

Entre o lembrar e o esquecer em *Chicos que Vuelven*

Adriana Binati Martinez*

<http://orcid.org/0000-0003-2472-9800>

Esto, pensé entonces, escribir con chicos. Chicos que se van, escapan y después vuelven, idénticos, años después. Los mismos. No crecieron. No cambiaron. ¿Qué harían las familias? El cuento que nació de esta leyenda típica terminó teniendo obvias referencias políticas...

Mariana Enriquez (*Alguien camina sobre tu tumba*, 2021).

Resumo: Este artigo apresenta uma leitura das ações do lembrar e do esquecer em *Chicos que Vuelven* (2011), de Mariana Enriquez. A elaboração do arquivo de crianças e adolescentes desaparecidos, em Buenos Aires, se constitui como experiência chave na tensionada relação que vivencia a sociedade civil e as subjetividades na narrativa. A partir de Derrida (2001), entre outros, compreendemos que o entrelaçamento das noções de arquivo e memória remetem para um passado recente traumático da nação e rompem com uma restauração da ordem no tempo presente, subjugando a essa população a uma paralisia coletiva.

Palavras-chave: *Chicos que vuelven*. Mariana Enriquez. Desaparecidos. Arquivo. Memória.

Between remembering and forgetting in *Chicos que Vuelven*

Abstract: This article presents an analysis of the actions of remembering and forgetting in "Chicos que Vuelven" (2011) by Mariana Enriquez. The construction of the archive of missing children and adolescents in Buenos Aires constitutes a key experience in the tense relationship experienced by civil society and subjectivities in the narrative. Drawing from the works of Derrida (2001), among others, we understand that the interweaving of the notions of archive and memory alludes to a recent traumatic past of the nation and disrupts any attempt to restore order in the present time, subjecting this population to a collective paralysis.

Keywords: *Chicos que vuelven*. Mariana Enriquez. Disappeared. Archive. Memory.

Entre el recuerdo y el olvido en *Chicos que Vuelven*

Resumen: Este artículo presenta una lectura de las acciones del recuerdo y del olvido en *Chicos que Vuelven* (2011), de Mariana Enriquez. La elaboración del archivo de niños y jóvenes desaparecidos, en Buenos Aires se configura como una experiencia clave en la tensa relación que vive la sociedad civil y las subjetividades en la narrativa. Desde Derrida (2001), entre otros, comprendemos que el entretimiento de los conceptos de archivo y memoria remiten para un pasado reciente traumático de la nación y rompen con la restauración del orden en el tiempo presente, condenando a esa civilización a una parálisis colectiva.

Palabras-clave: *Chicos que vuelven*. Mariana Enriquez. Desaparecidos. Archivo. Memoria.

* Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Professora Adjunta no curso de Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), Campus de Irati, Paraná. Atua na área de literaturas de língua espanhola e latino-americana. E-mail: abmartinezo8@gmail.com.



Introdução

Na obra *Alguien camina sobre tu tumba* (2021), Mariana Enriquez declara que a inspiração para sua narrativa *Chicos que vuelven* (2011) partiu do clássico *La Comunidad Secreta: un clérigo en el país de las Hadas* (1993), do religioso Robert Kirk. A escritora argentina conta que, a princípio, desejava que a sua narrativa fosse uma releitura do folclore europeu, mais precisamente do *Changeling*¹ e, em sua perspectiva, uma espécie de conto de fadas urbano, que contaria a história de crianças e jovens desaparecidos que regressam a suas cidades fisicamente idênticos ao momento de suas ausências, mas distintos em sua essência, como se suas almas tivessem sido substituídas. Nessa reelaboração temática do folclore europeu no contexto da cidade de Buenos Aires do século 21, marcada pela violência social e de gênero, Mariana Enriquez acreditava realizar “[...] un cuento sobre chicos desamparados que, de alguna manera, se vengaban” (ENRIQUEZ, 2021, p. 354).

Todavia, assim que a narrativa *Chicos que vuelven* foi publicada, recebeu diversas interpretações de pessoas próximas e outros leitores conterrâneos que relacionariam essa experiência traumática do desaparecimento de crianças e jovens, a elaboração de um arquivo de desaparecidos e a busca das famílias por seus filhos com a violência de Estado da última Ditadura Militar Argentina (1976-1983). Desde essa recepção de sua narrativa, a escritora voltou para a sua ficção e igualmente compreendeu essa perspectiva política na trama.

Em *Los Prisioneros de la torre* (2011), a ensaísta Elsa Drucaroff apresenta um amplo estudo sobre a literatura argentina desde os anos 60 até a contemporaneidade e

¹ Em “O fantasma da ditadura militar argentina: análise de textos de Mariana Enriquez” (2021), Dalva Desirée Climent e Ary Pimentel explicam que essa nomenclatura significa “criança trocada”. Segundo os autores: “No folclore europeu e na crença popular, refere-se que a troca seria feita para realizar a prole de uma fada, troll (uma criatura mítica) ou outra criatura lendária. Um desses seres, segundo a lenda, é deixado secretamente em troca de uma criança humana. A motivação para esta conduta parece vir do desejo de ter um serviçal humano, para ter o amor de uma criança ou por pura maldade. Algumas pessoas acreditavam que os trolls levavam crianças não batizadas. A realidade por trás de muitas lendas de crianças trocadas parece ser o nascimento de crianças deformadas ou com algum problema mental.” (CLIMENT; PIMENTEL, 2021, p. 8).

observa que há um movimento estético de retorno ao passado político nacional traumático. A última Ditadura Militar Argentina é interpretada como momento aglutinador dessa experiência violenta que ainda não foi superada de todo, haja vista a publicação de obras que realizam essa volta a esse período perturbador da história do país. Assim, a ensaísta propõe uma interpretação dessas produções literárias a partir de dois conceitos, a saber, Nova Narrativa Argentina² e geração de escritores pós-ditatorial. Segundo Elsa Drucaroff (2011), essa volta ao passado pode ser lida como uma “mancha temática”³, cabendo aos leitores apreciar como essa história traumática permanece latente nas narrativas e, sobretudo, como são operadas nas construções ficcionais. Pondera Drucaroff:

[...] No se trata necesariamente de alusiones referenciales o temáticas sino de su presencia sutil y connotada en una superficie significativa, de la misma textualidad que sueña de muchos modos el pasado traumático y se ofrece a la lectura y a la interpretación, como un inconsciente abierto, o que habla de un presente derrotado y sin raíces, un desierto sin historia. (DRUCAROFF, 2011, p. 27).

