

**El trinomio realidad, leyenda y fantástico en “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” (2016), de Mariana Enríquez**

The reality, legend and fantasy trinomial in “An invocation of Big-Eared Runt” (2016), by Mariana Enríquez

**Sara Bolognesi**

Universidad Complutense de Madrid, España

sabolo01@ucm.es

ORCID: 0000-0001-6121-0923

**Alena Bukhalovskaya**

Universidad Complutense de Madrid, España

alenbukh@ucm.es

ORCID: 0000-0003-4270-5546

## **Resumen**

Este artículo propone una lectura crítica de la imbricación del género de lo fantástico y una célebre leyenda urbana argentina, protagonizada por el asesino en serie Cayetano Santos Godino, dentro del argumento del cuento “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, incluido en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enríquez. En concreto, la presente investigación busca analizar los elementos sobrenaturales que componen la trama, con el propósito de mostrar que estos no guardan una mera finalidad estética o de entretenimiento, sino que poseen una intención sociopolítica. Lo paranormal, en efecto, motiva al lector a asomarse a la intimidad de una pareja que se presenta como monstruosa, tanto por la compañía fantasmal del infanticida como por la precariedad en la que el protagonista y su mujer viven su relación enfermiza. De esta manera, el horror no solo impregna la atmósfera y el estilo del cuento, sino que destroza los vínculos familiares y afectivos, nubla la mente del personaje principal y sugiere el trágico destino de su hijo.

El marco teórico del trabajo abordará en qué consiste el género de lo fantástico, principalmente a través de los estudios —ya clásicos— de Sigmund Freud, H. P. Lovecraft y Tzvetan Todorov, junto a otros más contemporáneos, como los de Teodosio Fernández y David Roas. Asimismo, se emplearán las investigaciones de Pascuala Morote Magán y Javier Gómez Ferri para definir las características de la leyenda urbana. Por consiguiente, se establecerá que lo fantástico y la leyenda son

géneros liminares, en tanto que se encuentran anclados a la realidad, pero proponen un diálogo con lo extraordinario, con el fin de mostrar la inestabilidad de lo real y la posibilidad de un orden alternativo, donde nada es lo que parece y nadie puede confiar, ni siquiera en uno mismo.

**Palabras clave:** “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Mariana Enríquez, lo fantástico, leyenda urbana.

### Abstract

This article proposes a critical reading of the interlocking of the fantastic genre and a famous Argentine urban legend, starring the serial killer Cayetano Santos Godino, within the short story’s plot “An invocation of Big-Eared Runt”, included in *Things we lost in the fire* (2016), by Mariana Enríquez. Specifically, this research analyses the supernatural elements that compose the plot, with the aim of showing that they have not only an aesthetic or entertainment purpose but also a socio-political intention. The paranormal, in fact, motivates the reader to look at the intimacy of a monstrous couple, because of the ghostly company of the infanticide and the precariousness in which the protagonist and his wife live their unhealthy relationship. So that, horror permeates not only the atmosphere and style of the story but also destroys family and emotional ties, clouds the mind of the main character, and suggests the tragic fate of his son.

The research’s theoretical framework will include the purpose of fantastic genre, mainly through the classic studies of Sigmund Freud, H. P. Lovecraft, and Tzvetan Todorov, and more contemporary ones, such as those of Teodosio Fernández and David Roas. Likewise, the investigations of Pascuala Morote Magán and Javier Gómez Ferri will be used to define the urban legend’s characteristics. Consequently, the research will conclude that the fantastic and the legend are liminal genres, because they are anchored to reality but propose a dialogue with the extraordinary to show an unstable reality and the possibility of an alternative order, where nothing is what it seems and no one can trust, not even oneself.

**Keywords:** “An invocation of Big-Eared Runt”, *Things we lost in the fire*, Mariana Enríquez, fantastic, urban legend

**Fecha de envío:** 29/3/2022

**Fecha de aceptación:** 12/6/2022

## En torno a la poética de Mariana Enríquez, “la princesa del terror”

El presente trabajo propone analizar la incorporación de la leyenda en torno a la figura del Petiso Orejudo, célebre infanticida bonaerense, en el cuento “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, redactado por la escritora argentina Mariana Enríquez y recopilado en la colección de relatos *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Precisamente, esta investigación ofrece una lectura en torno a cómo una famosa leyenda urbana se imbrica en la trama de un relato verosímil, mediante lo fantástico y lo paranormal, que irrumpen en una atmósfera cotidiana, para poner el foco sobre la irracionalidad, la frustración y la perversión presentes en la vida de un guía turístico y padre primerizo. Así pues, lo sobrenatural no se presenta como una mera herramienta para entretener al lector, generando una atmósfera de terror, sino que posee una función sociopolítica, es decir, mediante la evidencia de la extrañeza en la vida del protagonista, se evidencian todas las demás incongruencias de su realidad: una situación económica precaria, una paternidad detestada y unos celos irracionales hacia su hijo, causados por la atención unilateral de su esposa.

Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973) cuenta con una producción literaria prolífica, que abarca textos periodísticos, de carácter ensayísticos y de ficción, entre los cuales destacan las novelas *Bajar es lo peor* (1995), *Cómo desaparecer completamente* (2004), *Chicos que vuelven* (2011) y *Nuestra parte de noche* (2021), así como el libro de relatos *Los peligros de fumar en la cama* (2009). El cuento que se va a analizar en el presente artículo pertenece a la segunda colección de relatos de la autora, titulada *Las cosas que perdimos en el fuego*, y que fue ganadora del Premio Ciutat de Barcelona en la categoría “Literatura Castellana”, en 2016. La obra de la argentina se inserta dentro de la narrativa de terror contemporánea, género que, a lo largo de los últimos años, “se está moviendo con ímpetu en la literatura latinoamericana y su fuerza motriz son las mujeres” (Hevia, 2021).

De esta manera, la voz de Mariana Enríquez se posiciona al lado de la de un número considerable de compatriotas, como Samanta Schweblin, Ariana Harwicz, Selva Almada, Agustina Bazterrica y Fernanda García Lao, y la de otras escritoras procedentes de distintos países de Hispanoamérica, como las ecuatorianas Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero, la mexicana María Fernanda Melchor

y la guatemalteca Denise Phé-Funchal, entre muchas otras, quienes se ciñen a una estética insólita, violenta, oscura y macabra. De acuerdo con Gerardo Lima Molina, las obras de las autoras mencionadas no presentan un estilo homogéneo, debido a que, en ocasiones, hospedan a identidades sobrenaturales —como fantasmas, vampiros y licántropos—; en otras, el miedo se desencadena a raíz de un ente físico y tangible que comporta una experiencia traumática real, como un secuestro, un abuso o un asesinato; en otras aún, la extrañeza queda puesta en tela de juicio por parte del propio lector, quien sospecha que el terror que los personajes experimentan es generado por su sugestión o locura (2020).

La literatura de la bonaerense aborda todos los tipos de horror: la peculiaridad de su escritura radica en la omnipresencia de lo espantoso, lo cual deviene totalizador y aterrador, ya que reaparece cíclicamente, distorsionando y erosionando la realidad hasta romper el equilibrio de la vida de los personajes. Así pues, “el terror [...] como extrañeza cotidiana y desvío de la norma” (Pardo, 2016) se convierte en el motor de las obras de Enríquez, motivo por el cual “la mayoría de las investigaciones coinciden en que es una voz consagrada del género del terror” (Bustos, 2020, p. 31). Sus textos beben del gótico anglosajón y del horror cósmico lovecraftiano, para la recreación de atmósferas oscuras e inquietantes, donde se oculta lo ominoso, y amenaza constantemente con emerger, lo que crea una insoportable angustia ante lo desconocido. Además, se inspira en los elementos sobrenaturales que penetran la cotidianidad de las novelas de Stephen King<sup>1</sup> (Bustos, 2020, p. 32), así como en la reformulación de los mitos tradicionales, en línea con Angela Carter (Fernández, 2020).

