



## Pacto de sangre y ambigüedad sexual: Mariana Enríquez recoge el guante

Blood Pact and Sexual Ambiguity. Mariana Enríquez takes up the challenge

 José Amícola

Universidad Nacional de La Plata, Argentina  
 joseamicola@gmail.com

Recepción: 29 mayo 2024  
 Aprobación: 01 octubre 2024  
 Publicación: 01 marzo 2025

**Cita sugerida:** Amícola, J. (2025). Pacto de sangre y ambigüedad sexual: Mariana Enríquez recoge el guante. *Descentrada*, 9(1), e257. <https://doi.org/10.24215/25457284e257>

**Resumen:** La presente comunicación pone el acento en primera instancia en la capacidad del modo gótico desde sus orígenes dieciochescos hasta el presente para extenderse por fuera de sus moldes originales produciendo una irradiación hacia diferentes dominios de la cultura. Esta *pervasiveness* del modo gótico se condensa justamente en la constelación vampírica que va a verse en nuestra época —después de sus variadas apariciones— como una manera subversiva de hacer pasar a la esfera pública elementos tabuizados, desde la figura ambigua de Byron, por ejemplo, como persona y como autor, en tanto piedra de toque para muchas de las manifestaciones posteriores. Esta comunicación tiende así un puente desde la tradición literaria en lengua inglesa a la obra de Mariana Enríquez, cuyo entroncamiento con ese pasado aparece bajo una luz privilegiada al unir la emisión de sangre con la mostración de la ambigüedad sexual.

**Palabras clave:** *Pervasiveness*, Gótico, Vampiros, Sangre, Disidencia Sexual.

**Abstract:** This communication initially focuses on the capacity of the Gothic mode, from its eighteenth-century origins to the present, to extend beyond its original forms, radiating into different domains of culture. This "pervasiveness" of the Gothic mode is precisely condensed in the vampiric constellation, which in our time—after its varied appearances—becomes a subversive way of bringing taboo elements into the public sphere. From the ambiguous figure of Byron, for example, as both a person and an author, who serves as a touchstone for many subsequent expressions. This presentation thus builds a bridge from the English literary tradition to the work of Mariana Enríquez, whose connection with that past is illuminated in a privileged light by uniting the emission of blood with the display of sexual ambiguity.

**Keywords:** Pervasiveness, Gothic Mode, Vampires, Blood, Sexual Dissidence.



## 1. Introducción

... because the Gothic is so pervasive, and because it has passed so readily into the conventions of modern Kitsch, we have lost sight of the special tenor and of the tremendous role it played in determining the climate of nineteenth-century literature.  
(Steiner, 1960, p. 13)

Como se verá en esta investigación, mis reflexiones parten del supuesto de que enseñar las literaturas nacionales como cajas cerradas es un contrasentido, dadas las condiciones de un mundo cada vez más comunicado e interrelacionado. Por ello tomaré como base de mi investigación mi libro del año 2003 titulado *La batalla de los géneros* (Amícola, 2003) con observaciones sobre el Gótico en tanto modo literario generizado que tendrá irradiaciones por todo el globo. A partir de esas ideas trataré de desarrollar aquí una especie de continuación que tiene que ver con la Comparatística, al mismo tiempo que con el “género”, en ambos sentidos del concepto.

Antes que nada, es importante recordar que como modo emergente el Gótico inglés del siglo XVIII compartía con el pre-romanticismo, amante de la oscuridad, su deseo de superar la episteme dieciochesca de pensamiento. Sin embargo, a esto hay que agregar que lo supernatural y los fantasmas típicos de la escenificación gótica han ido cobrando poco a poco para nuestros ojos modernos una seriedad que el Siglo de las Luces en su lucha contra las supersticiones no estaba dispuesto a acordarles y el propio siglo XIX, al parecer, tampoco.