Em diversas entrevistas e outros relatos, Mariana Enriquez declarou que um dos temas obsessivos de sua literatura é esse passado ditatorial. Nascida em 1973, a escritora conta que essa experiência pessoal se deu pela perspectiva da realidade e não da estética. Outra marca forte corresponde aos anos 1980 que, em sua memória individual, é sublinhada pela crise econômica e de saúde pública que se instaurou na Argentina, de forma que, quando confrontada sobre uma visão nostálgica de seu passado adolescente e jovem, ao contrário dos relatos que costuma ouvir sobre essa época, a autora menciona que:

[...] Si hay algo que no sentí en los ochenta fue sensación de futuro. Solo veía que todo empeoraba. Yo me acuerdo de los cortes de luz programados por la

² Em seu texto, a autora explicita que essas nomenclaturas não são sinônimas e estão crivadas de questionamentos de ordem conceitual e metodológica. Entretanto, propõe que sejam entendidas desde “[...] un mismo fenómeno y dicen de él cosas necesarias y complementarias. <NNA> alude a rasgos novedosos que pueden detectarse en la narrativa de escritores y escritoras que nacieron después de 1960 y surgieron a partir de los años 90; <narrativas de las generaciones de postdictadura>, por su parte, subraya, en este caso, que esa novedad respecto a la literatura anterior está relacionada con un trauma que afecta a la sociedad argentina y proviene, como todo trauma, de un pasado negado y doloroso”. (DRUCAROFF, 2011, p.17).

³ Noção que Elsa Drucaroff atribui a Davi Viñas e, de modo geral, diz respeito a distintos modos que o passado histórico ditatorial é (re)elaborado no imaginário argentino.

crisis energética, de subir las escaleras hasta el monoambiente donde vivíamos con mi familia, padre desocupado, madre más o menos; me acuerdo de que el aumento de los precios por la hiper ya era un chiste; me acuerdo de los amigos de mis padres que se enfermaban y se morían rápido y con mucho sufrimiento, y nadie parecía saber de qué se trataba, y el terror de la gente al enterarse de que era sida, y cómo lo ocultaban, incluso a mi hiperprogre familia, por miedo al rechazo. (ENRIQUEZ, 2020, p. 205-206).

Destaca-se em sua declaração a perspectiva de um tempo presente estagnado e um futuro sem perspectivas. Esse sentimento de uma nação sem futuro se faz presente em diversas narrativas, conforme apresenta Elsa Drucaroff (2011), como as de Pablo Ramos, Rodolfo Wash, Samantha Shweblin e Mariana Enriquez.

Conforme nossa proposta de leitura, em *Chicos que Vuelven* há dois momentos cruciais na arquitetura da narrativa: o primeiro, marcado pelo desaparecimento das crianças e dos jovens e pela elaboração do arquivo realizado por Mechi, que se amplia para uma série de questionamentos, entrelaçando as conturbadas ações do lembrar e do esquecer de um trauma inominável familiar e social; e, o segundo, quando há o retorno dos desaparecidos. É neste segundo momento na trama que os leitores são surpreendidos outra vez, porque não há qualquer possibilidade de restauração da ordem do que se perdeu quando esses sujeitos ausentes misteriosamente regressam.

De maneira mais específica, nesta narrativa as premissas desse pesadelo social de crianças e jovens desaparecidos são dilatadas do núcleo familiar para o coletivo. A ficção se configura a partir de um narrador onisciente e se assenta na perspectiva da personagem Mechi, que trabalha em um departamento público elaborando arquivos desses desaparecidos na cidade de Buenos Aires até que, de repente, esses sujeitos reaparecem em parques. Esse regresso não é fruto de um processo detetivesco do estado e tampouco privado. Passada a euforia pública com esse retorno, há um estranho clima de desconforto e repulsa que se estabelece e se amplia na intriga narrativa, uma vez que os desaparecidos voltam nas mesmas condições físicas de sua ausência, como se o tempo não houvesse transcorrido a eles, mas com sua essência distinta, incógnita, indecifrável. E é justamente nesta construção que é possível ler a narrativa de Enriquez sob o horizonte do fantástico e do terror.

Autoras como Mariana Enriquez, Samanta Schweblin e Selva Amada fazem parte de uma geração de escritoras argentinas que têm (re)inventado códigos ficcionais

amplamente identificáveis, como é o caso, em específico, da literatura de terror. Se a filiação ocidental é muitas vezes legível nesta categoria narrativa – desde Ann Radcliffe (1764-1823), Edgar Allan Poe (1809-1849), Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), Robert Fordyce Aickman (1914-1981) até Stephen Edwin King (1947) – também é notável a busca de uma configuração própria neste modo de narrar.

Nascida em sua maioria nos anos 70, essa geração aborda o imaginário da última Ditadura Militar Argentina e seus vestígios no corpo presente da nação, conforme aludimos. Em *Los prisioneros de la torre*, Elsa Drucaroff (2011) argumenta que o que seria essencialmente novo para esses escritores é o modo pelo qual se tornaram adultos no contexto pós-ditatorial e nas formas pelas quais “elaboran la ausencia, el silencio y el pasado tabú.” (DRUCAROFF, 2011, p. 28). Tal consideração nos permite entender que as formas de dialogar com esse autoritarismo político são diversas e apontam para a reverberação das ações civis e socioculturais do regime que, como se sabe, é mais duradoura que o seu término oficial em princípios dos anos 80:

Hay algunos ejes y temas claves para pensar cómo se ha ido colando el género en la narrativa argentina actual: el fantasma y el zombi son personajes propios del terror literario y cinematográfico que han sido reorientados hacia lecturas políticas, ya sea del pasado nacional vinculado al terrorismo de Estado o bien en clave biopolítica. (GASPARINI, 2018, p. 52).

Ainda em relação a essa geração de escritores que têm ganhado destaque no mercado editorial dos primeiros decênios do século 21, vale destacar que, embora haja projetos especializados de terror ⁴ exitosos, a classificação dessa literatura como pertencente ao gênero terror não é consenso entre a crítica literária hispano-americana⁵ e, tampouco, entre seus autores. Isto porque, grosso modo, o que está no cerne da pauta é justamente uma constituição estética e temática que, embora se alimente de textos precursores ocidentais, não se restringe ou se esgota neste referencial. A herança literária interna de modo igual se sobressai nestas obras, haja vista o diálogo com a literatura

⁴ Sandra Gasparini em “Últimas inflexiones de la narrativa argentina de terror: las novelas de Celso Lunghi” (2018) cita os projetos editoriais especializados *Muerde Muertos*, *Colección PelosdePunta* e *La otra gemela*.