Por otra parte, tampoco es posible reducir su literatura a un realismo social, en el cual lo sobrenatural sirve exclusivamente como un detonante para mostrar las injusticias de la pobreza, la violencia y la discriminación, ya que Enríquez logra conjugar en sus textos tanto su interés por el más puro terror literario como su propósito de cuestionar el orden establecido: “Siempre [su] mirada hacia lo oscuro tiene algo político” (Lezcano, 2020). El género que mejor permite integrar dichas intenciones es el de lo fantástico, puesto que establece una poética de la ambivalencia y la incertidumbre, que muestra la inestabilidad de una percepción unívoca de “lo real”. En palabras de la propia autora, el terror “siempre estará ahí porque nace de la necesidad de dar forma a nuestras propias ansiedades” (Fernández, 2020), “es una forma de procesar cualquier trauma” (González, 2020). Siendo así, el horror deviene claramente “una excusa para explorar otras cuestiones como la culpa, la sugestión, las relaciones de clase y de pareja, el patriarcado

o la historia nacional” (Pardo, 2016), es decir, se configura como una herramienta que sirve para vislumbrar la violencia individual que permea el adentro del hogar y que se expande hacia el afuera, recorriendo las calles e instaurándose en los parques, los bares y los museos de las ciudades, hasta devenir en miedo social. Asimismo, los cuerpos y eventos sobrenaturales irrumpen en la producción literaria de Enríquez para ofrecer una reflexión y relectura de la violencia que proyectó la dictadura militar argentina, la cual asoló el país desde 1976 hasta 1983, época que coincidió con la etapa infantil de la escritora (Semilla Durán, 2018, p. 270; Bustamante Escalona, 2019, p. 35).

Por ello, junto con Ana María Shua, Luisa Valenzuela, Sara Gallardo y Samanta Schweblin, entre otras, Mariana Enríquez se inserta dentro de la llamada “nueva narrativa argentina” (NNA), también denominada “narrativa de las generaciones de posdictadura”, cuya literatura “está relacionada con un trauma que afecta a la sociedad argentina y proviene [...] de un pasado negado y doloroso” (Drucaroff, 2011, p. 17). Para enfrentarse a un suceso espeluznante, los autores de la NNA —o, mejor, las autoras, ya que uno de los rasgos principales de esta generación es la presencia masiva de mujeres— toman cierta distancia de los hechos que narran a través de la ironía y mediante la construcción de personajes anónimos, quienes aparentan andar sin rumbo en una realidad incomprensible e inerte. Estas escritoras “hacen preguntas, más que dar respuestas” (2011, p. 23), apunta Drucaroff, de manera que no pretenden transmitir mensajes claros sobre la dictadura, sino mostrar que el miedo y el dolor vividos durante esa pesadilla, a pesar de no coincidir con la realidad actual, aún siguen presentes.

En suma, Mariana Enríquez, “la princesa del terror” (Gorodischer, 2016), asume el horror como parte de su estilo personal, relee a los monstruos anglosajones y norteamericanos, pero los hibridiza con los miedos originarios de la historia nacional y local, que pueblan las leyendas urbanas de la capital de Argentina:

Me interesan, sobre todo, los miedos locales y no los del terror internacional o el anglosajón, que es el más importante. Fue muy buscado lo mío. San La Muerte, San Huesito, y esa clase de santos populares, y algunos que inventé yo los ubico en la trama de modo intencional (Lezcano, 2020).

El interés de este trabajo, precisamente, se centra en analizar la convivencia de la dimensión más legendaria del asesino serial, Cayetano Santos Godino, con la historia verídica de sus crímenes. El infanticida invade la cotidianidad del protagonista

creado por Mariana Enríquez, y brinda la posibilidad de llevar a cabo una lectura fantástica de “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” que, al mismo tiempo, no descarte la dimensión política y social del relato.

### ***Acerca de la obra: Las cosas que perdimos en el fuego***

En *Las cosas que perdimos en el fuego*, no cabe duda de que el terror que predomina es sobrenatural, puesto que aparecen entidades y lugares que no pertenecen a la realidad cotidiana, desde un punto de vista racional, como fantasmas y casas embrujadas. No obstante, también se hallan situaciones que no desbordan los márgenes de lo real, sino que se quedan dentro de ellos, ya que se relacionan con el consumo de drogas, el homicidio, el daño autoinfligido, el trastorno mental y alimentario, por mencionar algunos. Sin embargo, incluso los sucesos más verosímiles son abordados desde el plano de la incertidumbre y el terror que los personajes experimentan, de manera que el cuento se impregna de extrañamiento, resultando finalmente fantástico. En la cotidianidad de parejas, grupos de adolescentes y miembros de una familia, así como en varios lugares de una misma localidad, Enríquez no solo inserta elementos como el miedo, la violencia y la inseguridad, sino que también incorpora leyendas y creencias propias de Argentina —como el Gauchito Gil, San La Muerte y el Petiso Orejudo—, con el propósito de acercarse a la paranoia urbana y apelar a una colectividad determinada.

Los 12 cuentos que componen esta obra presentan el coherente mapa geográfico de una Argentina tanto urbana como rural, o bien atemporal, o bien enmarcada en un tiempo específico, en cuyos “suburbios y provincias con viejas casonas que filtran la historia nacional borrada” (Pardo, 2016) predominan la decadencia, la desesperanza y la superstición. En consecuencia, Mariana Enríquez muestra un fuerte interés por lo autóctono, por “un terror más realista [...], local” (Caviglia, 2017), que se expande por el conurbano u otros barrios pobres y hostiles de Buenos Aires. Así,

sus cuentos son una radiografía de los pormenores de la vida cotidiana en lugares difíciles, con ciertos elementos que pudieran ser sobrenaturales pero se quedan en el medio: como improbables, como dejando un reguero de dudas en las posibles retinas lectoras de su ficción (Krause, 2018).

El realismo descarnado de los relatos causa un verdadero temor, mediante la exageración de la realidad social a través de la imbricación de los elementos

sobrenaturales con los familiares y cotidianos, “porque no podemos evitar, como lectores, sentir el terror y quedarnos pensando en cuánto de eso realmente podría pasar” (Krause, 2018).

Los personajes de sus cuentos son marginales, psicodélicos y extraños, tanto niños como adultos, que se ven destinados a moverse entre la basura, el alcohol y la droga, aunque no solo tienen que lidiar con los problemas y miedos que proceden de la calle, sino también con las diatribas y las ausencias familiares, así que no pueden sentirse protegidos ni dentro ni fuera de las paredes domésticas. En este marco problemático, destaca una relevante presencia femenina, ya que la mayoría de las protagonistas —y narradoras de sus propias vicisitudes— son mujeres, las cuales deben desenvolverse en el mundo con los pocos medios que tienen. Excepto el cuento “Pablito clavó un clavito: una evocación al Petiso Orejudo”, en efecto, el resto de los relatos cuenta con un personaje principal femenino, que rompe con los estereotipos de la mujer “perfecta”, tanto en sus formas como en sus acciones, sino que, al contrario, se constituye como un referente cambiante, fragmentario y monstruoso, incomprendido y rechazado por la sociedad.

Por último, la narrativa de Enríquez se caracteriza por cierres que nunca se resuelven, pues, o bien se presentan como puras elipsis donde caben varias interpretaciones, o bien es la propia escritora quien insinúa un determinado desenlace. En línea general, cada punto final de un relato podría abrir paso a otro comienzo, es decir, las historias de *Las cosas que perdimos en el fuego* se expanden como abismos oscuros cuyo fondo resulta imposible de alcanzar, de manera que la causa de lo terrorífico, lo perverso y lo extraño se hace múltiple y ambigua: “relato tras relato, pasan las letras y dejan interrogantes” (Krause, 2018). El origen del horror puede hallarse así en la locura, el dolor, la violencia o la ira, pero también en un posible componente sobrenatural que, al permear silenciosamente el argumento del texto, termina mezclándose con la propia realidad, deviniendo una parte fundamental de ella.