En rigor, hubo que esperar hasta 1975 cuando Michel Foucault en sus cursos del Collège de France habría de declarar que las novelas góticas del siglo XVIII debían ser leídas como novelas políticas (Foucault, 1999, p. 93); afirmación que repitió al año siguiente, enfatizando la lucha del Gótico contra el abuso feudal (Foucault, 1997, pp. 188-189). En el siglo en que vivimos hemos aprendido a ver, por lo tanto, los relatos góticos no solo como evolución en el proceso de subjetivación, sino también como hechos sociales que nos vinculan a nuestros semejantes en múltiples sentidos. En este punto, subrayo especialmente que estos textos, aunque de modo brutal quizás, nos relacionan con el Otro en el ámbito insoslayable de la sexualidad, como no lo habían hecho los otros subgéneros literarios. Finalmente, la actividad vampírica de los primeros relatos originales empezó a verse desde finales del siglo XX también como la forma que en los textos más decorosos se había ido representando el acoso sexual, mientras que la efusión de sangre ocultaba de modo simbólico lo orgásmico. Siguiendo a Paul Ricoeur afirmamos, por ello, que todas las revoluciones del sentimiento se entienden como revoluciones semánticas (Ricoeur, 2009, p. 21).

Digamos también que la manera pendular en la que la narración gótica en la variante más sangrienta supo darles relieve a la sensación de “terror” (como miedo a lo desconocido en un nivel psicológico), junto a la noción de “horror” (como aquello que provoca miedo ante lo que perciben nuestros sentidos y que ya aparecía en los relatos del folklore de todos los rincones de la tierra) daría la mayor fuerza estética a este subgénero literario, en tanto como clímax se daba aquí en un grado mayor lo inexplicable para el proceso de maduración de la propia subjetividad.

Esa distinción entre “terror” y “horror” ya había sido hecha por Ann Radcliffe, al establecer que el primer sentimiento contribuye a la larga a una expansión del alma, mientras que el horror la paraliza (MacEnvoy, 1995, p. xiii). Sin embargo, más importante para esta reflexión que presento ahora es, entonces, que el Gótico y, en mayor medida, sus variantes vampíricas u orgiásticas vienen justamente a retratar no solo la vulnerabilidad humana en su totalidad, sino especialmente que estos relatos de sangre implican una nueva manera de apreciar la sexualidad como un sistema de fluidos y fluencias, contra todo encasillamiento de los deseos, finalizando por utilizar el terror que los acontecimientos suscitaron como un trampolín para la acción.

## 2. Literatura vampírica inglesa: Polidori, Le Fanu y Stoker

Empezaré centrándome en los tres relatos de vampiros clásicos ingleses con las obras de John William Polidori (1819), de Joseph Sheridan Le Fanu (1872) y luego de Bram Stoker (1897). Es importante aclarar que entiendo las narraciones sobre vampiros como una subespecie nacida a posteriori de las obras fundacionales de la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente las de Walpole y Ann Radcliffe. Así, en este proceso de ampliación de la ficción gótica como parte capital de la literatura en lengua inglesa, cuyas tramas aparecían ubicadas por lo general en territorios considerados todavía salvajes de la propia Europa (aprovechando para defenestrar al Catolicismo como la religión de los países atrasados), el fluir de la sexualidad va a expresarse de modo subrepticio contra el binarismo exclusivo de una época caracterizada por la duplicidad: es decir, por un lado, lo socialmente permitido y, por otro, lo tenebroso y oculto que, sin embargo, la propia sociedad producía.

En cierto sentido no puede pensarse tampoco el proceso hacia la culminación de la literatura vampírica sin considerar la atracción que se empezó a gestar desde dentro del romanticismo inglés por el satanismo y el motivo del mal, ahora claramente asociado a la desviación sexual, como se dio en el grupo liderado por Byron. En aquel famoso círculo formado por los escritores ingleses que confluyeron en la Villa Deodati en Suiza durante 1816 se conjugaron no solo las costumbres libertinas del acaudalado anfitrión Lord Byron, sino también las de sus admiradores incondicionales. En esas semanas de esparcimiento y sexualidad sin tapujos nacieron, en definitiva, muchos de los relatos que habrían de trazar nuevas líneas de fuga de la ficción gótica, que tiene, según mi opinión, una médula orgiástica, como veremos luego. Byron mismo aportaba el brillo de su persona como una imagen refulgente de satanismo en todo lo que hacía y la apuesta a escribir relatos de lo sobrenatural en esa mansión tuvo así también brillantes derroteros en esas noches de disipación desmedida: el poeta Shelley se embarcó en algo más autobiográfico, Mary Shelley en lo monstruoso, mientras Polidori – enamorado hasta el sufrimiento de Lord Byron– se entregó en su contribución a la primera versión inglesa conocida de vampirismo.

