

Vedrana Lovrinović
Universidad de Zadar

La configuración de lo gótico y la agencia feminista en *Cometierra* de Dolores Reyes¹

The Configuration of the Gothic and Feminist Agency in *Cometierra* by Dolores Reyes

Recibido: 01.11.2025 / Aceptado: 09.12.2025

Resumen: El presente trabajo analiza cómo se configuran lo gótico y la agencia feminista en la novela *Cometierra* (2019) de la autora argentina Dolores Reyes. Sostenemos que la matriz gótica funciona como una herramienta para visibilizar crímenes como el femicidio y la violencia de género, al tiempo que denuncia la implicación de las estructuras estatales en el mantenimiento del *statu quo* frente a estas violencias. La realidad material de los conurbanos bonaerenses constituye el punto de partida para la construcción de una atmósfera gótica que pone en evidencia las consecuencias del capitalismo extremo y de la violencia sistemática. Siguiendo las teorías de Sara

Abstract: This paper aims to explore how Gothic elements and feminist agency are articulated in *Cometierra* (2019) by the Argentine author Dolores Reyes. We argue that the Gothic framework in the novel functions as a tool to illuminate crimes such as femicide and gender-based violence, while simultaneously critiquing the role of state structures in sustaining the *status quo* around such violence. The material reality of the Buenos Aires suburbs serves as a foundation for constructing a Gothic atmosphere in which the consequences of unbridled capitalism and systemic violence are laid bare. Drawing on Sara Ahmed's theories on the cultural politics of emotion, we

¹ El presente artículo es resultado de la investigación realizada para la tesis doctoral *Las estrategias narrativas de representación de violencia de género y femicidio en la literatura argentina contemporánea* elaborada por la autora.

Ahmed sobre la política cultural de la emoción, mostramos que, mediante la vulnerabilidad, la empatía extrema y la afectividad, Cometierra se configura como un sujeto feminista capaz de desestabilizar el orden patriarcal y de tejer lazos tanto feministas como comunitarios.

Palabras clave: literatura argentina, literatura gótica, *Cometierra*, afectividad, feminismo, Dolores Reyes.

demonstrate that, through vulnerability, heightened empathy, and affective engagement, Cometierra is constructed as a feminist subject who destabilizes the patriarchal order and forges both feminist and communal bonds.

Key words: Argentine literature, Gothic literature, *Cometierra*, affectivity, feminism, Dolores Reyes.

*¿Quién en un mundo donde no existía la palabra feminicidio, las palabras terrorismo de pareja, podía decir lo que ahora digo sin la menor duda: la única diferencia entre mi hermana y yo es que yo nunca me topé con un asesino?
La única diferencia entre ella y tú.
El invencible verano de Liliana, Cristina Rivera Garza (2021: 42)*

1. Introducción

Aunque el siglo XXI ha visto surgir muchas novedades literarias, ninguna ha sido tan significativa como la potente irrupción de las voces femeninas, especialmente en el campo de la literatura latinoamericana. Si en el siglo XX tuvieron que luchar por su presencia y muchas veces fueron completamente ignoradas por los movimientos literarios (tomemos por ejemplo el *Boom* que todavía sigue siendo investigado como un fenómeno exclusivo de escritores, “la pandilla masculina” como lo bautizó José Donoso (1987: 63)); en este siglo podríamos hablar de un *boom* literario femenino que atraviesa casi todas las literaturas nacionales latinoamericanas. Además de la visible presencia de las escritoras en la escena literaria mundial, cabe destacar también otro cambio pertinente a la época contemporánea. Aunque no se trata de procesos lineales sino de luchas que continuamente se tienen que ganar y logros que se tienen que defender, los profundos cambios sociales, políticos² y jurídicos que estamos presenciando en las últimas décadas también influyen en los modos de narrar, leer y representar a diversos

² Me refiero sobre todo al movimiento feminista y social *Ni una menos* que brotó en Argentina en 2015 y de ahí se expandió en la mayoría de los países latinoamericanos, teniendo repercusiones incluso en Europa. Su logro más grande, además de crear una comunidad femenina (y de otros sujetos vulnerables y marginalizados) y una red de apoyo a las víctimas de diversas violencias, es la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo en Argentina, que entró en vigor en enero de 2021 después de muchos años en que se organizaron manifestaciones masivas en Buenos Aires y en otras ciudades argentinas para reclamar este derecho.