### **La leyenda y lo fantástico: dos caras de la misma moneda**

El quinto cuento de la colección, “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, retoma un cliché de la historia legendaria de Buenos Aires: la figura del Petiso Orejudo, uno de los más despiadados homicidas del siglo XX, cuya obsesión era la tortura y matanza de niños. El personaje del joven asesino en serie, el cual acompaña al protagonista del relato, pertenece a la crónica negra argentina, es decir, se trata de un sujeto real, Cayetano Santos Godino, quien aterrorizó a los bonaerenses a principios del siglo pasado y cuyos crímenes, ya

atroces de por sí, han sufrido una recategorización como sucesos pertenecientes a la leyenda urbana de la ciudad. Florencia de Sousa (2018) y Sol Amaya (2018) declaran que el Petiso Orejudo se ha convertido en una figura terrorífica para los infantes argentinos, puesto que estos son amenazados por los adultos con su aparición, si no cumplen las normas establecidas por ellos. El infanticida deviene así el hombre del saco, el coco, el sacamanteca, o cualquier otro nombre que se le quiera dar al “asustador de niños”, en fin, toma la calidad de una figura popular y dificulta la diferenciación entre la realidad y la ficción.

Con el propósito de establecer dónde radica el carácter legendario de la historia del Petiso Orejudo, ante todo, cabe delimitar las características de la leyenda, género perteneciente a la llamada “literatura oral” y cuyos relatos han sido creados colectiva y anónimamente (Villa, 1987, p. 38). La leyenda es, pues, una información compartida, basada en un hecho concreto, pero reconstruida por los hablantes, quienes alteran la versión original (Guerin y Miyazaki, 2003, p. 258). Si bien puede protagonizarse por personajes históricos y ambientarse en lugares geográficos concretos, o incluir seres imaginarios en universos ficticios, siempre cumple una función unitiva y didáctica (Ordiz Vázquez, 1986, p. 63), es decir, se configura como uno de los “instrumentos efectivos de control social de los grupos humanos” (Villa, 1987, p. 38). Por tanto, el tema de sus narraciones ofrece lecciones morales y sociales a partir de la conducta, para imitar o evitar, de sus personajes, por ello, suple necesidades básicas de la cotidianidad, abarcando temáticas como la pobreza y las desviaciones del comportamiento, entre muchas otras (Villa, 1987, p. 41).

Algunas leyendas se caracterizan por incorporar el miedo como el protagonista indiscutible de sus tramas, “y ese terror procede no de la certeza de que lo que cuentan haya ocurrido, sino de algo aún más escalofriante que podría ocurrir. O peor todavía, que podría estar sucediendo” (Díaz Viana, 2008, p. 243). Para que aterrice, por lo tanto, la leyenda debe recurrir a elementos verosímiles para el lector, con el fin de que este reflexione en torno al peligro que se puede correr en una determinada circunstancia y sienta que existe una posibilidad, aunque sea remota, de que ocurra un suceso espantoso. Así pues, el monstruo irrumpe en el ámbito de lo cotidiano, natural o “sagrado” (Aguilar, 2017, p. 2); por ende, emerge en un contexto reconocible para causar terror y caos, mostrando que lo familiar no es todo lo que existe o, al menos, lo que puede existir. En suma, estas leyendas inquietantes y moralizadoras despiertan incertidumbre y tensión en el espectador, de manera que lo que producen finalmente es cierto terror al terror (Díaz Viana, 2008, p. 244).

En la modernidad, la leyenda como género no desaparece, sino que se renueva y pervive. En opinión de Javier Gómez Ferri, la “sociedad postradicional” se manifiesta como un proceso contradictorio, porque se nutre de la tradición y la conserva, pero, al mismo tiempo, la recrea y actualiza, de acuerdo con los tiempos (2011, p. 35). Eloy Martos Núñez, por su parte, explica que la leyenda contemporánea “se constituye como un conjunto de *remakes*, remezclas, falsificaciones e hibridaciones” (Aguilar, 2017, p. 1). Su similitud con la leyenda tradicional reside en la narración de historias sorprendentes, pero ancladas a la realidad de sus receptores, por lo que llegan a permear un público amplio, dando vida a variantes de su contenido (Gómez Ferri, 2011, p. 36).

A modo general, la leyenda trabaja con cuestiones que surcan lo liminar, como la vida y la muerte o [...] lo sagrado y lo profano. [...] Esta concepción nos permite pensar en una realidad no tan racional o determinada, sino en un universo como una moneda con dos caras, donde una es esa realidad en la que vivimos y la otra, un mundo otro que a menudo se lo niega, se lo coloca en un segundo plano o se le atribuye conceptos negativos (Aguilar, 2017, p. 3).

Para que el diálogo con lo silenciado pueda darse, ha de producirse dentro de un contexto de realidad reconocible; en caso contrario, la leyenda se convertiría en un cuento maravilloso que sí permite la trasposición de los límites racionales, porque se lee con un previo pacto de ficción entre el texto y el lector. De esta forma, el anclaje de la leyenda con la historia resulta esencial para el género, tanto en su producción tradicional como en la contemporánea. Si bien es cierto que las leyendas urbanas no presentan una unión sólida con un contexto geográfico concreto, porque comprenden narraciones que pueden desarrollarse en casi cualquier parte del globo, mantienen una conexión inquebrantable con el mundo reconocible por sus habitantes.

El género que mejor acogida presenta ante la intrusión de lo sobrenatural en un ambiente cotidiano es el de lo fantástico, el cual se nutre de la leyenda, y viceversa. Sigmund Freud, en uno de los estudios más clásicos sobre lo siniestro, expone que el sentimiento de lo *unheimlich* surge en el momento en que algo desconocido permea un orden familiar (1976, p. 220), y produce un sentimiento de angustia y terror en el lector. En la misma línea, Howard Phillips Lovecraft propone que el “terror cósmico” se genera por la invasión de fuerzas extrañas en un universo cotidiano; además, añade que, en el relato, debe respirarse una definida atmósfera de

inexplicable temor ante lo ignoto y sugerirse “la maligna violación o derrota de las leyes inmutables de la naturaleza” (2010, p. 8). Por consiguiente, tanto el padre del psicoanálisis como el escritor estadounidense hacen depender “el género de una obra [...] de la sangre fría de su lector” (Todorov, 2005, p. 26), es decir, lo hacen estribar en el miedo que pueda experimentar el receptor.

Por su parte, Roger Caillois y Louis Vax afirman que, en la literatura fantástica, “lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal” (Caillois, 1970, p. 11), ya que “debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real” (Vax, 1963, p. 6). Los estudiosos franceses sitúan, pues, lo fantástico en la irrupción de lo desconocido y lo extraño dentro de un mundo racionalizado por la fe absoluta en la ciencia, donde lo sobrenatural y lo inexplicable no tienen cabida, porque son excluidos por el discurso científico. Y si un suceso no puede concebirse como parte del orden cotidiano, queda desterrado al terreno de lo que “no existe”, de modo que, si aparece, causa angustia y terror, tanto en el personaje como en el lector. Sin embargo, ninguno de los autores anteriormente mencionados tiene en cuenta la incertidumbre que se crea por la aparición de un hecho insólito en la vida cotidiana.

En 1970, Tzvetan Todorov llega a la conclusión de que este género oscila entre lo real y lo imaginario, sin anidar en ninguno, y reside, precisamente, en la vacilación que abren estas dos alternativas: “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre” (2005, p. 19). El teórico búlgaro-francés explica que, si sucede un hecho imposible dentro de un mundo familiar, el que lo percibe puede o bien creer que se trata de una ilusión de sus sentidos, por lo que asume que las leyes del mundo siguen siendo las mismas, o bien reinterpretar que la realidad se rige por unas leyes desconocidas donde el hecho imposible, sí resulta posible. Dependiendo de la postura asumida, el lector se encontraría ante el género de lo extraño o de lo maravilloso, de manera que lo fantástico se constituiría como “un género siempre evanescente” (Todorov, 2005, p. 32), dado que el lector termina decantándose por uno u otro.

En suma, Todorov, al igual que Freud y Lovecraft, deja la responsabilidad de decidir a qué género pertenece un determinado relato en manos del lector, porque presupone que será este quien elija si el texto es extraño, maravilloso o fantástico, tan solo en el caso de que la incertidumbre se mantenga prolongada hasta el infinito (Todorov, 2005, p. 31). De acuerdo con Teodosio Fernández, esta inestabilidad en la propia definición podría solucionarse si se pusiera el foco de atención en la causa de la incertidumbre, no en su efecto en el lector, es decir, el estudioso

español propone relacionar lo fantástico “con la irrupción en el relato de cualquier elemento que se resist[a] a una interpretación razonable” (2001, p. 285). Así pues, Fernández afirma que lo fantástico es la sugerencia de un nuevo orden, que no necesita sobrepasar los límites de la ciencia y la razón para existir, sino que simplemente debe alterar lo reconocible y lo familiar, rompiendo “la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo” (2001, pp. 296-297).