En efecto, el breve relato titulado *The Vampyre* de este autor (escrito aquella noche de 1816 y publicado en 1819) tiene, según mi lectura, algunos guiños a la atmósfera que producía a su alrededor la figura de Byron, cuya alusión se encuentra en el personaje vampírico de ese texto bajo el nombre de Lord Ruthven, de quien se dice que “the possession of irresistible powers of seduction, rendered this licentious habits more dangerous to society”; de ese modo en el relato de Polidori se dice –a quien quiera entenderlo– que también Byron había llegado a los abismos más bajos de infamia y degradación, exponiendo ante todo el mundo la deformidad de sus vicios (Polidori, 1997, p. 7).

En esta formulación críptica no puede dejar de leerse, a mi juicio, la ambigüedad sexual que exhibía el propio Byron y cuya peligrosidad lo había hecho una *persona non grata* para la mayor parte de la alta sociedad londinense, que le recriminaba los pecados de sodomía e incesto; aunque había también otros sectores más intelectualizados de la época que se sentían hipnóticamente atraídos por su capacidad para la desmesura. Por estos motivos desde el texto crucial de Polidori el pacto de sangre ambiguo, que ya se había manifestado en la real trayectoria de Erzsébet Báthory, la así llamada “Condesa Sangrienta” de la Hungría aristocrática del 1600, revive en el siglo XIX inglés como la metáfora del asedio sexual y, dentro de esta figuración, de modo todavía más subrepticio, de la cópula llevada a cabo contra las regulaciones para la gestación de una nueva vida; léase la atracción por individuos del mismo sexo y la tendencia a las prácticas de sodomía. Lo cierto es que estamos aquí a un paso de las conductas no hetero-normativas, como vamos a detectar en el siguiente texto que pongo a consideración. Me refiero a *Carmilla* de Le Fanu, que se publica –contra todo lo esperable– en plena época victoriana. Para ejemplificar en qué medida el vampirismo podía leerse como una metáfora sexual más específicamente contra las normas heterosexuales, leo el siguiente pasaje donde la vampiresa se dirige a su víctima, la niña púber que relata la historia:

—Mi amada, tu pequeño corazón está herido. No me creas cruel simplemente porque obedezco la irresistible ley de mi fortaleza y de mi debilidad. Si tu querido corazón está herido, el salvaje corazón mío sangra por el tuyo. (...) Con una expresión de regodeo, me atraía hacia ella y sentía sus cálidos labios corriendo por mis mejillas mientras ella susurraba, casi en sollozos: — Tú eres mía, serás mía; tú y yo somos una para siempre. (Le Fanu, 2014, p. 36).

Pasemos ahora al tercer momento vampírico con uno de los eventos literarios más famosos del siglo XIX; me refiero a Bram Stoker y a su vampiro. Como sabemos, en la novela de 1897 el joven Jonathan Harker se encuentra encerrado en el castillo de Drácula, después de varias peripecias de viaje hacia los confines de Transilvania, de tal modo que, al contrario de las tramas centradas en el encarcelamiento de las heroínas del Gótico temprano perseguidas por el villano que usa su castillo como prisión, se trata aquí de un varón quien es privado de su libertad, así como de su poder fálico. En este sentido, el *Dracula* de Stoker parece, desde el principio, haber dado un giro a las expectativas genéricas –como esfera literaria tanto como sexual–, dado que los requerimientos de la fórmula del terror del Gótico (en todas sus derivaciones) amenazan aquí a un varón.

Es, por ello, que me resulta altamente sugerente el artículo aparecido en una revista de la Sorbona en el 2010 donde se analizan estos meandros de la intriga con la mayor sutileza. La autora de ese trabajo, Eszter Muskovits (2010), ponía el acento especialmente en el episodio de la novela en que Jonathan a punto de ser asaltado por tres damas vampiresas del castillo de Transilvania, es salvado por Drácula, quien para separarlas de su objetivo exclama: “This man belongs to me!” (Stoker, 2016, p. 32), como si se tratara realmente de una presa sexual varonil que el gusto refinado y ambiguo del vampiro se reservara para su último goce personal. Por muchos motivos podría decirse, entonces, que estos episodios tienden un puente victoriano (a pesar suyo) con los códigos libertinos de fines del siglo XVIII, especialmente en los textos de Marqués de Sade, cuando las prácticas de la sodomía aparecían como una contraseña que servía para dejar afuera a los extraños al nuevo *ars amandi* (Amícola, 2015, p. 17).

