

**POR UN RELATO RECUPERADO. LA ESCRITURA DEL HORROR  
HISTÓRICO EN LA OBRA DE MARIANA ENRIQUEZ**

**FOR A RECOVERED STORY. THE WRITING OF HISTORICAL  
HORROR IN THE WORK OF MARIANA ENRIQUEZ**

**CHRISTIAN SNOEY ABADÍAS**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

**Resumen:** El objetivo de este artículo es reflexionar en torno a las distintas vías en que se resuelve la escritura del horror histórico en la obra de Mariana Enríquez, centrándome en el análisis de la novela *Nuestra parte de noche*. Sus relatos adoptan la forma del género de terror, pero, en numerosas ocasiones, encierran un relato de horror histórico. Partiendo de que la actitud que ensaya en su obra es la de la recuperación del lenguaje, en el marco de la dictadura y los desaparecidos, se puede detectar un intento de restaurar el relato de los cuerpos que han sufrido el horror en su forma más extrema y por ello no pueden referir ese mismo horror.

**Palabras clave:** narrativa argentina, Mariana Enríquez, *Nuestra parte de noche*, terror, horror histórico,

**Abstract:** The objective of this work is to reflect on how Mariana Enríquez writes the historical horror in her novel *Nuestra parte de noche*. His stories take the form of the horror genre, but often contain a story of historical horror. In the context of the dictatorship and the disappearances, Mariana Enríquez metaphorically thematizes the attempt to restore the story of the bodies that have suffered the most extreme horror.

**Keywords:** Argentine narrative, Mariana Enríquez, *Nuestra parte de noche*, horror, historical horror.



El objetivo de este artículo es reflexionar sobre qué formas adopta la representación del horror histórico en la obra de Mariana Enriquez, en concreto, en su novela *Nuestra parte de noche*, centrándome en la idea de la decibilidad del horror. Puesto que el lenguaje posibilita el horror, dos son las actitudes, a priori, que podemos rastrear históricamente ante el lenguaje en crisis: la primera consiste en su ruptura, su fragmentación, hasta su destrucción por posibilitar el horror (pienso, por ejemplo, en, Dadá). La segunda actitud consiste en recuperar el lenguaje o, mejor dicho, en una vuelta a las grandes palabras, una vez que han pasado por las minúsculas, gesto que implica retomar cierto contacto con la idea de verdad, un contacto otro (pienso, por ejemplo, en Badiou). Teniendo en mente estos dos movimientos, que no son excluyentes, se analizarán pues, los desvíos o mecanismos de desplazamiento, como dice Piglia, presentes en la novela de Mariana Enriquez, para decir el horror histórico desde el género del terror.

Antes, propongamos una definición tentativa del horror histórico. Yendo al origen de la palabra horror, se pueden encontrar ya algunas ideas:

Etimológicamente deriva del verbo latino *horreo* que, como el griego *phrisso*, alude a poner los pelos de punta (la piel de gallina) y, sobre todo, los cabellos, según un significado que todavía se conserva en el adjetivo español “horripilante”. Esta conocida manifestación *física del horror* va a menudo unida a aquella, como es sabido, del congelarse, probablemente por la obvia conexión con la piel de gallina como reacción fisiológica al frío, respaldada también por el nexo etimológico, no del todo acreditado, entre el griego *phrisso* y el latín *frigus* (frío). De cualquier manera, el ámbito de significación de *horreo* y *phrisso* denota principalmente un estado de parálisis que encuentra refuerzo en el petrificarse de quien se congela (Cavarero, 2009: 23).

Podemos definir el horror histórico como la irrupción de la conciencia de las posibilidades desmedidas del mal humano. Y estas son algunas notas para caracterizarlo: en primer lugar, “desactiva la conciencia” (Morey, 2017): no solo la paraliza, sino que más bien parece anular a priori cualquier reacción cognoscitiva. Un ejemplo de esta desactivación de la conciencia lo podemos encontrar en el poema “Fuga de la muerte”, de Paul Celan, en concreto en su ritmo y en las repeticiones de imágenes con pequeñas ampliaciones. En segundo lugar, el horror provoca un “sentimiento de estar ausente de la realidad” (Morey, 2017), lo que lleva a una falta de adhesión al mundo: podemos establecer una comparación, en este sentido, con el célebre inicio del primer canto de Altazor: “Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?” (Huidobro, 2009: 61). Este sentimiento de pérdida de una primera serenidad es equiparable al de estar ausente de la realidad que provoca el horror. En tercer lugar, si bien en lo que respecta al terror, como apunta Morey, en la tradición de Lovecraft, lo desconocido es el factor que desencadena una reacción de miedo, en lo relativo al horror, el hecho o suceso que activa una