sujetos históricamente marginalizados, como en este caso, las mujeres y otras minorías subalternas. Las transformaciones mencionadas también influyeron en la representación de temas delicados como es el cuerpo de la mujer y los femicidios. Si nos limitamos solamente al campo de la literatura argentina contemporánea, podemos enumerar a escritoras como Selva Almada, Gabriela Cabezón Cámara, Claudia Piñeiro, Mariana Enriquez o Fernanda García Lao, entre muchas más, cuyas obras proporcionan nuevas representaciones de los cuerpos femeninos inermes y violados que se alejan de la representación espectacularizada y muchas veces sexualizada que predominaba en el campo literario del siglo XX. Estas autoras prolíficas utilizan varios géneros literarios (novelas, cuentos, crónicas, *nouvelles*) y diversas modulaciones (el gótico o el policial) para narrar la violencia de género y el femicidio. Sus obras se sitúan en los conurbanos bonaerenses o en las provincias argentinas, alejándose de los centros (en todos los sentidos) para visibilizar los cuerpos y espacios precarizados.

En esta misma línea podemos situar la obra de Dolores Reyes (Buenos Aires, 1978), la autora de las novelas *Cometierra* (2019) y *Miseria* (2023). En este trabajo nos gustaría explorar de qué manera el modo gótico que se emplea en la *ópera prima* de la autora se utiliza para visibilizar la violencia de género y el femicidio que rodean y forman parte de la cotidianidad de su(s) personaje(s). Además, nos gustaría indagar en la manera en que la extrema sensibilidad de la epónima protagonista sirve para tejer lazos feministas y comunitarios en la novela.

2. ¿Qué es la violencia sexual?

Aunque la historia de la violencia de género y el femicidio se remonta a los principios de la humanidad, es recién que se les empezó a dedicar la seriedad científica necesaria. Diana Russell y Jill Radford —las feministas estadounidenses, pioneras de los estudios sobre los femicidios, que afirman con razón que “El feminicidio es tan antiguo como el patriarcado” (2006) — fueron las primeras en proponer una definición del femicidio distinguiéndolo claramente del homicidio en su ya clásica antología *Femicide: The Politics of Woman Killing* publicada en 1992. Es decir, añadieron la categoría de género al concepto, argumentando que el feminicidio es “la forma más extrema de terrorismo sexista motivado por odio, desprecio, placer o sentido de propiedad” (2006: 56). En la introducción del libro, Radford subraya también que el femicidio es “asesinato misógino de mujeres cometido por hombres; es una forma de violencia sexual” (33) y procede a precisar el concepto de violencia sexual apoyándose en la definición de Liz Nelly: “cualquier acto físico, visual, verbal o sexual” que puede experimentar una niña o una mujer que “en ese momento o posterior, sea como amenaza, invasión o asalto, tenga el efecto de dañarla o degradarla y/o arrebatarle la capacidad de controlar el contacto íntimo” (33). Además, a lo largo de la antología mencionada, Russell y Radford señalan el femicidio como el colmo de la violencia sexual cuyo propósito es garantizar y

mantener la dominación masculina y la subordinación femenina. Si bien en el momento de la publicación de su estudio fue difícil trazar una historiografía del femicidio, puesto que el término como tal todavía no era legalmente reconocido, el hecho de nombrar y definir un acto de violencia y de visibilizarlo condujo a su incorporación en los códigos penales en numerosos países, así como a una mayor comprensión y concientización de la sociedad sobre la violencia machista. Cristina Rivera Garza, la escritora mexicana, sostiene en su doloroso libro *El invencible verano de Liliana* (2021) dedicado a su hermana Liliana, víctima del femicidio:

A gran parte de los feminicidios que se cometieron antes de esa fecha se les llamó crímenes de pasión. Se le llamó andaba en malos pasos. Se le llamó ¿para qué se viste así? Se le llamó una mujer siempre tiene que darse su lugar. Se le llamó algo debió haber hecho para acabar de esta forma. Se le llamó sus padres la descuidaron. Se le llamó la chica que tomó una mala decisión. Se le llamó, incluso, se lo merecía. La falta de lenguaje es apabullante. La falta de lenguaje nos maniatada, nos sofoca, nos estrangula, nos dispara, nos desuella, nos cercena, nos condena. (34)³

A los crímenes de pasión por fin se les dio el término apropiado: la violencia sexual y el femicidio⁴. La autora mexicana también destaca la importancia de nombrar, ya que, sin la articulación clara del concepto del femicidio, su libro probablemente nunca habría sido escrito. Un movimiento que dejó claro que “Y la culpa no era mía / ni dónde estaba / ni cómo vestía”⁵ (35) hizo que los motivos que llevaron al asesinato de su hermana por parte de su exnovio se comprendieran mucho mejor.

En el ámbito latinoamericano, la revelación de cientos de asesinatos de mujeres de clase baja en la ciudad fronteriza mexicana Ciudad Juárez voló la mirada científica hacia el femicidio y la violencia sexual. Ciudad Juárez pasó a ser el tropo fundamental del femicidio por el número de los femicidios y por la impunidad que caracterizó la mayoría de los crímenes perpetrados. Cabe destacar, sobre todo, el trabajo de la antropóloga

³ Con respecto a la aparición del término jurídico, subraya Rivera Garza: “Como el término feminicidio no existía en 1990, el caso había sido registrado como homicidio simple, y no como homicidio calificado, lo cual habría sido lo correcto tomando en cuenta la incidencia de la traición y la relación personal entre ambos” (120). Unas décadas después la situación cambió y la mayoría de los países latinoamericanos, con la excepción de Cuba, cuentan con la tipificación del femicidio dentro del Código Penal, siendo Chile, Guatemala y Costa Rica pioneros del asunto.

⁴ Es menester enfatizar que en América Latina se utiliza el término ‘feminicidio’ además del ‘femicidio’. Esta terminología la propuso la abogada mexicana Marcela Lagarde argumentando que ‘el feminicidio’ “se acompaña de todo lo que es la violencia institucional que conduce a la impunidad, o sea, incluimos en el feminicidio, la violencia institucional como parte del fenómeno mismo” (2006: 223), lo que, según la autora, carecía en el término ‘femicidio’. No obstante, los dos son términos correctos y en el uso cotidiano.

⁵ Se trata de las letras del *performance* performativo “Un violador en tu camino” del grupo feminista chileno LASTESIS.

argentina Rita Segato, que dedicó su trayectoria profesional a la investigación de lo que ella denomina “la guerra contra las mujeres” (2016). En sus numerosos estudios, realizó diversas tipificaciones de los crímenes sexuales hacia las mujeres y también argumentó que, ya desde los tiempos coloniales, el cuerpo de la mujer fue la primera colonia del hombre. Esta argumentación se alinea con la idea central que plantea la feminista marxista italiana Silvia Federici en su valioso estudio *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation* (2004), donde sostiene que la transición del feudalismo al capitalismo se llevó a cabo sobre los hombros de las mujeres; es decir, la creación de la clase obrera capitalista no habría sido posible sin la subordinación de los cuerpos femeninos. Esta subordinación dio lugar a la célebre “caza de brujas”, cuyo objetivo era domesticar la sabiduría femenina y controlar su capacidad reproductiva mediante leyes restrictivas y opresivas. A la bruja se la domesticaba, se la castigaba y se la confinaba a su casa, de forma que tardará muchos siglos en abandonar este espacio privado y abogar por la politización del mismo. Los dos estudios son fundamentales para pensar la posición históricamente subordinada de las mujeres.