⁵ Para ilustrar essa discussão, indicamos o artigo “Devenir Americano Del Terror Argentino. Un Diálogo Crítico Con Franco Bifo Berardi” (2020), de Esteban Prado e Lucio Ferrante.

fantástica argentina que, a exemplo, remete tanto à obra de Julio Florencio Cortázar (1914-1984) como à de Silvina Inocencio Ocampo (1903-1993).

No que diz respeito a *Chicos que Vuelven*, podemos pensar numa aproximação com o fantástico, sobretudo, a partir do que propõe Louis Vax (1965) acerca dessa narrativa: “[...] se deleita em presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real.” (VAX, 1965, p. 6). Na obra de Enriquez, o mundo concebido como normal e real é abalado com o trauma da violência do desaparecimento de criança e jovens e, depois, com o retorno desses sujeitos que já não são os mesmos, ainda que fisicamente o sejam.

O que podemos inferir acerca do terror é que ele se caracteriza como um elemento narrativo que desestabiliza a experiência subjetiva da trama e, igualmente, de quem a lê. Isto é, a noção de medo promovida pelo terror está atada a uma concepção psíquica individual que está em perigo, sob tensão, muitas vezes, com a morte a rondando. Ainda que muitas vezes o entendimento entre terror e horror seja próximo, devido a sua articulação com o medo promovido pela subjetividade, a partir de Ann Radcliffe e Fred Botting, a pesquisadora Sandra Gasparini propõe que:

[...] en el decir de Ann Radcliffe (1826), el horror aniquila la capacidad de respuesta del lector con su despliegue de atrocidad. Sin embargo, el terror está latente en la trama social, si pensamos como Botting (1998) que es una emoción vinculada al dominio sociopolítico que libera una energía capaz de estimular un elevado sentido de sí en el sujeto y un movimiento de trascendencia. (GASPARINI, 2018, p. 57).

Desde esse horizonte conceitual, o que está em discussão é a elaboração do medo na intriga ficcional e os seus efeitos provocados. Importante destacar que, a depender da configuração dada à trama, o terror pode evoluir ao horror. Enquanto no terror o elemento social é preponderante para situar os perigos que rondam a subjetividade colocada em cena, no horror esse sujeito perderia todas as amarras com o mundo que o cerca e é lançado ao abismo, ao caos, onde não há qualquer lógica onde possa amparar-se nessa queda.

Em *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (2005), Noel Carrol adverte sobre a necessidade de pensar o terror atrelado ao efeito que se deseja no público e que seja

espelhada, ou seja, que ocorra a partir de uma subjetividade, na ficção, com a qual o leitor se identifique:

Pues el terror parece ser uno de aquellos géneros en los que las respuestas emotivas del público, idealmente, van paralelas a las emociones de los personajes. De hecho, en las obras de terror las respuestas de los personajes suelen seguir las respuestas emocionales del público. (CARROL, 2005, p. 28).

Essa concepção é importante na medida em que as emoções apresentadas em *Chicos que Vuelven*, desde o momento da elaboração do arquivo por Mechi até o regresso dos desaparecidos, serão fundamentais para interpretarmos as reações dos personagens sobre o que é necessário lembrar e esquecer dos traumas pessoais e coletivos.

Neste cenário contemporâneo da literatura argentina, Mariana Enriquez é apresentada como uma autora de terror e se reconhece como tal. Nota-se que admite em inúmeras entrevistas que o terror que escreve se distancia de matrizes europeias e reivindica uma escrita autêntica literária de terror em solo nacional. Uma especificidade que declara sobre suas obras é a associação do terror com as pautas políticas da Argentina, dentre elas, o passado traumático da ditadura militar, a violência urbana e de gênero, as drogas e as crises econômicas e sanitárias.

O romance *Bajar es lo peor* (2002), publicado pela primeira vez em 1995, marca a estreia da jornalista Mariana Enriquez na literatura argentina e a filiação por autores, músicas e filmes que vão da cultura nacional até a estrangeira. Nesta narrativa, com os personagens Facundo, Narval e Carolina a trama reinterpreta elementos ficcionais do terror inserindo-os em um ambiente claustrofóbico, marcado pelo pesadelo constante, pela paranoia, pelo uso de cocaína e pelo sexo. É um mundo intenso que pode ser identificável com a obra vampiresca de Anne Rice, como *Entrevista com o vampiro* (1976), como a própria autora reconhece, como também com a Buenos Aires dos anos 90 em que “[...] Uno podía habituarse al miedo.” (ENRIQUEZ, 2022, n. p).

Nas narrativas de Mariana Enriquez o medo não é causado por uma época estranha aos seus personagens⁶, a casa abandonada não é necessariamente de alguém desconhecido⁷, tampouco os seus fantasmas⁸ são oriundos de um mundo distante. Tudo

⁶ Como exemplo citamos o conto “Los años intoxicados”, de *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016).

⁷ Haja vista o conto “La hostería”, de *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016).

⁸ Para ilustrar citamos o conto “El desentierro de angelita”, de *Los peligros de fumar en la cama* (2009a).

está circunscrito ao ambiente familiar, próprio⁹, que sofreu um abalo que, muitas vezes, ocorreu no cotidiano de um acontecimento absolutamente fortuito¹⁰, levando-os a compreender que o pesadelo somos nós mesmos e, por isso, a noção de mal é muito pior, porque seria intrínseca a nossa natureza¹¹.

Em nossa leitura, conforme aludimos, em *Chicos que vuelven*, o entrelaçamento entre o lembrar e o esquecer é fundamental na construção da trama, uma vez que a busca pelos desaparecidos permeia a primeira peripécia e o retorno desses sujeitos ausentes marca a segunda reviravolta na narrativa que, em nossa interpretação, rompe com a expectativa do leitor com a superação de uma experiência traumática.