El acto vampírico de Drácula ponía en cuestión, por cierto, todo el orden del sistema sexo-género, usando el intercambio de los fluidos humanos como metáfora de un coito que se salteaba los mandatos de una sociedad altamente estratificada, cuando implicaba acciones que aludían a un hermafroditismo o ambigüedad sexual. No hay que olvidar que a fines del siglo XIX se cumplían también las batallas más férreas, especialmente en Inglaterra y Alemania, contra la sexualidad disidente –como se da en el juicio a Oscar Wilde– y que la difusión de las prácticas sexuales inter-masculinas aparecían como la propagación de una infección que era necesario detener desde el Estado; así como se establecían reglas para controlar la explosión de casos de sífilis.

Lo que me interesa aquí enfatizar es algo que ha pasado en parte inadvertido. Me apoyo en esto en las afirmaciones de un reconocido crítico como George Steiner, quien hace ya más de sesenta años postulaba que el Gótico había impregnado las expresiones culturales de todo el siglo XIX y buena parte del siglo XX justamente llegando hasta autores que no eran considerados góticos, como era el caso de Dostoievski (Steiner, 1960, pp. 90 y ss.), pero que pronto entrarían por otras puertas en el canon. De ese modo, la capacidad de irradiación (*pervasiveness*) del Gótico es algo que deslumbra como una manera todopoderosa de la cultura de expresarse por dentro y por fuera de la serie literaria. Para apreciar esta aseveración no hace falta más que citar el comienzo del *Manifiesto Comunista* de Karl Marx y Friedrich Engels (publicado en 1848): “Ein Gespenst geht um in Europa: das Gespenst des Kommunismus” (“Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo”; Marx y Engels, 1946, p. 33). Es decir, los fantasmas góticos se metieron hasta dentro de la Economía Política.

### 3. Renovación del Gótico en *Nuestra parte de noche* de Mariana Enríquez

Siguiendo con esta reflexión sobre la variante vampírica del Gótico, vale la pena acotar que los tres autores del siglo XIX antes mencionados fijaron sus relatos en una especie de triángulo del espacio europeo, cuya relación consistía en que la geografía de los vértices presentaban cadenas de bosques montañosos alejados de las grandes ciudades (con el agregado de ser zonas de cierta autonomía campesina y tradicionalmente supersticiosas). Pasemos ahora, dando un salto geográfico y temporal, al Río de la Plata. El puente para este cruce podrá ser la obra de Mariana Enríquez quien tiene muy a mano el mapa sudamericano para hallar una localización de temperatura similar a esas tres zonas europeas simbólicas.

Así, para la Argentina, la densidad de tradiciones y supersticiones de la zona mesopotámica será la ubicación ideal de la escenificación gótica con sus posibilidades de aislamiento, condiciones feudales y –por qué no– corrupción estatal, que permitirá las mayores iniquidades dentro de un dominio considerado inexpugnable, como también se pinta en las obras de Selva Almada. En ese sentido, tenemos aquí las condiciones escenográficas perfectas para la renovación y revisitación de lo que se había dado en el siglo XIX en Macedonia, Estiria y Transilvania, pero ahora en una nueva bifurcación de una secta ritual con un *medium* como figura central.

La Mesopotamia más oscura de *Nuestra parte de noche* será justamente aquella poblada por maestros-sanadores y shamanes dotados de poderes especiales, que no reniegan de la magia negra y otras variedades del ocultismo, dominio apto para las escenas sado-masoquistas y semi-vampíricas que en Europa empezaron a alcanzar un alto podio literario, coincidiendo con la época del Terror político en Francia y también del auge de las asociaciones secretas de la masonería. Lo interesante de esta escenificación argentina es que Enríquez la hace empalmar con un origen londinense, donde en el ápice del snobismo de la alta sociedad inglesa se practica un ocultismo sectario que tiende sus ramificaciones a América del Sur como una práctica colonizadora.