3. Un breve recorrido por la historia de lo gótico

En varias ocasiones Mariana Enriquez subraya que Argentina, más que ninguna otra tradición hispana, cuenta con una tradición de lo fantástico muy fuerte y reconocible (2017). Ya desde Esteban Echeverría y José Rivera Indarte, pasando por Juana Manuela Gorriti, hasta autores y autoras más cercanos a nuestros días, como Horacio Quiroga, Silvina Ocampo y Beatriz Guido, lo fantástico y lo gótico permean las letras argentinas desde sus remotos inicios. El famoso cronopio Julio Cortázar apuntaba en sus “Notas sobre lo gótico en el Río de la plata” (1975) que las razones de la inclinación argentina hacia lo extraño y fantástico residen en la heterogeneidad cultural que trajo consigo la diversa inmigración que se estableció en Argentina, así como su aislamiento asociado con la grandeza territorial (145-146). La literatura gótica nace en pleno Siglo de las Luces como consecuencia de la excesiva racionalidad por la que se caracterizó la época y aunque al principio fue considerada una literatura elitista por comunicarse con un público burgués, paulatinamente su campo semántico se expande. Hoy en día resulta muy difícil definir y delimitar el género como tal, ya que sufrió muchas transformaciones a lo largo de los siglos. Argumentamos que en la literatura argentina encontró un terreno fértil por su potencial político y comprometedor, especialmente en su actualización moderna y posmoderna, lo que podemos ver en las escrituras de Samanta Schweblin, Mariana Enriquez o de la misma Dolores Reyes.

David Punter (2013) destaca que, si anteriormente la presencia de ciertos personajes estereotipados junto con un marcado interés por lo sobrenatural y lo terrorífico y ambientes arcaicos fueron las principales características del género, en la actualidad los textos que agrupamos bajo esta etiqueta tienen pocos elementos en común. Sin embargo,

resalta tres ejes que muchas obras góticas comparten: la barbarie, la paranoia y los tabúes sociales. La barbarie, la palabra que tiene tanta resonancia en la historia argentina, es un elemento inseparable del imaginario gótico ya que encarna tanto los temores heredados del pasado como aquellos vinculados al presente y al futuro. Este rasgo permite explorar los límites entre lo civilizado y lo bárbaro y salvaje —cuya encarnación suprema encontramos en el concepto de ‘civilbarbarie’ acuñado por Elsa Drucaroff (2017) —, desestabilizando normas culturales y estructuras sociales establecidas. La paranoia, por su parte, cumple con la función de incomodar y perturbar al lector, sembrar dudas al respecto de la trama y causarle un estado de constante incertidumbre. Finalmente, el tratamiento de los tabúes sociales es un elemento fecundo y de especial interés por parte de los autores contemporáneos, ya que les brinda la posibilidad de tratar temas sensibles, romper con las convenciones sociales y confrontar a la sociedad con los miedos primordiales que mantienen reprimidos en su inconsciente colectivo.

Para Fred Botting, el gótico es un género transgresor ya que explora las corrupciones espirituales y las desintegraciones mentales y tiene fascinación por objetos y prácticas que podemos caracterizar como negativos, inmorales, diabólicos o irracionales (2005: 1). En este caso, fue precisamente esta fascinación por lo marginal y por el exceso lo que, con el paso de los siglos, las escritoras aprovecharon para cuestionar el orden simbólico y la sociedad patriarcal, utilizando el gótico para expresar la opresión, la exclusión social y la represión de la autonomía sexual. De esta manera surge lo que Ellen Moers (1985) denomina el *female gothic*, el gótico femenino. Según la autora norteamericana, este subgénero se inauguró con la publicación de la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley, donde Frankenstein encarna los temores hacia lo desconocido, hacia los avances científicos que no necesariamente tienen que ser benévolos, pero al mismo tiempo es la expresión del supremo miedo de las mujeres: el parto y la maternidad horrorosa. A pesar de su monstruosidad y otredad, Frankenstein es un monstruo humanizado. Por eso, no resulta sorprendente la abundancia de escritoras de la tradición gótica, según destaca Rosemary Jackson, como son Elizabeth Gaskell, Christina Rossetti, Charlotte y Emily Brontë, Sylvia Plath, Carson McCullers y Angela Carter que lo utilizan a modo de mecanismo para cuestionar y subvertir la cultura dominante (2009: 61).