Entre o lembrar e o esquecer em *Chicos que Vuelven*

A narrativa inicia com o trabalho de Mechi no *Centro de Gestión y Participación de Parque Chacabuco*, na cidade de Buenos Aires. O edifício está instalado próximo de uma avenida cujo ruído irrompe o trabalho dessa protagonista: “Mechi pensó que nunca iba a poder acostumbrarse al constante trepidar sobre su cabeza, un ruido sordo que combinaba el paso de los coches...” (ENRIQUEZ, 2011, p. 4). Além da subjetividade de Mechi que prevalece por toda trama, chama a atenção que o ruído que incomoda a personagem é um elemento com o qual se acostuma. Este som externo sinaliza temporalidades distintas na narrativa: o trânsito das ruas e o trabalho de arquivamento de Mechi. O deslocamento frenético da cidade que indica que a vida coletiva segue em seu dia a dia e, no interior do prédio público, o trabalho de arquivamento que é solitário e se dirige a um tempo passado que precisa ser elaborado por Mechi e que diz respeito aos desaparecidos (individualidades) e suas famílias. O que poderia ser um componente de estranheza no início dessa narrativa – o ruído indicando temporalidades distintas –,

⁹ Como no romance *Ese verano a oscuras* (2019b).

¹⁰ Indicamos o conto “El carrito” da obra *Los peligros de fumar en la cama* (2009a).

¹¹ Como é possível interpretar em *Nuestra parte de noche* (2019c).

o ato de Mechi habituar-se ao som externo permite compreender que a vida pode moldar-se a situações adversas ocorrendo a um só tempo.

Ao longo das dez partes que compõe o enredo, Mechi não tem o seu sobrenome apresentado pelo narrador onisciente, tampouco os demais com os quais trabalha. Essa ausência nos nomes parece indicar que os vínculos familiares estão concentrados nos sujeitos desaparecidos. O início da trama destaca o seu ofício de arquivista, que se caracteriza como:

Se trataba de mantener y actualizar el archivo de chicos perdidos y desaparecidos en la Ciudad de Buenos Aires, ubicado en el fichero más grande de la oficina, que era parte del Consejo de los Derechos de Niños, Niñas y Adolescentes. (ENRIQUEZ, 2011, p. 4).

Em nossa apreciação, o trabalho de arquivamento não se resume a guardar os dados referentes aos desaparecidos, mas de interpretar esses acontecimentos, registrá-los e atualizá-los. O arquivo nesta ficção, portanto, se inscreve como uma memória, um ato de lembrar, um documento público que se articula com uma noção de passado (quem desapareceu, sob que circunstâncias, estado físico, vestimentas), com a de presente (Mechi é quem interpreta esses referentes e os organiza e apresenta ao estado e às famílias em busca de seus entes) e a de futuro (atualização dos dados). Em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2005), Derrida apresenta:

[...] o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipmnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável *passado*, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. (DERRIDA, 2005, p. 28-29, grifos do autor).

O trabalho de arquivamento de Mechi registra na ordem pública de Buenos Aires o desaparecimento de sujeitos e, desde essa elaboração, se constitui como um registro paradoxal na medida em que a marca é justamente a ausência. O conteúdo arquivado trata dos sujeitos mais frágeis da sociedade, uma vez que são adolescentes, crianças e até bebês, sendo estes últimos ainda mais difícil porque:

[...] para ellos el tiempo resultaba crucial porque los bebés cambian de aspecto muy pronto. En cuanto aparecían los primeros de personalidad, crecía el pelo y se definía el color de los ojos, ese bebé de la foto congelada que se usaba en el afiche de “se busca” desaparecía una vez más. (ENRIQUEZ, 2011, p. 5, aspas da autora).

Isto significa que, quanto mais jovem for o desaparecido, é mais problemática a memória desse sujeito no documento institucional e a atualização do seu arquivo. Tanto porque se refere aos sujeitos mais fragilizados – sem quaisquer condições de enfrentamento a esse desaparecimento – como pelo fato de que essas famílias tampouco podem descrever o seu desenvolvimento físico e as suas demais características. Neste sentido, a imagem congelada sempre será perdida, ou seja, se a família encontrar essa criança, ela jamais corresponderá fisicamente ao momento em que desapareceu, inclusive, conforme excerto, ao seu tipo de cabelo e à cor de seus olhos.

Nesta intriga ficcional, o arquivo não é algo pretérito e incontestável, pelo contrário, articula noções temporais e de conhecimento (registra a ausência da ordem privada/familiar diante da esfera pública). Outro aspecto que se observa, no conteúdo arquivado por Mechi, é que grande parte das ausências ocorre com meninas por meio da violência das mais variadas ordens: jovens que fogem de casa porque seus pais lhe agredem, que são violadas por seus familiares ou que têm medo devido a uma gravidez precoce:

[...] la mayoría de los chicos que faltaban eran chicas adolescentes. Que se iban por un tipo mayor, que se asustaban por un embarazo. Que huían de un padre borracho, de un padrastro que las violaba de madrugada, de un hermano que se les masturbaba en la espalda, de noche. Que iban al boliche y se emborrachaban y se perdían un par de días. Y después tenían miedo de volver. (ENRIQUEZ, 2011, p. 5-6).

Igualmente, há os casos daquelas que desaparecem em busca de uma vida melhor e esbarram na prostituição, no tráfico sexual e até em mortes:

[...] Y las que se llevaban, las secuestradas que se perdían en redes de prostitución para no aparecer jamás, o aparecer muertas, o aparecer asesinas de sus captores, o suicidas en la frontera de Paraguay, o descuartizadas en un hotel de Mar de Plata. (ENRIQUEZ, 2011, p. 5-6).

Estes registros de desaparecimento no arquivo, para além de marcar uma questão de violência de gênero na cidade onde a trama ocorre, também aponta para o fato de

que *Chicos que vuelven* trabalha com fobias sociais do tempo presente: como o rapto de jovens mulheres para o mercado da prostituição e a forma como são brutalmente assassinadas. Ademais, coloca a discussão da violência também no núcleo familiar, na medida em que parte dessas vítimas têm nas figuras masculinas de casa (pai, padrasto e irmão) os seus algozes. Isto é, a narrativa em estudo aponta que o monstro é interno, conhecido e familiar. Neste lastro de interpretação, na literatura de terror contemporânea, o monstro somos nós mesmos, e não um sujeito externo, uma figura demoníaca ou alienígena.