En un ensayo más reciente y en la misma línea de Teodosio Fernández, David Roas afirma que lo fantástico reside en una especie de diálogo entre la realidad y un orden alternativo, es decir, se compone de aquellos motivos que buscan subvertir y trasgredir la “razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos” (2016, p. 7). La reflexión de Roas<sup>2</sup> está mucho más inserta en las corrientes filosóficas contemporáneas, las cuales interpretan el mundo como una construcción del poder, de la razón y de la cultura; por ello, el análisis de lo sobrenatural frente a lo natural queda relegado a los ensayos más clásicos. Hoy día, el objetivo que se persigue consiste en establecer una antítesis entre los “otros” frente a los “sujetos”, los monstruos frente a los normativos, los marginales frente a los hegemónicos: estos individuos se caracterizan por ser abyectos e ininteligibles, por lo que encarnan la expresión de los miedos y deseos más profundos del ser humano y son relegados a habitar el afuera de los marcos de un orden que se considera “real”. Por lo tanto, lo fantástico se convierte en un prisma a través del cual observar la realidad y descubrir la extrañeza que se esconde tras el telón de lo naturalizado y normalizado:

El relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible —y, como tal, incomprensible— que subvierte los códigos —las certezas— que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud (Roas, 2016, p. 7).

Si se define lo fantástico como un diálogo con la realidad, es necesario dedicar unas breves líneas a discernir qué se entiende por “realidad” en la época contemporánea. De acuerdo con Roas, tras la teoría de la relatividad de Albert Einstein y la revelación de la mecánica cuántica, la visión que la humanidad posee del mundo ha cambiado radicalmente, porque el tiempo y el espacio dejaron de ser

conceptos universalmente válidos y la realidad se convirtió en una instancia inestable, donde la probabilidad y lo aleatorio desempeñan un papel fundamental. Así pues, el mundo de las partículas subatómicas se mueve por un principio de incertidumbre, “de ese modo, la realidad deja de ser objetiva y ‘externa’, pues se ve profundamente afectada por el individuo que interacciona con ella” (Roas, 2016, p. 12). Por último, la teoría de los “multiversos” implica la pérdida de la existencia de una única realidad, en favor de varias que coexisten simultáneamente, con las cuales, sin embargo, no es posible interactuar (Roas, 2016, p. 13).

No solo en el dominio de la física la realidad ha dejado de ser concebida como una entidad objetiva y estable, sino también en otros campos como la neurobiología, donde se ha demostrado que las imágenes neuronales son creaciones subjetivas, relacionadas con la realidad y no reflejos pasivos de esta. Por su parte, la filosofía constructivista, en la misma línea, postula que la realidad no existe antes de la conciencia que la interpreta y, por tanto, es una construcción subjetiva (Roas, 2016, p. 15). Estos no son los únicos cambios que trae la contemporaneidad del siglo XXI: la cibercultura proporciona nuevas formas de comunicación y de creación artística, de manera que la realidad virtual ha multiplicado los niveles de ficción, propiciando un cuestionamiento de la veracidad de las percepciones humanas y dificultando la distinción entre la realidad y la ficción. Este cambio sumerge a los seres humanos en una sociedad de “simulacros”, donde los sentidos ya no son suficientes para distinguir lo “real” de lo artificial. En definitiva, “la realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos” (Roas, 2016, p. 16).

Los cambios en la concepción de la realidad afectan, como advierte Matei Calinescu, al nivel de la conciencia creativa (Roas, 2016, p. 17); así las narrativas contemporáneas asumen la inestabilidad de lo real transposicionándola a las obras literarias, en las cuales se postula una incapacidad referencial del propio lenguaje. Se concluye así que la literatura no tiene relación alguna con la realidad, ya que se convierte en un experimento verbal, que remite a su propia ficcionalidad, razón por la cual el texto posmoderno se reconoce como un artificio, no como un simulacro de la realidad. Por su parte, lo fantástico trata de transgredir la idea que el lector —o el personaje— desarrolla en torno a lo real, “no se niega la realidad, sino que se evidencia —por caminos diversos— que nuestra percepción de esta se hace a través de representaciones verbales, lo que implica asumir la artificialidad de nuestra idea de la realidad y, por extensión, de nosotros mismos” (Roas, 2016, pp. 97-98). Todo ello conlleva que la literatura fantástica experimente un auge, ya

que lo inexplicable permite cuestionar y transgredir aquello ya asumido e interiorizado como “normal”.

Tras el recorrido llevado a cabo, es posible afirmar que lo fantástico contemporáneo es aquello que se caracteriza por proponer un conflicto entre una idea de lo real y lo imposible, por lo que el efecto fantástico reside en la inexplicabilidad del fenómeno, que involucra al propio lector y sus esquemas sobre la realidad (Roas, 2016, p. 18). El enfrentamiento con lo inexplicable y lo desconocido causa miedo y angustia, porque implica una desfamiliarización de lo real (Roas, 2016, p. 53). En suma, lo fantástico actual no solo pretende cuestionar una concepción de lo familiar, sino revelar una extrañeza posible en la vida cotidiana; así, el cuento de Mariana Enríquez presenta a un padre resentido con su propio hijo, porque este acapara toda la atención de su esposa. Además, en lugar de disfrutar del recién nacido, lo aborrece, exteriorizando sus propios deseos en la figura de un asesino de niños legendario, el Petiso Orejudo, quien deviene una suerte de doble maligno del protagonista.

### **“Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”: el trinomio realidad, leyenda y fantástico**

El relato de Mariana Enríquez está protagonizado por Pablo, un guía turístico que realiza distintos *tours* por Buenos Aires, a través de los lugares más emblemáticos de los criminales de la ciudad. El hecho de que la empresa en la que trabaja le diera la posibilidad de llevar a cabo este *tour* significa un ascenso para él, por lo que invierte todos sus esfuerzos en memorizar con gran detalle los crímenes, entre los cuales el que más interés despierta en el público es el del Petiso Orejudo, uno de “los pioneros en el país en dejar, con sus aberrantes crímenes, la huella del horror” (Sousa, 2018). El cuento describe de la siguiente manera al asesino serial más popular de la Argentina de finales de 1800 y comienzo de 1900 (Barrantes y Coviello, 2006, p. 307): “Cayetano Santos Godino, el Petiso Orejudo, el criminal más célebre del *tour*, quizá el más famoso de la crónica policial argentina. Un asesino de niños y de animales pequeños. Un asesino que no sabía leer ni sumar, que no distinguía los días de la semana y que guardaba una caja llena de pájaros muertos debajo de su cama” (Enríquez, 2016, p. 82).

La primera ruptura del orden se presenta cuando este famoso criminal aparece ante los ojos del protagonista durante uno de sus *tours*, suceso que, más que aterrorizarlo, lo deja sorprendido, puesto que, entre el presente narrativo, situado en 2014, y el año de la muerte del Petiso Orejudo, en 1944, han transcurrido curiosamente 50 años.

Era él, sin duda, inconfundible. Los ojos grandes y húmedos, que parecían llenos de ternura pero en realidad eran un pozo oscuro de idiocia. El chaleco oscuro y la estatura baja, los hombros esmirriados y en las manos esa sogá fina —el piolín, como lo llamaban entonces— con que le había demostrado a la policía, sin expresar emoción alguna, cómo había atado y asfixiado a sus víctimas. Y las orejas enormes, puntiagudas y simpáticas (Enríquez, 2016, pp. 81-82).