Al conceder el papel principal a otros, como ocurre con Frankenstein de la novela epónima de Shelley, lo que se busca es humanizar la otredad⁶ y disminuir la

⁶ Nos parece muy relevante el análisis que Žižek hace en su estudio *Sobre la violencia* de la estrategia utilizada por la escritora: “Shelley hace algo que un conservador nunca habría hecho. En la parte central de su libro permite al monstruo hablar por sí mismo, contar la historia desde su propia perspectiva. Su elección expresa la actitud liberal de libertad de expresión en su mayor pureza: todo punto de vista debe ser escuchado. En Frankenstein, el monstruo no es una «cosa», un objeto horrible al que nadie osa enfrentarse,

monstruosidad que, frecuentemente, surge como una consecuencia del miedo y la ignorancia. Asimismo, como sugiere Ordiz, esto “genera una ruptura aún más profunda entre los binomios de significado” (2019: 268). El gótico femenino, aunque se inicia con las obras de Shelley o de las hermanas Brontë, se ve influido sobre todo por la segunda ola del feminismo y tiene como objetivo diluir las dicotomías establecidas por la sociedad patriarcal, así como mostrar las fantasías y los temores de las mujeres en una sociedad que las relega y las etiqueta como ‘otras’ frente a los hombres. De esta manera el género se utiliza para denunciar y hacer una crítica de los sistemas opresivos partiendo de los elementos perturbadores y situaciones insólitas. También, cabe recordar que la literatura de terror o gótica por mucho tiempo se consideraba como literatura menor (Goicochea 2021: 63) y ocupaba un lugar marginalizado en lo que concierne su recepción e investigación en la academia, al ser considerada como una lectura “destinada al ocio” (63). Por otra parte, a lo largo de los siglos, lo gótico ha mostrado una marcada inclinación por los fenómenos que se sitúan en los límites o en la intersección entre categorías opuestas, como lo humano y lo animal, lo natural y lo artificial, y lo masculino y lo femenino. En esta misma perspectiva se inscribe la narrativa de Reyes, ya que la protagonista epónima de *Cometierra* comprende ambos mundos y es capaz de comunicarse con ellos, actuando como un nexo cuya función es asistir a quienes permanecen atrapados en el mundo subterráneo para que puedan alcanzar justicia en el mundo de los vivos.

Ya Punter, en su anteriormente mencionado estudio sobre el desarrollo histórico del gótico, señala la heterogeneidad y la contingencia del género, lo que vuelve extremadamente difícil determinar qué expresiones artísticas contemporáneas pueden ser consideradas manifestaciones del gótico y cuáles no. Aunque Punter menciona la existencia de un gótico femenino, no lo destaca ni lo distingue de manera explícita del gótico “tradicional”. Cabe mencionar, además, que su estudio se centra principalmente en las producciones anglosajonas, por lo que las particularidades y el contexto latinoamericano quedan fuera de su análisis. Sin embargo, Gallego Cuiñas (2020), además de coincidir con la idea de las grandes transformaciones —o mutaciones, en palabras de Punter (2013: 181)— que experimenta el género gótico en la segunda mitad del siglo XX, sostiene que el género atraviesa una redefinición tanto estética como poética, especialmente en lo que respecta a su dimensión política. Destaca, asimismo, que lo abominable forma parte de una cotidianeidad permeada por la hegemonía y la ideología vigentes. Así, la investigadora amplía el concepto de ‘gótico

sino que está plenamente subjetivado. Mary Shelley se mueve dentro de su mente y le pregunta qué es ser etiquetado, definido, oprimido, excomulgado, incluso físicamente deformado por la sociedad. Es permisible pues presentar al criminal definitivo como la víctima definitiva. El asesino monstruoso se revela como un individuo profundamente herido y desesperado, ansioso por encontrar compañía y amor” (2009: 62).

femenino' propuesto por Ellen Moers para analizar las nuevas tendencias de la literatura latinoamericana y acuña el término *gótico feminista*, en el que el género no funciona únicamente como una herramienta para expresar la opresión sexual y la marginación de las mujeres en el ámbito patriarcal, sino que estas propuestas textuales trascienden ese marco y configuran una nueva modalidad del gótico femenino/feminista. En esta modalidad se destaca la lucha feminista contra el capitalismo, bajo la premisa de que no puede existir igualdad de género sin igualdad de clase. Si bien Gallego Cuiñas fundamenta su argumentación en textos de Mariana Enriquez, consideramos que sus planteamientos resultan igualmente pertinentes para el análisis de la obra de Dolores Reyes. Como señala la autora, lo siniestro, lo ominoso y lo perturbador “está en los sujetos, en la ideología (ni fuera de la casa ni debajo de la cama: dentro) y en los cuerpos, escindidos y marcados por la clase social, la etnia y el género” (2020: 4). De este modo, los tropos fundamentales y tradicionales del género, aunque no desaparecen por completo, se transforman, y el énfasis se desplaza hacia la capacidad del género para expresar y cuestionar las ansiedades culturales e internas que dialogan con una realidad social y psicológica más amplia.