Ao longo da trama a cidade passa por uma metamorfose, uma vez que o abandono se visualiza na deterioração de bairros, notícias constantes de crimes, drogas e de jovens perambulando sem qualquer expectativa:

[...] Nadie se atrevía a pasar cerca, el barrio que rodeaba a las ruinas se iba muriendo de a pocos. Los chicos adictos solían abandonar las ruinas al atardecer, para pedir plata a los alrededores. (ENRIQUEZ, 2011, p. 13).

A intriga ficcional não apresenta datas cronológicas, mas há um transcurso temporal que aponta para os anos 2000 devido ao uso das plataformas sociais, como o *Myspace* (veículo onde a jovem desaparecida Vanadis deixou seus últimos registros). Esse plano temporal sem cronologia definida causa um efeito de estagnação na trama, como se não houvesse evolução no mundo que está sendo narrado: “[...] la oficina seguía su ritmo habitual, angustioso pero rutinario.” (ENRIQUEZ, 2011, p. 13). Outra vez a narrativa apresenta que os desaparecimentos, por mais assombrosos que sejam para Mechi que realiza seus arquivos, também é organizado em uma rotina. Em outras palavras, o que espanta nestes casos é o número de mulheres que entram para essa estatística, e não suas ausências repentinas. De maneira que, por mais angustioso que seja esse trabalho de elaboração de um arquivo – que marca uma existência desde a sua ausência – também se torna um trabalho habitual. A sensação de estagnação pode ser compreendida nessa rotina e na forma como esses casos não causam o impacto que deveriam quando um sujeito repentinamente desaparece.

Em outro nível de interpretação dessa sociedade que parece estar estagnada, mencionamos a descrição de Loli que, amiga de Vanadis, presta um depoimento a Mechi sobre o seu desaparecimento. Loli se dirige ao local de trabalho de Mechi e, por ser uma

prostituta das ruas e drogada, o narrador onisciente desvia o olhar de Mechi e se centra no de sua colega de trabalho:

[...] Era la primera vez que Graciela veía a una persona moribunda pero caminando, a una persona cuya mente no registraba la muerte del cuerpo. La había impresionado mucho. (ENRIQUEZ, 2011, p. 13).

Tal configuração estética de uma sociedade estagnada a partir de sujeitos ausentes, um tempo que parece se repetir nos casos arquivados e no trabalho rotineiro, um futuro que não se vislumbra nos demais personagens que apenas existem como espécies de zumbis, pode-se interpretar em diálogo simbólico com um país que passou pelo autoritarismo político da última ditadura, e que tem no tempo presente as reverberações do trauma e da dívida pública no corpo individual e social:

Sin tiempo de proyecto y de futuro, los cuerpos corren los riesgos provocados por la deuda impaga: la violencia, la ruptura de todas las tramas sociales, la droga salvaje o el tetrabrik salvaje son los desafíos aceptados como única afirmación posible de la identidad. Donde se ha roto la expectativa de un tiempo futuro, donde nadie se siente acreedor ni titular de derechos, los cuerpos se rebelan en violencia. (SARLO, 2010, p. 17-18).

Desde esse horizonte possível de leitura do enredo com a história nacional recente da Argentina, igualmente é viável compreender as dificuldades de Mechi em elaborar a ausência dos jovens, crianças e bebês. Isto porque foi neste período de repressão que houve o desaparecimento de sujeitos que trouxe o fantasma para inúmeras famílias. Segundo Mariana Enriquez, conforme expusemos, a sua geração não é indiferente a essa inscrição social traumática.

Nesta mesma esteira de discussão acerca da literatura argentina após essa violência de Estado, em *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2007), Beatriz Sarlo argumenta que:

Lo siniestro dejó su marca en la experiencia argentina. La verdad sobre los campos de detención, los vuelos de la muerte, la infrahumanidad de los métodos empleados en la represión, es ciertamente terrible y convivir con ella es, sin duda, difícil. Al hacer público un secreto siniestro, el saber que comenzó a circular parece, al mismo tiempo, excesivo y escaso. En el límite, una utopía impulsa las investigaciones: conocer todo, seguir las huellas de todos los que fueron víctimas y de sus verdugos. (SARLO, 2007, p. 44-45).

Apesar de ter transcorrido 40 anos desde o término do último regime militar na sociedade argentina, se nota um horizonte multifacetado que ainda sente o trauma dessas ausências. Da mesma forma, ao estudar esse período, em *La vida narrada: memoria, subjetividad y política* (2018), Leonor Arfuch acrescenta que:

[...] la desaparición traza un espacio sin equivalente, donde presencia y ausencia se tensan en una simultaneidad dolorosa, sin pausa, sin aquietamiento. (ARFUCH, 2018, p. 1227).

Em *Chicos que Vuelven*, quando se volta para seu trabalho de arquivo dos desaparecidos, Mechi pensa que:

[...] El suyo era más inútil, una especie de memoria en perpetuo crecimiento, pero sin capacidad de acción. Eso sí, estaba al alcance de todos: a veces los familiares venían a repasarlo para ver si algún cabo suelto les permitía armar el rompecabezas del paradero de sus chicos perdidos. O volvían a agregar nuevas sospechas, nuevos datos. Entre los más desesperados estaban los que en la jerga de la oficina se llamaban “víctimas de secuestro parental”. (ENRIQUEZ, 2011, p. 4, aspas da obra).

O enlace entre ação de arquivamento e a elaboração de uma memória do desaparecido é posta em dúvida pela personagem porque o que visualiza é a dor das famílias em busca de seus filhos ausentes, “*que faltan*”. De forma que, conforme excerto, Mechi parece não compreender que o arquivamento se articula com essa memória: atesta uma existência por meio de sua ausência, ou seja, inscreve no documento público que este sujeito existiu e que desapareceu sob determinadas circunstâncias. Sob esse prisma, em nossa leitura, corroboramos a noção de arquivo de Derrida abordada por Eurídice Figueiredo (2017):

[...] o escritor deve trabalhar a partir desses vestígios do passado pela escrita (literária, jornalística ou mesmo historiográfica), vai juntar e rearrumar os dados do passado. Pode-se conceber esta sobreimpressão de elementos como um palimpsesto a ser decifrado, a ser recomposto, ressignificado. (FIGUEIREDO, 2017, p. 29).