Sin querer analizar aquí la vertiente política del Terror orquestado por el Estado y por las sectas tan importante en la novela de Enríquez, donde el cariz de horror, como miedo paralizante, se da en las descripciones de las torturas y de las fosas comunes, me centraré en la idea de en qué medida la puesta en escena de episodios que parodian los ritos de órdenes herméticas sangrientas está lanzando una señal en la dirección del sistema sexo-género al mismo tiempo que utilizando el Gótico como género literario, pero sin prescindir de la influencia de los *mass media* que caracterizan la vida cotidiana y literaria de nuestra época.



Esto último resulta evidente cuando la autora parece amalgamar también dentro de su texto los tópicos filmicos de horror al estilo de *Rosemary's Baby* (1968) de Polansky, película con un guion que abrió toda una secuela a un estilo de cine cuyos alcances habrían de ser infinitos. Finalmente, el guion vampírico se recombina en esta novela argentina con la tradición del ocultismo de la Orden Hermética de la Aurora Dorada,<sup>1</sup> pero que yo leo aquí como vía de acceso también a una nueva consideración de la androginia como estado mágico de pasaje hacia lo recóndito.

Quiero referirme ahora al segundo artículo que sirve de trampolín para estas reflexiones. Se trata de un trabajo de Ana Gallego Cuiñas del 2020, donde la autora pasa revista a lo que considera “el feminismo gótico” de Mariana Enríquez, analizando los cuentos de esta escritora (Gallego Cuiñas, 2020, pp. 3 y ss.). Por mi parte, estoy de acuerdo con el principio que guía esa contribución si, al mismo tiempo, se considerara que ese feminismo gótico alcanza a otras mujeres de la misma generación que están produciendo obras tan inquietantes como la de Mariana Enríquez; me refiero de nuevo a Selva Almada o a Dolores Reyes. En ambas escritoras recién mencionadas emerge casi siempre el tema del feminicidio como principal preocupación.

Pienso sobre todo en la investigación pre-literaria titulada *Chicas muertas* (aparecida en 2014) y en *Cometierra* (del año 2019). En mi opinión, el plus de sentido en Enríquez tiene que ver con un feminismo particular a la hora de sumergirse justamente ahí donde se manifiesta el fluir de las sexualidades en mujeres y varones. Y aquí tendremos la punta del *iceberg* de lo que quiero presentar, dado que el feminismo de nuevo cuño que se avizora por estos lares tiene que ver con una concepción de “la sexualidad nómade”, en el sentido de que se advierte en ella en todo el espectro posible su fluidez y mutabilidad. Desde esta nueva perspectiva las subjetividades aparecen como plasmables y elásticas y, por ello, se ubican en espectros que trascienden las antiguas bipolaridades.

Ahora bien, en el libro que yo considero capital de Michel Foucault de 1976 *Historia de la sexualidad, tomo I* –notemos bien el año– el pensador francés aseveraba que el sexo es: “...*le fragment de nuit que chacun de nous porte en soi*” (“el fragmento de noche que cada uno de nosotros lleva consigo”; Foucault, 1994, p. 93). Pienso, por lo tanto, que poner a Mariana Enríquez bajo la égida de Foucault y sus “anormales” es sumamente justificable y, por ello, quiero dirigir mi focalización al párrafo en el que el protagonista de *Nuestra parte de noche* tiene un encuentro sexual con Andrés, un fotógrafo, a quien ha conocido en sus peripecias por el camino:

Él, como todos, siempre había tenido compañeros de ambos sexos: el andrógino mágico. Los rituales, por supuesto, eran complejos y poco tenían que ver con un encuentro como el que había tenido con el fotógrafo, pero Juan, como siempre caminaba al borde de la herejía y el peligro. Además, lo disfrutaba. Dejó que el fotógrafo lo besara en los labios, volvió a ponerse la camisa... (...) Juan sintió en sus propias manos la potencia de la energía convocada. Iba a alcanzar para lo que tenía por delante, la invocación que quería realizar (Enríquez, 2019, p. 85).