reacción no es exactamente lo desconocido. En este caso, la desmesura de la violencia, la crueldad o la ausencia de los valores considerados humanos -como la compasión o el amor- son los elementos que activan tanto una reacción emocional como intelectual. Puede decirse, más bien, que se produce un doble movimiento: de reconocimiento y de extrañamiento a la vez. Como señala Cavarero, “lo que está en juego no es el fin de una vida humana, sino la condición humana misma, en cuanto encarnada en la singularidad de cuerpos vulnerables” (2009: 25). En cuarto lugar, como indica Morey respecto al terror, pero lo podemos extrapolar al horror histórico, “no es de extrañar entonces que a menudo se haya situado la noción en el afuera o como límite de lo propio a la racionalidad discursiva” (2017: 35); es decir, suele caracterizarse el horror como impensable, puesto que supera las capacidades cognoscitivas, las paraliza, las suspende, y por ende lo inscribimos en la esfera de lo irrepresentable y asimismo indecible o inenarrable. La idea de parálisis ya podemos encontrarla en la etimología de la propia palabra.

Estas ideas llevan a un cuestionamiento implícito de las capacidades del lenguaje para vehicular la experiencia del horror, para transmitirla: el horror abre una dimensión de realidad que abrumba en el momento de tratar de coparla con el pensamiento, lo que deriva en el sentimiento de inutilidad de la inteligencia. El horror, en su desmesura, en su carácter *a priori* inconmensurable, sumado a su indeterminación, es decir, a su ausencia de contornos definidos, se presenta de forma totalizadora cuando tratamos de conceptualizarlo. Este sentimiento de inutilidad de la inteligencia conduce de forma implícita a un cuestionamiento del lenguaje. Esta duda implícita, por otra parte, va más allá de la anomia, en el sentido de la capacidad para nombrar, pues si bien es cierto que tradicionalmente se caracteriza al horror por su cualidad fundamentalmente indecible, se cuestiona, por un lado, la propia capacidad del lenguaje para representar el horror, es decir, para hacer visible una desmesura que el sujeto desconoce y, por otro, su capacidad para vehicular una emotividad que cope esa sensación inconcreta.

La pregunta sobre cómo escribir el horror se disgrega en dos caminos: el primero apunta a las implicaciones éticas de su escritura. Esta vertiente ética se puede apreciar en muchas crónicas. Se trata de la postura, entroncada con Walsh, que defiende que el medio idóneo para hablar del horror es la no ficción, es la crónica. Hay una especie de culpa en la decisión de abordarlo desde la ficción. Y esta culpa se ha trabajado más desde la crónica; mejor dicho, la salida a esta culpa se ha visto en la crónica, en su cercanía, ilusoria, claro, con la realidad, una posible vía de mitigación de la culpa del horror. Esto es fruto de que por la configuración cultural se tiende a percibir la ficción como una suerte de banalización o frivolidad. Por supuesto, esta concepción nace de un malentendido: el malentendido de asociar la ficción a la mentira. La falsa dicotomía o falsos pares dicotómicos: ficción-mentira, realidad-verdad. Sobre esto reflexiona Saer, con inteligencia, a tenor de la idea de ficción en Borges, en su ensayo “El concepto de ficción”, cuando dice:

Borges [...] no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se

excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser la ficción. Si llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas (2016: 19).

Es decir, es reduccionista considerar que la ficción es falsa o mentirosa o no verdadera o no cierta. Como apunta Saer, “la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción” (2016: 17). Siguiendo esta lógica, el fin de la ficción no es la verdad, sino la ficción misma. Pero ¿qué significa? Que la ficción puede ser un modo de conocimiento específico. Lo que propone Saer, recogiendo el testigo de Borges, es anular estas categorías como opuestos, y entender la ficción como un modo de conocimiento, de especulación, de investigación, de indagación. La propuesta en su centro se parece a otras: la idea es huir de reduccionismos categóricos para entender la ficción de una manera compleja, mejor, que permita la ficción entender de una manera compleja.

Sobre esta percepción de la banalidad o de la indecibilidad del horror, Agamben refiere una anécdota que condensa bien la dimensión moral del acto de verbalizar el horror:

Quando hace algunos años, publiqué en un diario francés un artículo sobre los campos de concentración, alguien escribió al director del periódico una carta en la que se me acusaba de haber pretendido con mis análisis *ruiner le caractère unique et indecible de Auschwitz* (2014: 31).