Desde essa perspectiva em camadas de sentidos, como um palimpsesto a ser decifrado, o arquivo de Mechi na intriga ficcional funciona primeiro para atestar uma existência e uma ausência, e, em um segundo momento, permite que haja processos de investigação desses desaparecidos. Quem realiza essa empreitada detetivesca no tempo presente é o seu amigo jornalista Pedro:

[...] Empezó a visitarla seguido y cuando el archivo finalmente tuvo el sello del orden y la dedicación de Mechi, se le hizo de consulta obligatoria. Antes de ella era un montón de papeles desordenados a los que nadie les prestaba demasiada atención, salvo los pobres desesperados familiares. En tres meses, según Pedro, el archivo era una joya. (ENRIQUEZ, 2011, p. 9).

Diante dessa ação, nota-se que o trabalho de Mechi não é um trabalho estanque, pretérito, visto que ajuda no tempo presente e dá uma projeção de futuro na medida em que se espera encontrar esses sujeitos desaparecidos, ou, ao menos, descobrir como tornaram-se vítimas fatais. Desde Foucault, Eurídice Figueiredo acrescenta que:

[...] o arquivo é uma estrutura aberta onde se acumulam práticas descritivas; cada nova inscrição ou descrição é um novo traço do arquivo. O próprio homem que trabalha os arquivos é, ele mesmo, um arquivo, pois o sujeito é um efeito discursivo. (FIGUEIREDO, 2017, p. 31).

Essa proposição igualmente serve para ler como que o trabalho de Mechi influencia ela própria. De todos os arquivos realizados, o mais completo e complexo é o de uma jovem chamada Vanadis. A tal ponto que Mechi se encontra quase que obcecada pela jovem:

Salvo por Vanadis. Ella, con su nombre tan extraño. Mechi lo había buscado en un diccionario enciclopédico: era una variante del nombre de la diosa nórdica Freya, deidad de la juventud, el amor, la belleza, y señora de los muertos. Vanadis, desaparecida a los catorce años, era la única verdadera hermosura de todo su archivo [...] Mechi nunca se había obsesionado con uno de los chicos, pero con Vanadis estaba cerca. Algo en su historia no encajaba... (ENRIQUEZ, 2011, p. 10-11).

O mistério em torno da Vanadis se acentua justamente quando, no capítulo cinco da narrativa, Mechi a encontra por acaso na saída de um metrô e não tem quaisquer dúvidas que se trata da jovem desaparecida:

[...] Pensó que era pura sugestión, pero solamente lo pensó, porque estaba totalmente segura, se lo decían las náuseas en el estómago y el temblor en las manos. Se acercó a la chica lentamente: ella no la miraba. Finalmente se le puso enfrente, para que ella le prestara atención. (ENRIQUEZ, 2011, p. 23-24).

Neste momento da ficção, Mechi é surpreendida por este encontro que se constitui como uma primeira reviravolta da peripécia narrada: a volta do desaparecido. Entretanto, já nesta passagem, se observa que não se trata de um momento feliz, uma vez que Mechi fica perturbada fisicamente e emocionalmente, conforme sugerem as

náuseas do estômago, o tremor nas mãos e a dúvida inicial que não se tratava da desaparecida Vanadis. Essa reação de Mechi é importante para compreender o terror como elemento de perturbação na configuração do enredo. Tal como preconizou Noel Carroll (2005), o terror deve causar um efeito no público. E este efeito se dá por meio do espelhamento, ou seja, da identificação do leitor com o sujeito no texto. Em *Chicos que Vuelven*, essa identificação ocorre a partir do ponto de vista em que se concentra o narrador onisciente, em Mechi especificamente. Desde sua perspectiva somos conduzidos pela elaboração do arquivo e, por consequência, das problemáticas narradas na trama. A normalidade estabelecida é rompida no cotidiano, ou seja, com os casos de crianças e jovens desaparecidos que se constituem a razão de seu arquivo. Entretanto, a todo instante paira um clima de medo, na medida em que os dramas das famílias dos ausentes são sentidos por Mechi e desvelam que o monstro somos nós mesmos e que eles podem nos levar à morte ou, ainda, a viver com fantasmas (famílias) ou como fantasmas (Loli). Isto posto, enfatizamos que a subjetividade é a conexão imprescindível com o leitor e para estabelecer os parâmetros de normalidade na narrativa e, portanto, todos os elementos estão dispostos em toda construção da ficção.

A respeito dessa construção narrativa do terror, Sandra Gasparini (2018) argumenta que:

[...] el terror es fundamentalmente un efecto emocional sobre un sujeto. La literatura de terror basa su eficacia principalmente en el modo de contar una historia que pretende estimular ese miedo a la muerte: en establecer una sintaxis (y una prosodia) adecuadas para producir suspenso y miedo, en la dosificación de recursos para asustar. Juega todas sus cartas a provocar esas sensaciones. Porque si bien hay temas que interpelan de manera más directa a la subjetividad de los lectores según diversos factores que tienen que ver con la clase, el género, la enciclopedia y las vivencias individuales, lo que provoca la sorpresa o el sobrecogimiento se logra con una gran cuota de racionalidad y trabajo previo. Y parte de ese artificio es, justamente, hacer invisible ese aparato porque, de lo contrario, el efecto no se producirá. (GASPARINI, 2018, p. 52).

Dito isso, para além da dosagem do efeito de terror, é importante na construção ficcional a capacidade da intriga em surpreender o leitor. E a surpresa é decorrente da não antecipação do enredo. Em *Chicos que vuelven*, apesar do título já anunciar o que ocorre na enunciação narrativa, a resolução estética de Mariana Enriquez não oferece prolepses que indicam o retorno nas condições que se apresentam. Assim como Mechi,

nos surpreendemos com a descoberta de Vanadis na saída do metrô e notamos que não se trata de um momento de alegria por parte de nenhuma das personagens. Na sequência do enredo, Vanadis acompanha Mechi até seu local de trabalho, suas colegas de profissão são igualmente surpreendidas e a família é acionada. Há um clima de comoção com esse retorno e, logo depois, os demais desaparecidos retornam em parques da cidade.