El Petiso Orejudo mira a Pablo “con cierta indiferencia, pero con claridad” (Enríquez 2016, p. 82), y le enseña el célebre piolín con el cual mataba a sus víctimas, como si quisiera llamar su atención. Esta extraña aparición deja vivamente impresionado a Pablo, quien, tras sacudir su cabeza, cerrar con fuerza los ojos y abrirlos, busca al asesino sin encontrarlo, motivo por el cual empieza a preguntarse si esta visión guarda algún tipo de conexión con la locura: “¿Me estaré volviendo loco?, pensó, y apeló a la psicología barata” (Enríquez, 2016, p. 83). Así pues, desde el comienzo del cuento, el lector se ve introducido por el protagonista en un mundo incierto, marcado por la desconfianza del propio Pablo hacia su salud mental, es decir, al enfrentarse a un personaje que se presenta como ambiguo e inseguro de sí mismo, el lector, a su vez, sospecha de las palabras del guía. Por consiguiente, el relato se rodea de una atmósfera misteriosa, donde la incertidumbre y la ambivalencia devienen las protagonistas, situando el cuento dentro del género fantástico.

Sin embargo, el protagonista intenta explicar lo ocurrido en relación con el reciente nacimiento de su hijo, ya que las víctimas del Petiso Orejudo eran precisamente niños pequeños. Esta obsesión con la infancia, según la Policía, procedía del trauma que le produjo la muerte de su hermano, acaecida a los 10 meses de edad, tragedia a raíz de la cual el joven criminal, con solo 9 años, comenzó a maltratar y simular el entierro de bebés. Uno de los más crueles crímenes llevados a cabo es el de Ana Neri, quien fue llevada a un baldío, golpeada con una piedra y enterrada viva, aún inconsciente; sin embargo, un policía la salvó de la muerte, pero creyó a las mentiras del Petiso Orejudo, el cual, al encontrarse en el lugar del crimen, tuvo que afirmar que estaba intentando ayudar a la bebé (Enríquez, 2016, pp. 83-84). No obstante, pronto los propios padres de Santos Godino lo entregaron a la Policía, así que el muchacho se vio obligado a quedarse durante tres años en el reformatorio Marcos Paz, aunque, en cuanto fue declarado libre, “salió con más ganas de matar que nunca y pronto lograría el primer, deseado, asesinato” (Enríquez, 2016, p. 84).

El intento de asesinato de Ana Neri, la entrega del joven criminal por parte de los progenitores y la “sed de sangre, dolor y fuego” (Barrantes y Coviello, 2006, p. 647) que lo devora tras pasar tres años en la Colonia de Menores de Marcos Paz no son acontecimientos verosímiles, sino reales, propios de la historia argentina, puesto que quedan confirmados por las investigaciones de Guillermo Barrantes y Víctor Coviello. Los estudiosos, además, ofrecen nuevas informaciones en torno a la infancia de Cayetano Santos Godino, y apuntan que este creció en un ambiente familiar duro e infeliz, debido a que el padre ejercía violencia contra su esposa y sus hijos. Es más, con apenas unos años de vida, el Petiso Orejudo estuvo al borde de la muerte por una grave infección intestinal, lo cual, según los estudiosos, podría representar la primera causa de su agresividad. “Se le adjudicaron once víctimas oficiales, aunque se estima que fueron muchas más; cuatro de ellas fatales: dos por estrangulación, una enterrada viva y la otra quemada viva. Todas sus víctimas fueron niños. La mayoría no alcanzaba los tres años de edad. Animales mutilados, incendios intencionales y hurtos, también figuran en su prontuario” (Barrantes y Coviello, 2006, p. 638).

Al asesinato fallido de Ana Neri, Barrantes y Coviello añaden otro anterior, el de Miguel de Paoli, el cual fue herido y arrojado entre las espinas por el Petiso Orejudo (2006, p. 640). Por lo tanto, este acto coincide con el primer intento de homicidio del célebre asesino, de manera que se produce una discordancia entre la crónica negra argentina y el relato de la autora bonaerense. No obstante, los asesinatos citados en el cuento y los realizados en la Argentina del siglo XX vuelven a coincidir en lo referente al intento de ahogamiento de Severino González Caló y al párpado quemado con un cigarro de Julio Botte (Barrantes y Coviello, 2006, p. 646; Enríquez, 2016, p. 84). Sin embargo, a diferencia del cuento de Mariana Enríquez, Barrantes y Coviello vuelven a señalar otra víctima precedente a estas dos últimas, cuyo nombre se desconoce, la cual fue estrangulada y enterrada viva (2006, p. 641).

Para finalizar el *tour* sobre el asesino más célebre de Argentina, Pablo comparte con los pasajeros las palabras que el Petiso Orejudo pronuncia en el interrogatorio que la Policía realiza después de su detención, durante el cual el joven afirma que no conoce el remordimiento, no siente tristeza ni pena por la muerte de los niños y, es más, que los mata por gusto (Enríquez, 2016, p. 85). Estas respuestas provocan una aplastante incomodidad y desaprobación de los turistas, quienes desean que Pablo abandone la historia del Petiso Orejudo para pasar rápidamente a otro criminal, a un asesino “más comprensible” (Enríquez, 2016, p. 85), como

Yiya Murano, la cual envenenó a su grupo de amigas porque le debían dinero. La ambición de una asesina como Murano, en cierto sentido, es excusada e incluso comprendida por los pasajeros, porque el motivo del crimen es económico y, por tanto, “fácil de entender” (Enríquez, 2016, p. 85). En cambio, Cayetano Santos Godino, al ser un niño que desea asesinar a otros infantes, subvierte y derrumba el imaginario colectivo, según el cual la infancia se asocia a la inocencia y la ingenuidad, de manera que el Petiso Orejudo encarnaría lo que George Bataille define “Mal puro”, esto es, una forma de sadismo salvaje, que no pretende obtener ninguna ventaja material de la víctima, sino que solamente busca su destrucción, la cual provoca el goce del verdugo (2000, p. 30).

Una vez más, Mariana Enríquez inserta documentos de crónica en su cuento: por más aberrantes, inhumanas y, por ende, surreales que puedan parecer las contestaciones del Petiso Orejudo, sin embargo, son verídicas, ya que también Barrantes y Coviello recopilan el mismo diálogo entre el policía y Cayetano Santos Godino (2006, pp. 683-684). Debido a todas estas aportaciones reales, el cuento se hace híbrido, puesto que reúne situaciones propias de la ficción literaria, como la aparición del Petiso Orejudo ante Pablo, con acontecimientos verdaderamente acaecidos, que dejaron manchados de sangre varios barrios porteños, de manera que lo sobrenatural irrumpe en lo cotidiano, alterando la percepción del narrador, el personaje y el lector y transformando lo conocido en insólito.

Volviendo al cuento de Enríquez, pese a la sorpresa y la extrañeza, Pablo no comparte con nadie la aparición del infanticida y, en particular, le fastidia no poder contársela a su mujer: “Dos años atrás se lo hubiera contado. Dos años atrás, cuando todavía podían confesarse cualquier cosa sin miedo, sin recelo. Era una de las tantas cosas que habían cambiado desde el nacimiento del bebé” (Enríquez, 2016, p. 85). A través de esta confesión, el lector descubre que el protagonista, si bien afirma sentirse satisfecho con respecto a su oficio, por el contrario, es un esposo y un padre muy infeliz, condición que se refleja tanto mediante las palabras que utiliza para describir a su mujer —“temerosa, desconfiada, obsesiva” (Enríquez, 2016, p. 86)— como por la elección de no nombrar a su hijo con su nombre de pila, sino solamente mediante el apelativo “el bebé”. En efecto, en opinión de Pablo, el nacimiento de Joaquín ha supuesto la ruptura de su matrimonio: primero, por el repentino cambio de su mujer, la cual ha dejado de escucharlo y le ha impuesto prohibiciones como, por ejemplo, no fumar en casa, de modo que se ha convertido en una madre maniática; segundo, porque ahora es su hijo quien goza de todos los cuidados y las atenciones que antes le ofrecía su esposa; tercero, las

relaciones íntimas se han difuminado, puesto que su mujer todavía debe cicatrizar tras el parto y Joaquín, a pesar de tener un cuarto propio, duerme con los padres en la cama matrimonial, ya que su madre “no se animaba a dejarlo dormir solo, le tenía miedo al ‘síndrome de muerte súbita’” (Enríquez, 2016, p. 86).