No es casual que, por esta asociación, que tiene una base reduccionista, uno de los géneros desde los que se haya abordado más el horror haya sido desde los géneros percibidos más cercanos a la realidad o más apegados a la realidad, como los géneros llamados de la no ficción o el documental.

El segundo camino en que disgrega la pregunta por cómo escribir el horror histórico apunta hacia las propias capacidades o posibilidades cognoscitivas para poder representarlo, para poder escribirlo, en la medida en que se sitúa en los límites o bordes de lo pensable.

A este respecto, la postura que ha tenido mayor calado es la del silencio. Conocemos bien la genealogía de esta vía, por eso no me voy a detener demasiado. Steiner la condensa bien en obras como *La poesía del pensamiento*, en donde parte de que lo inhumano, en su esencialidad, es inefable, sin importar desde qué género literario o perspectiva de estudio se aborde. Para Steiner, el silencio es la única respuesta posible que pueda dignificar el significado, que entienda corrompido, engañoso y finalmente vaciado de cualquier capacidad de comunicar verdad. Es la postura que parte de la renuncia, y que entiende que por mucho que proliferen los testimonios, los poemas, los estudios críticos, ninguna forma reflexiva es capaz de decir aquello que en su mismo origen es indecible, de

tal forma que cualquier texto se torna en palabras en el vacío o, mejor, que rodean un vacío asumido como indecible.

Sin embargo, me interesa más la postura de la decibilidad del horror, que podemos encontrar sintetizada en *Lo que queda de Auschwitz*, de Agamben:

El verbo que hemos traducido como “adorar en silencio” es en el texto griego eufhemein. De este término, que significa originariamente “observar el silencio religioso” deriva la palabra moderna “eufemismo”, que indica los términos que sustituyen a otros que, por pudor o buenos modales, no se pueden pronunciar. Decir que Auschwitz es “indecible” o “incrompensible” equivale a eufhemein, a adorarle al silencio, como se hace con un dios; es decir, significa, a pesar de las intenciones que pueden tenerse, contribuir a su gloria. Nosotros, por el contrario, “no nos avergonzamos de mantener fija la mirada en lo inenarrable”. Aun a costa de descubrir que lo que el mal sabe de sí, lo encontramos fácilmente también en nosotros (Agamben, 2014: 32).

En semejantes términos se pronuncia Georges Didi-Huberman cuando dice: “no invoquemos lo inimaginable” (18). Esta postura representa una línea de fuga a la tradición que considera el horror como indecible e impensable, pues, como argumenta Agamben, conferirle ese estatuto místico implica determinarlo, elevarlo a una posición superior a las capacidades humanas y por ende inscribirlo en la esfera del mármol y el absoluto. Siguiendo a Agamben, por tanto, el horror puede ser pensable y decible. El debate, no obstante, reside en el cómo, en las distintas vías y en la tensión del lenguaje, tanto en su capacidad para representar como para vehicular la experiencia del horror. El objetivo, pues, es instalarse en esa tensión, en ese instante de peligro.

¿Cómo se resuelve todo esto en *Nuestra parte de noche*, cómo escribe el horror? Como anunciaba al principio, en esta novela podemos notar ensayada la vía del desvío. Para entenderlo, voy a ir un momento a un texto de Piglia, en concreto, al opúsculo “Una propuesta para el próximo milenio”, en el que reflexiona, a partir de la obra de Rodolfo Walsh, sobre la transferencia de la experiencia del horror histórico:

La experiencia del horror puro de la represión clandestina, una experiencia que a menudo parece estar más allá del lenguaje, quizá define nuestro uso del lenguaje y nuestra relación con la memoria y por lo tanto con el futuro y el sentido. Hay un punto extremo, un lugar -digamos- al que parece imposible acercarse con el lenguaje. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual está el silencio. ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no solo informar de él? [...]. La literatura prueba que hay acontecimientos que son muy difíciles, casi imposibles, de transmitir, supone una relación nueva con el lenguaje de los límites (Piglia, 2013: 45).