Em nossa proposta de análise, se o arquivo em um primeiro momento serve para atestar as ausências e as condições dos desaparecidos, nesta fase do enredo também serve para legitimar que esse retorno não é normal. Isto porque, como aludimos, os desaparecidos retornam à cidade de Buenos Aires de repente, em parques da cidade (*Chacabuco, Avellaneda, Sarmiento, Rivadavia*), permanecem juntos, em silêncio, não comem, não têm intenção de conversarem ou de ir para outro lugar. Tal como Loli, esses sujeitos parecem apenas existir, mas existem como espécies de zumbis, de fantasmas sociais agora visíveis, na medida em que regressam com sua essência completamente distinta e sem apresentar qualquer perspectiva de normalidade e de futuro. Em *Chicos que Vuelven*, elevando o medo e o caráter insólito dessa volta a um só tempo, existe o fato de que não envelheceram um dia desde a ausência registrada no arquivo:

[...] Ni ellos ni nadie, en ese momento, se atrevieron a decir que Victoria, físicamente, no había cambiado en nada en esos cinco años de ausencia, y que tenía la misma ropa del día de la desaparición, incluso, la misma hebilla en el pelo para su cola de caballo de enrulado pelo castaño. El segundo caso resultó aún más difícil de explicar: Lorena López, una chica de Villa Soldati que había escapado de su casa con un remisero, y lo había hecho embarazada de cinco meses, apareció en el Rosedal del Parque Chacabuco, embarazada de cinco meses. Había estado desaparecida un año y medio. Los médicos ginecológicos confirmaron que ése era su primer embarazo. (ENRIQUEZ, 2011, p. 28-29).

É possível compreender que o medo atinge outros níveis, nesta trama, no detalhamento destes retornos, uma vez que não há leis lógicas que possam explicar essa volta dos desaparecidos estancados no tempo pretérito de suas ausências. Um dos casos mais aterrorizantes foi justamente o retorno de Juan Miguel, conforme conversa telefônica de Pedro para Mechi:

- ¡Pará! La mujer se le acerca al pibe, lo conocía de antes, le dice Juan Miguel, ¿sos vos? Y el pibito dice que sí. Entonces la mujer llama por celular a la familia, desde ahí mismo desde el parque, ¡y la madre del pibe empieza a los gritos, diciendo que su hijo ya apareció, pero apareció muerto, hace tres meses! ¿Vos te acordás de este caso? ¡Fue famoso, salió en la tele, un despelote total! El pibito

que se cayó abajo del tren. Escuchame una cosa: la madre no quiso venir a ver el pibe este que apareció en el parque, porque le agarró un ataque. El padre, más duro, sí que vino... El padre llega, ¡y dice que es su hijo! Yo tengo la cabeza a mil y no te voy a mentir, estoy cagado en las patas mal, mal en serio, ese pibito estaba muerto, el tren le cortó las patas pero no le tocó la cara, es la misma cara, es el mismo pibito. (ENRIQUEZ, 2011, p. 25-26).

Como a volta dos desaparecidos ocupa a pauta dos meios de comunicação devido ao seu caráter de excepcionalidade e comoção nacional que gera na sociedade, uma forma encontrada por esses veículos para explicar essa volta de Juan Miguel é declarar que, quando a família atestou o seu óbito, os pais estavam bêbados. Entretanto, essa explicação, que a princípio parece atender a uma lógica para a confusão de identidade do jovem por parte de sua família, não se sustenta ao longo do enredo com os demais casos que ganham a esfera pública, de forma que o clima tenso, de medo e de terror alcança níveis de horror que aniquilam a capacidade de reação individual e social:

[...] la gente se comportaba de maneras muy extrañas desde que los chicos habían vuelto, con una indolencia depresiva [...] Había una calma asordinada en todas partes, gran silencio en los colectivos, menos llamados de teléfono [...] (ENRIQUEZ, 2011, p. 32-33).

Enquanto construção ficcional, a intriga se distende para uma segunda reviravolta da peripécia, que se constitui na incapacidade das famílias em conviver com os desaparecidos, sendo que estas cometem suicídio ou abandonam os *chicos*:

[...] La madre y el padre se habían acostado en la cama, juntos, con una foto de Marisol bebé entre los dos. Él se le había disparado primero, en la sien. Después ella le sacó el arma de la mano, se la metió en la boca, y se voló la cabeza. Dejaron una nota que decía lo que tantos padres habían dicho anteriormente: “Eso no es nuestra hija”. (ENRIQUEZ, 2011, p. 42, aspas da autora).

A busca por uma resposta que explique as aporias narradas nessa trama – primeiro as ausências desses sujeitos e, na sequência, a volta dos desaparecidos – se adensa sem encontrar solução. O que se obtém desse retorno é o horror, a depressão, o desejo de regressar ao tempo em que a anomalia da ausência, por mais doída e difícil que fosse, não fizesse o corpo social do mundo narrado confrontar o medo insano e inenarrável de que o desaparecido regressasse sem possibilidade de redenção individual e social.

Como este segundo recuo no tempo não é dado pela intriga ficcional, o que se atesta é o medo criando outra distinção no núcleo de personagens: os que regressaram e os “normais”. A convivência entre ambos no mesmo espaço físico da cidade não é mais possível dado o horror coletivo causado, gerando apelos para resolução por meio da violência particular ou do estado sobre esses sujeitos, até que há o êxodo desses desaparecidos desses espaços públicos dos parques:

[...] el éxodo se hacía en invierno. Cuando marchaban por la avenida, la gente salía a mirarlos desde los balcones. Alguno gritó un insulto, pero fue silenciado. El retiro era en silencio. Tan silenciosamente cómo habían llegado se retiraban. Caminaban por el medio de las calles, como si no les tuvieran miedo al tránsito. La policía, por precaución o por no saber qué hacer, cortó el tránsito en las calles principales. Duró varios días. (ENRIQUEZ, 2011, p. 44).

A perturbação no corpo social, contudo, não se dissolve com esse traslado, porque não há o desaparecimento do problema que a sua existência atesta. O desejo de não saber e de uma segunda amnésia coletiva sobre esses sujeitos (tal como ocorreu no período de repressão política em contraponto às ações do *NuncaMás*) não é permitido pela intriga ficcional, de modo que o horror social se mantém. Cabe aos *Outros*, portanto, os que se consideram “normais” num ambiente de atrocidade, anormalidade e violência, a busca por um horizonte de existência nesta Buenos Aires narrada: Pedro vai embora para o Brasil (São Paulo) e Mechi abandona seu emprego e retorna à casa dos pais.