En este pasaje resulta entonces evidente que estamos ante la proclamación del orgasmo (casi en la confluencia del pensamiento del psicoanalista Wilhelm Reich) como la piedra de toque para una consustanciación oculta con fuerzas irracionales; un anhelo por despertar vetas escondidas del ser que también están dentro de las bifurcaciones del modo gótico, ahora desviado hacia el ocultismo. En el mismo sentido, las aventuras de Juan en la capital novela de Enríquez, están marcadas no solo por la búsqueda de la comunicación con los fantasmas, sino también son llevadas a cabo especialmente gracias a la mutilación masoquista como parte de un ritual oculto de comunicación con el reino de los fantasmas. Por ello, también el pasaje en esa novela en que una mirada infantil descubre la cópula entre dos hombres dentro de una escena de exorcismo parece venir a dar las claves esenciales para la comprensión del texto. Cito:

No podía mover las piernas de miedo y al mismo tiempo, cuando miraba a los hombres – que estaban de nuevo frente a frente –, sentía que se marcaba, que la sangre se le volvía liviana y tenía ganas de llorar aunque no estaba triste o asustado; no entendía lo que hacían los hombres adentro del círculo pero le gustaba, le gustaban los brazos fuertes apoyados sobre el suelo, las espaldas húmedas de transpiración y saliva, la manera que tenían de agarrarse las mejillas y la nuca cuando se besaban y el olor metálico y dulce que le llegaba hasta la nariz ahí, escondido en la escalera (Enríquez, 2019, p. 223).

Es importante volver a enfatizar que un principio común de las obras góticas de todos los tiempos consiste en que se construyan como una mirada condescendiente desde un lugar metropolitano hacia otras regiones consideradas islas de lo incivilizado. En *Nuestra parte de noche* dos megapolis –Londres y Buenos Aires– se consagran como una relación marcada por una fuerte impronta simbólica que también actúa de puente. Quiero detenerme ahora por eso en el motivo tan inglés de la *haunted house*, en este caso de una metrópolis sudamericana pero situada en la novela de Enríquez en un distrito periférico, cuyo nombre es “Villarreal”; pues allí en esa isla dentro de la gran ciudad se presenta un pedazo de entorno salvaje y fantasmático. En esa casa extrañada la trama nos pone frente a un personaje secundario que responde al nombre de Adela. Ella ha sufrido la amputación de un brazo por cuestiones tanto ceremoniales de secta como políticas, pero puede volver a sentir esa parte de su cuerpo amputada mediante un subterfugio (Enríquez, 2019, pp. 238 y 347).<sup>2</sup>

Ahora bien, apoyándome en lo que ha venido diciendo Foucault sobre la formación de la subjetividad durante el siglo XX como largo proceso cultural, estoy de acuerdo en sostener que la particularidad como sujeto que cada individuo forma para sí es, al mismo tiempo, una lenta –y a veces dolorosa– construcción personal basada en la experiencia que comporta la reflexión sobre sí mismo (Foucault, 2001, pp. 444 y 466). En ese mismo sentido, es definitorio señalar que la formación de cada subjetividad está íntimamente conectada con la propia sexualidad. Me centro, entonces, en este desvío argumental de la novela que analizo para establecer que el proceso que recorre ese personaje secundario desde la reconquista de un miembro de su cuerpo amputado hasta su búsqueda de entrega al poder de la “casa tomada” está advirtiéndome en la lectura sobre un recorrido de aceptación de un destino y, como fórmula humana, de un nomadismo de subjetividad que bien puede dotarse de la lente general con que Mariana Enríquez magnifica a sus personajes menores.

En rigor, en Adela se manifiesta esa aceptación completa de “su parte de noche”, a la que ella finalmente se entrega por completo. Desde aquí habría solo un paso para entender este desarrollo personal también como un “feminismo nómade” que abre sus pasos en todas direcciones; entendiendo esta formulación ahora como un nuevo estadio más complejo y dinámico hacia una integración con procesos subjetivos que en el siglo XXI no son ya los mismos que en las batallas dadas en siglos anteriores. En mi concepción, este fluir subjetivo hace que todo el sistema se halle en movimiento y que también así la disidencia sexual pueda tornarse cada vez menos disidente, en tanto las fronteras se diluyan en nuevos contornos. Esto, al fin y al cabo, puede vincularse con la idea de irradiación de un género a otro, con esa *pervasiveness* con la que comencé mis reflexiones. También, sin embargo, esta hipótesis de trabajo podría llevarnos a pensar que en un futuro cercano “lo derecho” y “lo torcido” pierdan relevancia como marcas de la subjetivación.