La obcecación de la mujer por su hijo parece encontrar un descanso solo a la escucha del nombre del Petiso Orejudo, el cual, a su vez, es dibujado por ella como la mayor obsesión de Pablo: “Lo único que parecía registrar, como si la despertara de un sopor, era el nombre del Petiso Orejudo. Como si su mente se iluminara con la visión de los ojos del idiota asesino; como si conociera esos dedos delgados que sostenían la cuerda. Decía que Pablo estaba obsesionado con el Petiso” (Enríquez, 2016, p. 87). Ante el enojo de su esposa, el guía intenta justificar su interés por Cayetano Santos Godino, explicando que no solo es el asesino más macabro de Buenos Aires, sino que incluso guarda cierto carácter simbólico por encarnar el “lado oscuro de la orgullosa Argentina del Centenario, un presagio del mal por venir” (Enríquez, 2016, p. 87), es decir, se erige como un monstruo escondido en los márgenes de la utopía europeísta, “de las élites argentinas que creían que solo cosas buenas podían llegar de la fastuosa y anhelada Europa” (Enríquez, 2016, p. 87). A pesar de sus explicaciones, la esposa de Pablo se muestra cegada por la furia y devorada por el pánico cada vez que su marido menciona al Petiso Orejudo, como si tuviera miedo de que el criminal se materializara y asesinara a su querido bebé.

Aunque la obsesión del guía pone en riesgo su matrimonio, no desvanece, hecho que también queda reflejado por el propio texto a través de un repentino salto temático: la narración deja de lado los problemas que afligen la relación entre Pablo y su mujer para centrarse en una de las historias favoritas del protagonista. Tras llevarse a cabo una digresión sobre Reina Bonita Vainikoff, quien también falleció a manos del Petiso Orejudo, quemada con un fósforo encendido, y sobre el abuelo de la niña, el cual se lanzó a la calle para salvarla, pero, en el intento, fue atropellado y murió, Pablo empieza a relatar el homicidio que más lo fascina, el de Jesualdo Giordano, de apenas 3 años, a causa del cual el Petiso fue descubierto y detenido. En efecto, el criminal ahorcó a su víctima en un baldío con un piolín, dándole 13 vueltas al cuello, y lo tapó con una chapa metálica, pero volvió para clavarle un clavo en la frente, cuando el niño ya estaba muerto. El error que cometió fue asistir al velorio de Jesualdo, para “ver si todavía tenía el clavo en la cabeza” (Enríquez, 2016, p. 89). Sin embargo, quizás este no sea el suceso más escalofriante de toda la tragedia, ya que el Petiso presencié la autopsia del niño y se excitó al ver su cadáver: “Los forenses, por algún motivo que la crónica policial

de la época no explica, lo hicieron desnudar. El Petiso tenía una erección de dieciocho centímetros. Acababa de cumplir dieciséis años” (Enríquez, 2016, p. 89).

La muerte de Jesualdo Giordano es confirmada por Barrantes y Coviello, pero no puede afirmarse lo mismo en lo referente a la atroz excitación del criminal, de manera que queda un margen de duda de si la información proporcionada pertenece al campo de la crónica negra o de la ficción literaria. Lo que sí sostienen los investigadores —y, en cambio, omite el relato de Mariana Enríquez— es que esta tragedia fue la que dio vida a la leyenda del Petiso Orejudo, cuya alma, se cuenta, recorre los pasillos y el teatro del instituto Bernasconi, en frente del cual se llevó a cabo el asesinato de Jesualdo Giordano. En el ensayo *Buenos Aires es leyenda II* (2006), los estudiosos recopilan el testimonio de María de los Ángeles Noya, quien sostiene que en una de las paredes del colegio se hallan talladas las iniciales del Petiso Orejudo, lo cual provoca el miedo de aquellos que frecuentan el instituto. Aunque la declaración de la mujer no es cierta, porque las letras no guardan ninguna relación con el criminal (Barrantes y Coviello, 2006, pp. 662-663), este testimonio se convierte en una clara muestra no solo de la popularidad que alcanzó el Petiso Orejudo, sino también de la paranoia colectiva que permeó la ciudad de Buenos Aires y sus habitantes.

Sin embargo, la leyenda del Petiso se hizo tan famosa que llegó más allá del teatro y los pasillos del Bernasconi, pues unos estudiantes del colegio, quienes se propusieron como testigos de las investigaciones de Barrantes y Coviello, afirmaron ver a un joven al que nadie conocía y cuyo aspecto recordaba al del Petiso —calvo y con las orejas muy pronunciadas— subiendo unas escaleras no muy lejos del instituto (2006, pp. 670-671). Asimismo, desde una larga escalera que conduce a la “Escuela de niñas”, unas chicas del mismo colegio aseguraron oír ruidos y gemidos extraños (2006, pp. 665-666). María de los Ángeles Noya confirmó tales testimonios y añadió que, en el Hospital Materno Infantil Ramón Sardá, ubicado frente al instituto, se encontraron los cadáveres de numerosos gatos, cuyo cuello estaba atado con piolines, una de las torturas más empleadas por Cayetano Santos Godino (2006, pp. 666-667).

A diferencia de la frenética circulación de voces y creencias en torno al joven criminal por la Buenos Aires de los siglos XX y XXI, el protagonista del cuento le omite el asesinato de Jesualdo Giordano a su esposa. El relato parece recobrar ahora cierto orden, puesto que retoma las diatribas matrimoniales entre Pablo y su mujer. Esta última le propone al protagonista mudarse de barrio, para educar a su hijo bajo mejores condiciones, pero su deseo no se corresponde a sus posibilidades

económicas, por lo que, una vez más, le pide cambiar de trabajo, ante lo cual Pablo se niega rotundamente. Las quejas constantes de la esposa incitan al guía a repensar quién es “esa mujer desconocida” (Enríquez, 2016, p. 89), que hace un tiempo se habría adaptado a cualquier situación para estar a su lado y que ahora se muestra totalmente cambiada: “Todo era culpa del bebé”, concluye (Enríquez, 2016, p. 90), y define al infante como el culpable principal de la metamorfosis de su esposa.

Tras la discusión, el protagonista vuelve a ver al Petiso en el bus donde trabaja, esta vez más cerca de él, en concreto, a su lado, pero “no se sentía diferente, solo algo inquieto; temía que alguno de los turistas también fuera capaz de ver al Petiso espectral y causara histeria en el ómnibus” (Enríquez, 2016, p. 90). El criminal se presenta bajo una corporeidad fantasmal, apareciendo y desapareciendo como si estuviera hecho de niebla o humo, en la última parada del *tour*, donde se halló su víctima más mayor, Arturo Laurora, de 13 años, a quien había golpeado y estrangulado con su camisa. En este momento, uno de los turistas le pregunta a Pablo si el Petiso Orejudo había atacado a alguien más clavándole un clavo en la cabeza, pero Pablo contesta negativamente.

Es muy extraño, dijo el hombre. Y aventuró que si la carrera criminal del Petiso hubiera sido más larga, a lo mejor el clavo se habría convertido en su marca, en su firma. A lo mejor, contestó Pablo con amabilidad mientras veía cómo el Petiso espectral se terminaba de desvanecer. Pero nunca vamos a saberlo, ¿no es cierto? (Enríquez, 2016, p. 91).

Este comentario podría pasar desapercibido, pero para un lector atento esa insistencia en el clavo remite al título del cuento, “Pablito clavó un clavito”, y lo pone alerta. Además, resuena a la célebre cita de Antón Chéjov, la cual, precisamente, está protagonizada por un clavo en la pared: “Si al principio de un relato se ha dicho que hay un clavo en la pared, ese clavo debe servir al final para que se cuelgue el protagonista” (Rico, 1982, p. 144). Así pues, no solo la herramienta es la misma mencionada por Chéjov, sino que la propia cita explícita que, en los cuentos breves, cualquier elemento debe tener cierta relación con la trama, ya que ningún objeto aparece por mera casualidad en el cuento tradicional. En el momento en que el turista comparte su pregunta, en efecto, la narración dirige su foco de atención hacia el clavo, puesto que Pablo, de vuelta a casa, repiensa en ese objeto y recuerda el trabalenguas que su madre le había enseñado de pequeño: “Pablito clavó un clavito. / ¿Qué clavito clavó Pablito? / Un clavito chiquitito” (Enríquez, 2016,

p. 91). El juego de palabras, ampliamente conocido, termina con el verso “En la calva de un calvito”, oración que se omite en el relato, al igual que la explicación en torno al sentido de este recuerdo.