4. La violencia y lo gótico en *Cometierra*

Si la literatura argentina de los años ochenta estuvo marcada por los temas de la violencia, los y las desaparecidos por la dictadura militar y sus cuerpos ausentes, ahora experimenta un cambio de perspectiva porque la palabra y el protagonismo lo toman y obtienen tanto “los H.I.J.O.S. de desaparecidos” como “les hijes de las víctimas de feminicidios” (2020) como bien sostiene Inés Kreplak⁷. En *Cometierra* se incorpora la perspectiva de la hija de la víctima de un femicidio cuyo nombre nunca se revela, pero todo el mundo la llama Cometierra, que vive en una interdependencia con los muertos, puede sentir su experiencia y puede descubrir cómo murieron. Lo que la novela revela, enfocándose en la hija de una víctima del femicidio, son las consecuencias del femicidio, la violencia machista y lo que queda después. Rivera Garza escribe en *Dolerse*: “El dolor no sólo destroza sino que también produce realidad: de ahí que sus lenguajes sociales sean sobre todo lenguajes de la política: lenguajes en que los cuerpos descifran sus relaciones de poder con otros cuerpos” (2015: 44). En la novela, la protagonista hace de su dolor un lenguaje político, transformando el sufrimiento provocado por la ausencia de la madre en una herramienta para ayudar a los demás.

La novela se abre con una dedicatoria (“A la memoria de Melina Romero y Araceli Ramos. A las víctimas de femicidio, a sus sobrevivientes”) que ya orienta la lectura y

⁷ La autora hace referencia al libro de Teresa Basile *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (2019) sobre la narrativa de la memoria de H.I.J.O.S., es decir, los y las hijas de las víctimas de la última dictadura argentina (1976-1983). Aunque la narrativa de Dolores Reyes no encaja por su experiencia propia dentro del grupo, generacionalmente sí que podría formar parte del grupo por haber nacido en 1978.

revela la postura política de la autora. Dividida en tres partes y formada por cincuenta y tres breves capítulos, está estructurada a través de la voz de Cometierra, que actúa como narradora homodiegética y participa de la historia al mismo tiempo que ocupa el rol de personaje protagonista. Ya desde el principio se hace evidente la extraña relación que la protagonista tiene con la tierra. Al morir su madre, Cometierra quiso enterrarla en la tierra de la casa para tenerla cerca para siempre; no obstante, recibió la advertencia: “Los muertos no ranchan donde los vivos” (2019: 11). Al no querer dejar a su madre en el cementerio, decide llevar un poco de la tierra que cubre su tumba: “Ella se queda acá y yo me llevo algo de esta tierra en mí, para saber, a oscuras, mis sueños” (13). La tierra le provoca curiosidad y, al ingerirla, se da cuenta de que le habla y le muestra de qué manera había muerto su madre:

La sacudieron. Veo los golpes aunque no los sienta. La furia de los puños hundiéndose como pozos en la carne. Veo a papá, manos iguales a mis manos, brazos fuertes para el puño, que se enganchó en tu corazón y en tu carne como un anzuelo. Y algo, como un río, que empieza a irse. (14)

Desde este momento se convierte en la vidente de la zona a la que acuden los vecinos que buscan a sus seres queridos. Comiendo un puñado de tierra ‘de los desaparecidos’, puede indicar dónde están los cuerpos y qué les había pasado. El acto de geofagia (Barei 2020: 41)⁸, es decir, de comer tierra, constituye un *leitmotiv* de la obra y se presenta como una fuerza que supera a la protagonista. A pesar de las reticencias ocasionales, Cometierra llega a entender este don como un gran compromiso y responsabilidad hacia los demás. La mayoría de las víctimas son mujeres (la señora Ana, niña Florencia, muchacha ahogada en el río Paraná, la joven María), algunas fueron rescatadas, otras víctimas son niños (Ian y Dypi). Entre las víctimas se encuentra también Hernán, el amigo de su hermano Walter, cuya muerte provoca que Cometierra se despidiera de su barrio, acompañada por su hermano y su amiga Miseria.