Os desaparecidos se dividiram no êxodo e os locais que ocupam ficam aterrorizados sob suas presenças insólitas. Um dos grupos se dirige e se estabelece no bairro *Caferatta*:

[...] Tenían miedo. No entendían cómo habían logrado penetrar esa casa. Es que la puerta y las ventanas de la casa rosada – excepto la del medio – estaban tapiadas con ladrillos y los chicos igual habían pasado. Nadie podía explicar cómo. Los habían visto entrar, pero aseguraban que no habían atravesado los ladrillos, no era eso exactamente. Simplemente habían pasado, cómo si los ladrillos no existieron. (ENRIQUEZ, 2011, p. 45).

Nas fotografias da casa rosada, a jovem Vanadis é que aparece nas janelas, sendo que os seus dentes amarelos, retorcidos e quebrados a inscrição física que faz Mechi sentir a existência da jovem como sobrenatural. Para Mechi, intérprete do conteúdo arquivado de tantos desaparecidos, dentre eles de Vanadis, a jovem estaria morta e o que

se tem no tempo narrado é uma presença inexplicável. Por essa razão, Mechi se remorde por não ter insistido em perguntas quando a encontrou no metrô, e na última parte da trama decide ir ao seu encontro para interpelá-la. As respostas obtidas comprovam que o regresso dos desaparecidos é uma ação insólita e não de um desvio psíquico coletivo, como alguns meios de comunicação tentaram justificar ao noticiar esse regresso. De uma das janelas da casa, rodeada pelos outros desaparecidos, Vanadis declara para Mechi que no verão terão outro êxodo:

[...] Todos juntos, los chicos le contestaron. “En verano bajamos”. Mechi sentió entonces que no eran chicos, que formaban un organismo, un ser completo que se movía en manada. (ENRIQUEZ, 2011, p. 48, grifos da autora).

Obrigada a se retirar da frente da casa e a interromper seus questionamentos pela intervenção da polícia, Mechi vai embora sobressaltada e pensando:

[...] que se iba a ir lejos antes del verano, antes de que bajaran, a lo mejor con Pedro, a un lugar donde los chicos no volvieran de donde fuera que se habían ido. (ENRIQUEZ, 2011, p. 49).

A intriga ficcional termina em aberto, oferecendo ao leitor contemporâneo uma trama sem resolução de seu conflito narrado porque “A inconclusão declara de certo modo a irresolução do problema colocado.” (RICŒUR, 2010, p. 37). O que há de inconcluso em *Chicos que Vuelven* diz respeito aos desaparecidos.

Em *Tiempo presente: notas sobre el cambio de una cultura*, Beatriz Sarlo (2010) reflete que, após conhecer o sinistro do trauma perpetrado pela ditadura militar sobre torturas, mortes e desaparecidos, é impossível para o corpo social não reconhecer as suas marcas, as suas rasuras, as suas inscrições. Na ficção *Chicos que Vuelven*, de Mariana Enriquez, lemos esse trauma entre a necessidade de atestar uma ausência (arquivo/memória/lembrar) e o desejo de superá-lo (esquecer). O preterido recuo no tempo para reverter a presença do fantasma tragicamente imposto às famílias não é possível com o simples aparecimento do sujeito, como se a partir dessa ação pudesse haver recomeços de trajetórias ou sequência de onde houve a interrupção. O inenarrável nesta trama interpela, grita e horroriza quem o conhece, uma vez que não há palavras e lógica suficientes que expliquem essa violência máxima sobre o corpo do sujeito, da família e da sociedade. Neste viés interpretativo, na ficção de Mariana Enriquez escapam

à consciência qualquer possibilidade de redenção ou de ordem individual, familiar e social desse cenário simbolicamente atado à política nacional recente, como um gesto político da autora.

Referências

ARFUCH, Leonor. **La vida narrada: memoria, subjetividad y política**. Villa María: Euvim, 2018. *E-Book*.

CARROLL, Noel. **Filosofía del terror o paradojas del corazón**. Madrid: A. Machado Libros, 2005.

CLIMENT, Dalva Desirée; PIMENTEL, Ary. O fantasma da ditadura militar argentina: análise de textos de Mariana Enriquez. **Anais...** In: Anais do X CONGRESSO INTERNACIONAL DE LÍNGUAS E LITERATURA. Campina Grande: Realize, 2021. p. 1-15.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DRUCAROFF, Elsa. **Los prisioneros de la torre**. Buenos Aires: Emecé, 2011.

ENRIQUEZ, Mariana. **Chicos que vuelven**. Villa María: Euvim, 2011. *E-Book*.

ENRIQUEZ, Mariana. **Todas las cosas que perdimos en el fuego**. Barcelona: Anagrama, 2016. *E-Book*.

ENRIQUEZ, Mariana. **Los peligros de fumar en la cama**. Barcelona: Anagrama, 2019a. *E-Book*.

ENRIQUEZ, Mariana. **Ese verano a oscuras**. Buenos Aires: Páginas de Espuma, 2019b. *E-Book*.

ENRIQUEZ, Mariana. **Nuestra Parte de Noche**. Barcelona: Anagrama, 2019c. *E-Book*.

ENRIQUEZ, Mariana. **Alguien camina sobre tu tumba: mis viajes a cementerios**. Barcelona, Anagrama, 2021. *E-Book*.

ENRIQUEZ, Mariana. **El otro lado: relatos, fechicisms y confesiones**. Barcelona: Anagrama, 2020. *E-Book*.

ENRIQUEZ, Mariana. **Bajar es lo peor**. Barcelona: Anagrama, 2022. [on-line].

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

GASPARINI, Sandra. Últimas inflexiones de la narrativa argentina de terror: las novelas de Celso Lunghi. **Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades**, [s.l.], v. 7, n. 13, p. 51-59, mar. 2018. Disponível em: <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/2422>>. Acesso em 9 out. 2021.

PRADO, Esteban; FERRANTE, Lucio. Devenir Americano Del Terror Argentino. Un Diálogo Crítico Con Franco Bifo Berardi. **RECIAL**, v. XI, n.17, *on-line*, jan./jun. 2020. Disponível em <<file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/DialnetDevenirAmericanoDelTerrorArgentinoUnDialogoCritico-7522780.pdf>>. Acesso em 20 set. 2022.

RICCEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. Revisão da tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martinz Fontes, 2010.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Argentina, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tiempo presente**: notas sobre el cambio de una cultura. 2. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

VAX, Louis. **Arte y literatura fantásticas**. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

Recebido em 04/05/2023.

Aprovado em 08/08/2023.