Por ello, la incertidumbre que experimenta el lector a lo largo de todo el cuento deviene finalmente en inquietud: la acción expuesta por el trabalenguas refleja la misma tortura que llevó a cabo el Petiso Orejudo en su último asesinato, pero el sujeto de la oración, “Pablito”, lleva el mismo nombre que el protagonista, de manera que el relato sugiere que se está completando cierta fusión entre Cayetano Santos Godino y Pablo. José Manuel Pedrosa señala que el motivo del doble se constituye a partir de ese “otro” parecido al “yo”, comprende un individuo de aspecto semejante, pero no idéntico, al sujeto: “Esa indistinción, esa ambigüedad, ese tener al enemigo [...] dentro de la propia especie (que es como decir dentro de la propia casa) es su rasgo más inquietante” (2008, p. 30). Ante la presencia de su *alter ego*, el sujeto tiene dos opciones, aliarse o enfrentarse a él, pero, en ocasiones, el parecido del “otro” con el “yo” puede hacerse excesivo y ambiguo, de manera que el lector deja de reconocerlos y llega a confundirlos, experimentando un sentimiento que oscila entre la duda y el miedo (Pedrosa, 2008, p. 31).

En el cuento, una vez más, se produce un cambio temático, protagonizado por la mujer de Pablo durmiendo con su bebé en la cama. El ambiente en el que están sumergidos se presenta como amenazador y extraño porque, a pesar de encontrarse en su hogar, Pablo no reconoce a sus familiares, “sintió que no los conocía” (Enríquez, 2016, p. 91). Siendo así, se dirige a la habitación, vacía y fría, de Joaquín, la cual le parece la de un niño muerto, de modo que “Pablo se preguntó qué pasaría si el chico se moría, como parecía temer su mujer. Sabía la respuesta” (Enríquez, 2016, p. 91). A raíz de este macabro pensamiento, el protagonista se fija en un clavo de una pared del cuarto del bebé, al cual él y su esposa tenían que colgar un móvil en forma de universo. El relato se hace aquí más ambiguo que nunca, puesto que se anuncia que ese clavo “seguía esperando” (Enríquez, 2016, p. 91), pero sin especificar la razón de su espera, de manera que no queda claro si la oración se refiere al juguete de Joaquín nunca colgado, a la idea de Pablo por guardar el clavo y mostrarlo durante la narración en torno al asesinato de Jesualdo o si se configura como el presagio de un trágico final.

Si bien el texto no explicita el desenlace, la obsesión de Pablo, tanto hacia el Petiso Orejudo como hacia el clavo, el recuerdo del inquietante trabalenguas, su desesperación por la indiferencia de su esposa y el rencor hacia su bebé son todos elementos que sugieren la muerte de ese hijo no deseado y tan odiado. La imagen

que cierra el relato alimenta esta teoría, debido a que pone el foco en el clavo “entre los dedos” (Enríquez, 2016, p. 92) de Pablo, quien se encuentra acostado en el sofá del salón, distante de su mujer y su hijo, gozando de su “pequeño triunfo” (Enríquez, 2016, p. 92). Pese a que Pablo insiste en que el clavo suscitará miedo y estupor en su público, es decir, aunque el protagonista dirige la atención hacia el empleo de la herramienta durante su *tour*, el desarrollo del cuento parece insinuar una función más feroz y dramática del objeto. De esta manera, el clavo no solo se convierte en el símbolo de la crueldad de Cayetano Santos Godino, sino también del propio protagonista, quien, entre la menos trágica de las hipótesis, fantasea con utilizarlo para dar muerte a su hijo.

### Conclusión

En definitiva, la leyenda urbana y lo fantástico se conjugan en el cuento “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” para mostrar una realidad inestable, no regida por leyes fijas, sino por la perspectiva de aquel que se enfrenta a ella. En efecto, el protagonista del relato, al presenciar la aparición fantasmal del delincuente y asesino en serie apodado Petiso Orejudo, duda de su cordura mental y de la veracidad de lo que observa, incitando al propio lector a sospechar de sus visiones. Si bien, poco a poco, el mundo de lo anormal permea el universo tangible y conocido, Pablo no experimenta pánico ante los ojos inertes del menor, sino que, por lo contrario, siente fascinación e incluso cierta complicidad con él. Por ello, aunque la presencia del criminal comporta una ruptura de la monotonía en la que se encuentra sumergido el protagonista, este último no se muestra contrario a aceptar al Petiso Orejudo en su cotidianidad, de modo que este último se configura como una suerte de portal, donde dos órdenes aparentemente inconciliables terminan formando una continuidad posible.

Por otro lado, la familiaridad del Petiso y su plácida irrupción en el velo de la realidad de Pablo causan un escalofrío en el lector, quien sigue leyendo el cuento hasta toparse con un final abierto, que se focaliza sobre un clavo en la pared del cuarto de Joaquín y, a continuación, en la misma herramienta entre los dedos del protagonista. Este elemento cobra una gran importancia no solo dentro de la narración del crimen de Jesualdo Giordano, sino también en la canción infantil que recuerda el guía y, finalmente, en la veneración por parte del mismo hacia el objeto puntiagudo, el cual, como queda asociado al clavo hundido en el cráneo de la última víctima del Petiso Orejudo, sugiere un final trágico, marcado por la muerte de “el bebé” a manos de su propio padre. La incertidumbre deviene así la protagonista indiscutible del cuento, puesto que no se desvanece ni siquiera en su

desenlace: es la imaginación del lector, enriquecida de insinuaciones que proceden del propio relato, la encargada de completar lo que no está escrito en el papel.

De esta forma, se concluye que la historia ficcionalizada del infanticida real, Cayetano Santos Godino, alimenta el núcleo duro del cuento, ya que se emplea para exteriorizar las obsesiones de un personaje frustrado por su relación de pareja y su reciente y aborrecida paternidad. Así pues, lo fantástico y la leyenda urbana se conjugan en el cuento de Mariana Enríquez con el pretexto de iluminar a los monstruos que se ocultan en el interior de una sociedad y que incluso consiguen traspasar las paredes domésticas de lo cotidiano. Si bien la escritora se sirve de ciertos miedos colectivos y populares, que beben del afán humano por indagar en lo grotesco, lo abyecto y lo terrorífico, no trata solo de actualizar los temas clásicos del horror y situarlos en un Buenos Aires de lo más contemporáneo, sino que busca ahondar en el contenido político y social del propio terror, valiéndose del género fantástico. Este es capaz de abrir brechas insalvables en lo real, por las cuales se cuelan los monstruos, los anormales y lo imposible, para dar cuenta de lo extraño que se oculta tras el telón de lo natural y lo normativo.

Por último, las condiciones y emociones experimentadas individualmente por el protagonista se extienden hacia una interpretación global, en lo referente a la situación alienada y alienante del ser humano del siglo XXI, que vive encadenado en una violencia sistémica constante. Pablo se convierte así en la metáfora de un individuo que está insatisfecho tanto con vida familiar como laboral, lo cual incita el desarrollo del egoísmo enfermizo del personaje y sus pensamientos macabros hacia sus seres queridos. Para escaparse de esta condición aplastante, el guía se refugia en sus fantasías, buscando el apoyo del célebre infanticida bonaerense. Por lo tanto, “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” se erige como un cuento que aún lo fantástico y lo legendario, pero que, paradójicamente, está estrictamente ligado a lo real, en concreto, a los problemas sociales que atormentan al hombre contemporáneo. Por consiguiente, el análisis llevado a cabo representa solamente un punto de partida para las investigaciones futuras, las cuales podrán profundizar tanto en los elementos sobrenaturales que componen la narrativa de Mariana Enríquez como en sus intenciones sociales y políticas, estrechamente relacionadas con la realidad cotidiana.