Piglia representa aquí una imagen del horror entendido como un borde, una frontera, un lugar que se concibe como intransitable por el lenguaje. Y llega a la pregunta nuclear: cómo narrar el horror. No obstante, me interesa destacar la clave, es decir: cómo transmitir su experiencia. A esta cuestión trata de dar respuesta Piglia. La premisa de la que parte aquí se asemeja a la que cristaliza Steiner en su ensayo *La poesía del pensamiento*. Sin embargo, Piglia no presenta el horror como indecible, sino como un límite del lenguaje, que puede superarse mediante una relación otra con el lenguaje. Kovacsics sintetiza también esta problemática: “Por un lado resulta imposible crear una poesía que soslaye lo ocurrido, por otro, tampoco pueden escribirse poemas con las formas y retóricas del pasado” [2008: 34]. Versos de Eliot: Una vez asentado este punto de partida, Piglia se detiene en algunas obras de Rodolfo Walsh para “analizar el modo que tiene un gran escritor de contar una experiencia extrema y transmitir un acontecimiento imposible” (2013: 45). Ese modo, tal y como lo deslinda Piglia a partir de la obra de Walsh, consiste en el uso de mecanismos de desplazamiento: en la expresión del dolor de los demás decir también el propio, pero con otro lenguaje. Se trata, pues, de decir a través de otro lenguaje lo que uno no alcanza a decir.

Por supuesto, en la obra de Piglia también se pueden encontrar desplazamientos o mecanismos de desplazamiento semejantes. Uno de los más evidentes se encuentra en los deslizamientos de las formas genérica: en su caso, en el gesto de servirse de medios como la novela policial para decir el horror, para representarlo, para buscar voces que lo digan. Y un movimiento análogo podemos encontrar en la obra de Mariana Enríquez: no son pocas las entrevistas en las que ha dicho, por ejemplo, que “el terror siempre es político. Al menos en un país que creó fantasmas como política de Estado”. Así pues, si en Piglia se desplaza al relato policial la representación del horror, en Mariana Enríquez, se dice a través del género del terror. Habla mediante un relato de terror del horror de las desapariciones políticas.

Vayamos propiamente a la novela. La historia está construida en torno a tres personajes fundamentalmente: un padre, Juan; un hijo, Gaspar; y su madre, Rosario, asesinada antes del tiempo de la narración. Podemos dividir la novela en dos grandes bloques: la historia del padre, la del hijo, y como eje, en medio de la novela, el relato de la madre.

El narrador está construido de forma inteligente: conoce lo que conocen los humanos, por eso infirma de lo que saben los personajes, adopta su perspectiva. Por ejemplo, en el primer capítulo está al lado de Juan; sin embargo, cuanto ya no puede seguir la perspectiva de este personaje, porque entra en otro espacio fuera del orden humano, el narrador se desplaza y adopta la perspectiva de Talía, en un movimiento inteligente, ya que narra lo que hace Juan desde la perspectiva de Talía. En realidad, estos cambios de perspectiva recuerdan a los de Flaubert en *Madamme Bovary*. Esta forma metódica de disponer la información a medida que la ven los personajes es propia de un narrador realista. No obstante, aunque el narrador conozca lo que conocen los humanos, en ocasiones parece un

fantasma, un ente, una presencia capaz de flotar, o parece que está en un sueño. El narrador siempre sigue la perspectiva de un personaje, accede a la realidad a través de la mirada o de la presencia del personaje, por eso cuando describe algo sin la perspectiva de un personaje, adopta estos recursos. Otro elemento interesante es que el narrador apenas explica sobre los elementos sobrenaturales, sino que estos aparecen de manera espontánea en los pensamientos y diálogos de los personajes y ahí el lector, lleno de curiosidad, arma las piezas. En esta novela no se da una común deficiencia narrativa que sí es frecuente en muchas obras que participan de lo fantástico: que explican lo que los personajes ya saben como si estos no lo supieran, cuando es el lector el que no lo sabe.

La novela se abre con un epígrafe de Eliot, en concreto un verso tomado de *The Wasteland*: “Who is the third who walks always beside you?”. Leído en este contexto, este verso adopta otra entonación de sentido, pues dispuestos en una novela de terror, se impregna de ese sentido y adopta un significado de terror: se torna inquietante el sentido de ese verso de Eliot. Es un ejercicio, de raíz dadaísta, de recontextualización; tiene algo casi de *ready-made*, porque está descontextualizando una cita, que en el horizonte de expectativas del lector se inserta en la esfera de lo poético, pero aquí desvía su sentido originario y le asigna uno nuevo en la esfera del terror. Le da un sentido de terror a versos, lee en el marco del terror versos que originariamente no están inscritos en esa esfera. A su vez, está dialogando con la tradición pigiliana, que también parte de Eliot para pensar lo político desde la literatura, pues Piglia también abre su *Respiración artificial* con unos versos de Eliot, en este caso pertenecientes al poema “The Dry Salvages”, incluido en el libro *The Four Quartets*: “We had de experience but missed the meaning, / an approach to the meaning restores the experience”. En ambas novelas, además, se da un movimiento semejante: recurren a géneros significados como menores dentro del canon para decir el horror de la historia.