El discurso o modo gótico es el que permea toda la obra y constituye la manera a través de la cual la autora representa la violencia y sus consecuencias, puesto que este modo resulta ser más apropiado para contar un horror que, en clave realista, resultaría insoportable. Es decir, se recurre a la matriz gótica para hablar de la realidad material en la que predominan la violencia y la precariedad, se recurre al gótico para mostrar otras facetas del mundo social materializadas en violencia de género y las desigualdades e injusticias económicas. Como se ha mencionado, lo gótico se ha transformado a lo largo de su historia y ha operado con distintos tropos y configuraciones del terror, aunque algunas

⁸ Barei (2021: 39) también señala la relación con otro personaje de la literatura hispanoamericana que tragaba tierra —Rebeca de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez: “A Rebeca solo le gustaba comer la tierra húmeda del patio y las tortas de cal que arrancaba de las paredes”.

de sus características persisten incluso en las expresiones artísticas contemporáneas. Entre estas, según destaca Fred Botting (1996), se encuentran la dialéctica entre el yo y el otro, el miedo y la demonización del otro, así como la incertidumbre, la transgresión, el terror, la paranoia, lo ominoso, la ambigüedad y el efecto de extrañamiento o desfamiliarización de los espacios domésticos o de la cotidianidad. La etiqueta aplicada a la narrativa de Enriquez, esto es ‘lo gótico rioplatense’ o ‘gótico urbano’, nos parece también una calificación apropiada para la literatura de Reyes, e incluso añadiríamos ‘lo gótico conurbano’ al ser el conurbano el ‘centro’ donde transcurre la acción.

En la novela el modo gótico se articula a través de varios elementos. En primer lugar, se destaca el protagonismo de un sujeto que tradicionalmente carecía de presencia literaria, “un sujeto herido” (Sarlo 2005: 43), una adolescente cuya presencia también juega con el arquetipo de ‘la niña extraña’ que padece visiones y que provoca cierta incomodidad en los demás personajes, como es el caso de la tía que le dice: “Sucia. Te veo tragando tierra otra vez y te quemo la lengua con el encendedor” (2019: 20). Como sostiene Lidia Díaz (2005), en la literatura infantil y juvenil hispanoamericana pocas veces se cedía protagonismo a los personajes femeninos y en la mayoría de los casos estos personajes se representaban como dependientes e indefensos, encasillados en los estereotipos de su género. Cometierra sale de estas representaciones estereotipadas a la vez que lucha contra ellas. Resulta significativo que, al jugar a la PlayStation, siempre eligiera personajes masculinos, dado que los personajes femeninos en los videojuegos eran sexualizados sistemáticamente: “Su corpiño, como el de todos los personajes femeninos del *Mortal Kombat*, hacía que casi se le vieran las tetas” (41). Además, lo inquietante y lo siniestro viene tanto de lo real —la realidad material siendo llena de violencia— como también de lo sobrenatural, a saber, de estos poderes especiales que Cometierra tiene y que no parecen sorprender a nadie. La aceptación de estos elementos sobrenaturales corresponde también a la estética gótica, la cual no requiere explicaciones racionales:

—No sé nada de papá. ¿Le pregunto a la tierra? [le dice a su hermano en un episodio. Él le responde]: —No —decía el Walter siempre—, te va a hacer mal. (17)

Si ellos no tenían la culpa, ¿quién? ¿Mi cuerpo? No podía solucionar lo que mi cuerpo veía. (50)