## Notas

- 1 Mariana Enríquez participa en una antología homenaje que rinde tributo al escritor estadounidense mediante 18 cuentos escritos por autores provenientes

de distintos lugares, titulada *King, tributo al rey del terror* (2015). Su colaboración se manifiesta a través del cuento sobre adoradores satánicos “Los Domínguez y el diablo”, que incluye todos los elementos típicos de las narraciones de Stephen King (Gorodischer, 2016). Además, la argentina reconoce que su interés por la literatura de terror proviene de dos lecturas iniciales: *Las flores del mal* de Charles Baudelaire y *Cementerio de animales* de King (Lezcano, 2020). Recientemente, Enríquez ha afirmado: “Yo escribo porque leí a Stephen King”, quien le abrió las puertas a un mundo lleno de horrores cercanos y posibles (Scherer, 2020).

- <sup>2</sup> Es cierto que Jaime Alazraki ya había apuntado la aparición de una nueva forma de lo fantástico en su famoso ensayo *¿Qué es lo neofantástico?* de 1990. El argentino postuló que si, efectivamente, había un cambio en la concepción de la realidad, debía producirse una evolución consecuente en la concepción del género fantástico, porque su relación con lo real es esencial para su propia existencia. Como afirma Rosalba Campa, lo fantástico se define en negativo con respecto a lo real: mientras la realidad “es”, lo fantástico “es aquello que no es” (2001, p. 154). Alazraki pretende diferenciar el denominado “fantástico tradicional”, poblado por criaturas monstruosas que aparecen en distintos ambientes sórdidos, de un fantástico más contemporáneo, el cual puede suceder en cualquier instante dentro de la realidad cotidiana (2001, p. 274). En este trabajo, se asumirá este cambio como una consecuencia lógica de la transformación de los tiempos y las subjetividades humanas, de forma que se va a evitar la discusión terminológica, por su escaso valor para la investigación presente. Así pues, se seguirá con el uso del término *fantástico* para definir el género existente tanto en la literatura contemporánea como en la más clásica.

## Referencias bibliográficas

- Aguilar, E. (2017). La leyenda continúa: horror urbano en el cine de terror contemporáneo. *Revista Linds. Estudios Sociales del Arte y la Cultura*, 13, 1-12.
- Alazraki, J. (2001). ¿Qué es lo neofantástico? En D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 265-282). Arco Libros.
- Amaya, S. (2018). El Petiso Orejudo: la historia real detrás del mito que causó terror a principios del siglo XX. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/el-petiso-orejudo-la-historia-real-detras-del-mito-que-causo-terror-a-principios-del-siglo-xx-nid2107666/>
- Bataille, G. (2000). *La literatura y el mal*. ElAleph.com.
- Barrantes, G. y Coviello, V. (2006). *Buenos Aires es leyenda II*. Planeta.

- Bustamante Escalona, F. (2019). Cuerpos que aparecen, “cuerpos-escrache”: de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enríquez. *Taller de Letras*, 64, 31-45.
- Bustos, I. S. (2020). Monstruos, muertos y otras historias del borde: Gótico y civilizarbarie en “Bajo el agua negra”, de Mariana Enríquez. *Boletín GEC*, 25, 28-43.
- Caillois, R. (1970). *Imágenes, imágenes. Sobre los poderes de la imaginación*. Edhasa.
- Campra, R. (2001). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. En D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 153-192). Arco Libros.
- Caviglia D. (2017). Mariana Enríquez: “Los momentos de la escritura se los robo a la vida”. *CdL. Continuidad de los Libros*. <http://continuidaddeloslibros.com/mariana-enriquez-los-momentos-de-la-escritura-se-los-robo-a-la-vida/>
- Díaz Viana, L. (2008). La fuerza de lo imaginado o el temor présago: miedo al futuro desde el pasado en las leyendas actuales. En G. Fernández Juárez y J. M. Pedrosa (eds.), *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón* (pp. 243-257). Calambur Editorial.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.
- Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.
- Fernández, L. (2020). Buenos tiempos para lo paranormal. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2020/02/15/actualidad/1581780901\\_220507.html](https://elpais.com/cultura/2020/02/15/actualidad/1581780901_220507.html)
- Fernández, T. (2001). Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica. En D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 283-297). Arco Libros.
- Freud, S. (1976). *Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. En *Sigmund Freud. Obras completas*. Vol. XVIII. Amorrortu Editores.
- Gómez Ferri, J. (2011). Llegendes urbanes: La modernització de la tradició i la tradicionalització de la modernitat”. *Caramella. Revista de música i cultura popular*, 25, 35-37.
- González, P. (2020). Mariana Enríquez: “Los hombres no son los únicos que pueden escribir sobre la violencia”. *HuffPost*. [https://www.huffingtonpost.es/entry/mariana-enriquez-no-hay-que-seguir-despreciando-la-literatura-popular-y-la-que-le-gusta-a-la-gente\\_es\\_5f9709b9c5b6e1e70762fa21](https://www.huffingtonpost.es/entry/mariana-enriquez-no-hay-que-seguir-despreciando-la-literatura-popular-y-la-que-le-gusta-a-la-gente_es_5f9709b9c5b6e1e70762fa21)
- Gorodischer, V. (2016). Princesa del terror: Mariana Enríquez milita en un género para nada menor. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/princesa-del-terror-mariana-enriquez-milita-en-un-genero-para-nada-menor-nid1894254/>

- Guerin, B. y Miyazaki, Y. (2003). Rumores, chisme y leyendas urbanas: una teoría de contingencia social. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 35(3), 257-272.
- Hevia, E. (2021). Las damas oscuras conquistan la literatura latinoamericana. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20210530/damas-oscuras-literatura-latinoamericana-mariana-enriquez-maria-fernanda-ampuero-giovanna-rivero-samanta-schweblin-monica-ojeda-guadalupe-nettel-11772692>
- Krause, G. (2018). *Las cosas que perdimos en el fuego*. *Corriendo la Voz*. [www.corriendolavoz.com.ar/literatura-las-cosas-que-perdimos-en-el-fuego/](http://www.corriendolavoz.com.ar/literatura-las-cosas-que-perdimos-en-el-fuego/)
- Lezcano, W. (2020). Mariana Enríquez. “Siempre mi mirada hacia lo oscuro tiene algo político”. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/mariana-enriquez-siempre-mi-mirada-lo-oscurο-nid2321805/>
- Lima Molina, G. (2020). Mater tenebrarum: voces femeninas en el terror contemporáneo. *Tierra Adentro*. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/mater-tenebrarum-voces-femeninas-en-el-terror-contemporaneo/>
- Lovecraft, H. P. (2010). *El horror sobrenatural en la literatura. Y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Valdemar.
- Morote Magán, P. (2005). Las leyendas y su valor didáctico. *Actas del XL Congreso AEP 400 años de Don Quijote: pasado y perspectivas de futuro* (pp. 391-403). Valladolid.
- Ordiz Vázquez, F. J. (1986). Funciones del mito en la novela hispanoamericana contemporánea. *Contextos*, 8, 63-70.
- Pardo, C. (2016). Mucho más que terror. *Babelia*. [https://elpais.com/cultura/2016/03/07/babelia/1457366111\\_091327.html](https://elpais.com/cultura/2016/03/07/babelia/1457366111_091327.html)
- Pedrosa, J. M. (2008). Vampiros y sacamantecas: dieta blanda para comensales tímidos. En G. Fernández Juárez y J. M. Pedrosa (eds.), *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón* (pp. 15-48). Calambur Editorial.
- Rico, F. (1982). *Primera cuarentena y tratado general de literatura*. El Festín de Esopo.
- Roas, D. (2016). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.
- Scherer, F. (2020). Mariana Enríquez, la reina del realismo gótico. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/mariana-enriquez-reina-del-realismo-gotico-nid2324952/>
- Semilla Durán, M. A. (2018). Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez. *Revell*, 3(20), pp. 261-277.
- Sousa, F. de. (2018). Los dos “Cayetano”: historia de los primeros asesinos seriales de

El trinomio realidad, leyenda y fantástico en “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” (2016), de Mariana Enríquez

la Argentina. *Perfil*. <https://www.perfil.com/noticias/sociedad/historia-de-asesinos-seriales-de-argentina-petiso-orejudo-cayetano-grossi.phtml>

Todorov, T. (2005). *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Cayaocán.

Vax, L. (1963). *Arte y literatura fantásticas*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Villa, E. (1987). La literatura oral: mito y leyenda. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/3567/8/07.%20La%20literatura%20oral.%20Mito%20y%20leyenda.%20Eugenia%20Villa.pdf>