Para concluir, digamos, entonces, que este cuadro de situación que nos da este Gótico actual viene a hablarnos, entre otras cosas, de una fluidez de la sexualidad como nos enseñó a verla Manuel Puig en la literatura argentina en su cuarta y mayor novela, también de 1976, como la obra de Foucault antes citada, para mí de capital importancia para la historia cultural del siglo XX. EL recorrido ficcional al que aludo pone de manifiesto, en efecto, en qué medida el Gótico de Mariana Enríquez se encarama a una magnífica tradición que, por un lado, se anuda con el principio literario de lo ominoso según Cortázar, pero, por otro, tiñe esa misma tendencia con un nuevo matiz que interpreta los debates sobre sexualidad a partir de 1976. Llamo a ese año el *annus mirabilis* de una nueva manera de mirar la cuestión de género, cuando fueron publicados tanto el primer tomo de *Historia de la sexualidad* como *El beso de la mujer araña*.

Digamos también que en la novela de Enríquez la confabulación de la burguesía agraria con las Fuerzas del Mal y, luego, el modo en que esa maquinaria ideológica es desarmada viene a recordarnos que la resistencia siempre es posible; y Foucault no estaría en contra de esta idea. Y además de esto, si en ciertos personajes de *Nuestra parte de noche* la androginia mágica es funcional a un universo de opresión, la cuestión de la ambivalencia sexual se va tornando en ese texto un lugar de liberación, porque ayuda a repensar todo el sistema sexo-género con dispositivos de lectura para mirar bien de frente nuestra propia parte de noche.



## Referencias

- Amícola, J. (2003). *La batalla de los géneros: Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Amícola, J. (Comp.) (2015). *Una erótica sangrienta. Literatura y sadomasoquismo*. La Plata: EDULP.
- Enríquez, M. (2019). *Nuestra parte de noche*. Buenos Aires: Anagrama.
- Foucault, M. (1994). *Histoire de la sexualité, I. La volonté de savoir*. París: Gallimard.
- Foucault, M. (1997). *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France, 1976*. París: Gallimard.
- Foucault, M. (1999). *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*. París: Gallimard.
- Foucault, M. (2001). *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France, 1981-1982*. París: Gallimard.
- Gallego Cuiñas, A. (2020). El feminismo gótico de Mariana Enríquez. *LALT, 14*. Recuperado a partir de: <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/05/gothic-feminism-mariana-enriquez-ana-gallego-cuinas/>
- Le Fanu, J. S. (2014). *Carmilla*. Bogotá: IDARTE/Libro al Viento. Traducción de Joe Broderick.
- MacEnvoy, E. (1995). Introduction to *The Monk by Matthew Lewis* (pp. vii-xxx). Oxford: Oxford University Press.
- Marx, K. & Engels, F. (1946). *Das kommunistische Manifest*. Hamburgo: Phönix.
- Muskovits, E. (2010). The threat of otherness in Bram Stoker's *Dracula*. *Trans, 10*. <https://doi.org/10.4000/trans.391>
- Polidori, J. W. (1997). *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Oxford: Oxford University Press.
- Puig, M. (1976). *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.
- Rice, A. (2007). *Interview With the Vampire*. New York: Alfred A. Knopf.
- Ricoeur, P. (2009). *Freud: Una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI. Traducción de Armando Suárez.
- Steiner, G. (1960). *Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in Contrast*. Londres: Faber and Faber.
- Stoker, B. (2016). *Drácula*. Buenos Aires: Eudeba.

## NOTAS

- 1 La Orden Hermética de la Aurora Dorada fue fundada en Londres por Samuel Liddell "MacGregor" Mathers (1854-1918), cuyo último apellido aparece en la novela aplicado a uno de los personajes ocultistas; sus enseñanzas vinculan la masonería y el ocultismo de modo tan convincente que creó discípulos a los dos lados del Atlántico. También se encuentra en la novela el nombre de "Lévi" que hace referencia a otro maestro ocultista: Eliphas Lévi, nombre adoptado por Alphonse Louis Constant (1810-1875); en este caso sus doctrinas se extendieron especialmente por Francia.
- 2 Encuentro en *Interview with the Vampire* (1976) de Anne Rice el siguiente pasaje que puede haber sugerido a Mariana Enríquez este percance de Adela: "I think you're like a man who loses an arm or a leg and keep insisting that he can feel pain where the arm or leg used to be" (Rice, 2007, p. 18).