tanto al torturador como, simbólicamente, a quienes entran en contacto con él. La experiencia del

narrador y de Mateo es una entrada y salida a un tiempo suspendido, pero también una advertencia: sin memoria, lo siniestro siempre retorna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, Nicolas y TOROK, Maria (1994), *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*, trad. Nicholas T. Rand, Chicago, University of Chicago Press.
- ANSOLABEHERE, Pablo (2018), «Apuntes sobre el terror argentino», *Estudios de teoría literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 13, n.º. 17, pp. 3-6.
- ARENDETT, Hannah (2008), *Eichmann en Jerusalén*, Carlos Ribalta trad., Barcelona, DeBolsillo.
- BASILE, Teresa (2020), «El testimonio y sus fugas hacia la ciencia ficción en la narrativa de HIJOS/AS», en Teresa Basile y Miriam Chiani (comps.), *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*, La Plata, EDULP, pp. 327-348.
- BRONTË, Emily (2002), *Wuthering Heights*, Londres, Penguin Classics.
- DABOVE, Juan Pablo (2019), «Posfacio: el momento gótico de la cultura», en Marcos Zangradi (coord.), *Territorio de sombras. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*, Buenos Aires, NJ Editor, pp. 197-210.
- DAVIS, Colin (2005), «État Présent. Hauntology, Specters and Phantoms», *French Studies*, vol. 3, n.º. 59, pp. 373-379.
- DERRIDA, Jacques (1998), *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti trads., Madrid, Trotta.
- DÍEZ COBO, Rosa María (2022), «Espacios liminares: metamorfosis monstruosas de la casa en textos de Daína Chaviano y Mariana Enriquez», *América sin nombre*, 26, pp. 111-128.
- ENRIQUEZ, Mariana (2016), *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona, Anagrama.
- ENRIQUEZ, Mariana (2021), *Los peligros de fumar en la cama*, Barcelona, Anagrama.
- ENRIQUEZ, Mariana (2022), *Nuestra parte de noche*, Barcelona, Anagrama.
- ENRIQUEZ, Mariana (2024), *Un lugar soleado para gente sombría*, Barcelona, Anagrama.
- FERRARI NIETO, Enrique (2024), «La posesión como variante del relato de fantasmas: la atención a la víctima como propuesta estética y política de Mariana Enriquez», *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 308-331.
- GATTI, Gabriel (2008), *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo, Ediciones Trilce.
- HIRSCH, Marianne (2012), *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Nueva York, Columbia University Press.
- Gonzalo Morales Romero (2025), «El fantasma del tiempo: posmemoria, trauma y abandono en “Los himnos de las hienas”, de Mariana Enriquez», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 171-186.

- 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 Enriquez», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 2, n.º. 6, pp. 145-164.
- MANDOLESSI, Silvana (2012), «Historias (de) fantasmas: Narrativas espectrales en la postdictadura argentina», en *Actas del V Seminario Internacional Políticas de la Memoria, «Arte y memoria. Miradas sobre el pasado reciente»*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires.
- MCCARTHY, Cormac (2022), *Stella Maris*, New York, Alfred A. Knopf.
- NASCIMENTO, Evando (2021), *Derrida y la Literatura. «Notas» de literatura y filosofía en los textos de la deconstrucción*, Raúl Rodríguez Freire trad., Buenos Aires, Ediciones La Cebra.
- ROAS, David (2022), *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo*, Madrid, Editorial CSIC.
- SHAKESPEARE, William (2017), *Hamlet*, Madrid, Cátedra.