En este epígrafe, además, ya está anunciada una de las técnicas de la novela: la mezcla de lirismo y de fantasía. Dentro del género fantástico, es usual el uso de mecanismos narrativos realistas para construir la verosimilitud del relato. Por supuesto, esto también sucede en esta novela. No obstante, en algunas ocasiones, el estilo adopta una entonación lírica, que aparece como un chispazo, y que funciona muy bien junto a lo fantástico. No son solamente descripciones realistas de lo fantástico, sino que muchas veces se trata de descripciones líricas directamente o, en otras ocasiones, descripciones en las que irrumpe el componente lírico, o metafórico, o propio del pensamiento poético. Por ejemplo: “Nunca veía en el espejo lo mismo que los demás” (2019: 101). En esta frase hay dos niveles o dos capas de lectura superpuestas: por una parte, puede leerse como pensamiento poético; por otra parte, puede leerse desde la esfera de lo fantástico. Sin embargo, en la novela ambas capas de lectura están superpuestas. Otro ejemplo, esta vez con ecos elotianos: “y las cosas tomaban para sus ojos formas conocidas pero después volvían a ser imágenes rotas e inexplicables” (2019: 128). Digo eco elotiano porque recuerda a los siguientes versos de *The Wasteland*: “Hijo del hombre, / no puedes saberlo ni imaginarlo, pues conoces solo un montón de imágenes

rotas, donde el sol bate” (Eliot, 2015: 87).

En este sentido, una de las imágenes fuertes de la novela son las uñas de oro que tiene Juan cuando oficia de médium para la Orden, y este motivo está tomado de unos versos de Yeats, que sirven de epígrafe a la primera parte de la novela, precisamente titulada “Las garras del dios vivo, enero de 1981”. El verso de Yeats es el siguiente: “*I cried, ‘Come out of the shadow, King of the nails of gold!’*”

La historia copa tanto los años en que sucedieron las desapariciones como los anteriores y los posteriores. No obstante, estos sucesos históricos no actúan como un escenario temporal o un contexto, sino como un horizonte de reflexión por reflejo. De hecho, hay alusiones, referencias directas al horror estatal, que evidencian el vínculo entre esta historia y el horror de las desapariciones y las torturas. Por ejemplo, ya en la página 16, leemos: “sabía que las noticias importantes no salían en la prensa. No había noticias de los centros clandestinos de detención, ni de los enfrentamientos nocturnos, ni de los secuestros, ni de los niños robados” (2019: 16). Por tanto, podemos decir que debajo de esta historia de un padre y un hijo, médiums ambos de una Orden cuyos miembros quieren llegar a la Oscuridad para alcanzar la vida eterna, se encuentra soterrada una historia de horror político, muchas historias, de hecho; o, quizás, más que hablar de que una está soterrada, sea más preciso decir que son dos historias solapadas, que la historia de horror está adherida a la de terror fantástico. La siguiente cita de la novela lo refleja bien: “A que fuera parte de todos los muertos que se esconden en los lechos de los ríos argentinos. Los crímenes de la dictadura eran muy útiles para la Orden, proveían de cuerpos, de coartadas y de corrientes de dolor y miedo que resultaban útiles para manipular” (2019: 156). Más adelante, también, se puede encontrar una analogía entre las torturas a las que somete la Orden y las de la dictadura: “Somos los sirvientes de esta gente, somos la carne que torturan” (2019: 427). Como sucede en otros de sus textos, los motivos de los relatos de terror adoptan una dimensión política, su lenguaje se amplía para decir la historia y el trauma. Las torturas de la Orden, las tierras baldías de la Oscuridad con árboles de manos, los cuerpos robados, desaparecidos, mutilados, en la mente del lector, no son solo torturas y desapariciones rituales que suceden en una historia imaginaria. Es más, puede entenderse, de hecho, la Oscuridad como una metáfora del lugar fantasmal en que se encuentran los desaparecidos.

En la manera de decir la historia por elipsis, de forma fantasmal, no son pocos los paralelismos que se pueden establecer con la obra de Piglia: toda la segunda parte, por ejemplo, de *Respiración artificial*, puede leerse como una gran elipsis: personajes que hablan y hablan en una inmensa cháchara para no decir directamente lo que temen, la desaparición de un personaje. De la misma manera, también hay semejanzas con *La ciudad ausente*, de Piglia, en la idea de escuchar la voz de quienes no pueden hablar, a través de un recurso o motivo fantástico, la máquina de Macedonio (ciencia ficción, en el caso pigliano). En *Nuestra parte de noche*, Juan y Gaspar son los médiums que conectan con otro lenguaje, con otro

relato, con la Oscuridad.

Por tanto, hay un movimiento de desplazamiento: en la elaboración de ciertos motivos del género se encuentra la carga semántica del horror histórico. La historia, pues, se dice mediante un desvío, un mecanismo de desplazamiento. Esta historia de terror contiene un doble metafórico. Y a la vez encierra una suerte de fantasía de justicia, papel que encarna el hijo. Tras la muerte de su padre, Gaspar va a la Orden, va a ellos, a quienes le buscan. Va para entender los secretos de su padre y para que los demás dejen de sufrir, y allí recuerda, desbloquea los recuerdos, como el personaje de Austerlitz de la novela homónima de Sebald. Por tanto, la historia del hijo es una historia de venganza contra quienes hacían desaparecer, quienes asesinaban y torturaban, quienes se beneficiaban de la dictadura. Contra los agentes del horror. Lo que convierte su historia en una fantasía, cumplida en la ficción, de justicia, de restitución. Otra novela reciente, *Poeta chileno*, de Alejandro Zambra, publicada en 2020, poco después que *Nuestra parte de noche*, también presenta una estructura similar y aborda la misma cuestión: la relación padre-hijo o, más concretamente, cómo el hijo puede hacerse cargo de la historia del padre y como esta impacta en su propia identidad. Aunque se resuelven de forma distinta. Como en *Poeta chileno*, al principio el foco de la narración es el padre y luego, cuando el hijo crece, la perspectiva y la historia son las del hijo. En *Nuestra parte de noche*, el hijo intenta entender los secretos del padre, por la vía de acercarse a sus recuerdos. Quiere saber sobre los secretos de su padre:

Eso significaba que tenía que salir con Esteban. Él sabía pelear. Lo necesitaba. No quería necesitarlo, no quería otro padre nunca más. De no ser por los guardias, lo dejaría del Otro Lado, pero era el único testigo de la vida de su padre. Él y Tali. Lo necesitaba vivo. Tenía mucho que contarle (Enriquez, 2019: 660).

La historia del hijo en *Poeta chileno* es otra: es la de la búsqueda de identidad; en ese sentido coinciden, pero no es una búsqueda de identidad a través de la venganza, sino a través de la amistad con el padastro.

En conclusión, Piglia conduce su reflexión sobre los mecanismos de desplazamiento como forma de decir el horror a la idea de que “podemos decir si encontramos otra voz, otra enunciación que ayuda a narrar”. Siguiendo esta posibilidad, en *Nuestra parte de noche* se encuentra en el relato de terror, que tiene como doble un relato de horror histórico, una manera de relacionarse con el pasado, de metaforizarlo, de buscarle un lenguaje.

**BIBLIOGRAFÍA:**

- Agamben, Giorgio (2014): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pretextos.
- Cavareto, Adriana (2009): *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- Didi-Huberman, Georges (2018): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Mariana Miracle, trad.). Barcelona: Paidós.
- Eliot, T.S. (2015): *La tierra baldía* (Andreu Jaume, trad.). Barcelona: Lumen.
- (2016): *Cuatro cuartetos* (Andreu Jaume, trad.). Barcelona: Lumen.
- Enriquez, Mariana (2019). *Nuestra parte de noche*. Barcelona, Anagrama.
- Huidobro, Vicente (2009): *Altazor. Temblor de cielo*. Madrid: Cátedra.
- Kovacsics, Adan (2008): *Guerra y lenguaje*. Barcelona: Acantilado.
- Morey, Miguel (2017): “Escrituras del terror”, en Serrano, Vicente y Castilla, Antonio (eds.): *La filosofía, el terror y lo siniestro* (pp. 33-50). Madrid: Plaza y Valdés.
- Piglia, Ricardo (2015): *Antología personal*. Barcelona: Anagrama.
- Saer, Juan José (2016): *El concepto de ficción*. Barcelona: Rayo verde.