El segundo elemento en la construcción del ambiente gótico en la novela es el tópico de la orfandad y la desintegración de la familia provocada por el femicidio, o sea la ausencia de la madre y el temor del padre. Como sostiene María Negroni (2011): “El personaje gótico por excelencia es un huérfano: un ser abandonado, marginal, que está fuera de la ley de la sociedad”. La consecuencia de la tragedia es una nueva forma de

familia que consta de los hermanos y los amigos del barrio: “Yo no tenía una familia, lo tenía al Walter” (2019: 26). Ellos dos empiezan a formar una extraña unión que se parece a otra pareja ejemplar del cuento “Casa tomada” de Cortázar: “A veces pensaba que ya no extrañábamos nada, que nos acomodábamos a cualquier cosa mientras estuviéramos cerca mi hermano y yo. No lo extrañamos porque casi no llamábamos a nadie ni nadie nos llamaba a nosotros” (47). Los únicos que visitan a los hermanos son los amigos de Walter y esta comunidad de jóvenes adolescentes, con sus episodios festivos —birras, cigarrillos, amores y desamores, juegos en la PlayStation, música reggaetón y salidas al boliche—, alivian el peso de la responsabilidad que Cometierra tiene hacia los muertos y aportan un toque de normalidad a la infancia perdida de la protagonista. No obstante, bajo el tono de la festividad ocasional se oculta la sordidez del conurbano que se manifiesta en esporádicos ajustes de cuentas entre bandas y muestra a los jóvenes dejados a sí mismos como víctimas de una violencia sistémica (Žižek 2009) o de capitalismo *gore* que afecta a la periferia, recreando una simbiosis entre la decadencia y la violencia:

Ya no iba a la escuela. (...) La mitad de los chicos del barrio la habían dejado. Pero yo ni trabajaba ni me había quedado embarazada. No hacía nada más que estar tirada y pasar un poco la escoba por la casa como para evitar que algo, no sé qué, nos invadiera. (24)

Empecé a sacar birras de la heladera, destapaba, abría y tomaba. (...) La cerveza era como el abrazo de una frazada que me tapaba toda, sobre todo la cabeza. (25)

Las casas de madera y de chapa con goteras en el techo y la nevera casi siempre vacía también son otra indicación de la pobreza que marca a los personajes del conurbano.

El tercer elemento en la construcción de lo gótico son las visiones de Cometierra que le ayudan a descubrir dónde están los desaparecidos, junto con los sueños en los que se comunica con los muertos: “[A]caricié la tierra que me daba ojos nuevos, visiones que solo veía yo” (85). Estos episodios constituyen un elemento fuertemente político al establecerse como un contrapunto a las instituciones estatales. En *Chicas muertas* de Selva Almada, tanto la escritora/investigadora/narradora como los miembros de la familia de las chicas desaparecidas/muertas acuden a la ayuda de la tarotista cuando por la vía institucional no puede obtener las informaciones buscadas. En *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin, los contaminados no tienen tiempo para llegar al hospital que les queda demasiado lejos y recurren a ‘la mujer de la casa verde’, la curandera, como única alternativa de sanación. Estos elementos populares surgen como una reacción colectiva frente a una sistemática falta de respuestas de las estructuras estatales. Casi todos los que vienen a pedir la ayuda de Cometierra renunciaron a la búsqueda oficial, señalando la incompetencia y la complicidad de la policía:

La policía ya no lo busca. (37)

Después dijo que su tía empezó a acusar a los compañeros de trabajo de él. Dijo que los policías y el comisario se habían quedado quietos, que no la buscaban. (65)

La mujer dijo que su pibe faltaba hacía doce días. La policía no le había dado bola. (124)

Me imaginé a los otros policías diciéndole: 'Ya va a volver, seguro se fue con el novio', y me dio bronca de él y de todos. (66)

Las representaciones de la violencia siempre presuponen un límite: un límite del testimonio, de la palabra, de la verdad. Siguiendo esta línea, en este texto el horror se representa a través de las visiones que padece Cometierra, que logra ver los femicidios, los infanticidios y la trata de las personas que ocurren en la zona. No obstante, el horror es tan fuerte que deja lagunas y vacío; el dolor físico extremo destroza y se resiste al lenguaje. De aquí procede la fragmentariedad, que es otro rasgo destacado de la novela, y que se evidencia especialmente en las secciones que tratan la violencia o donde aparece el personaje de 'la seño Ana', las cuales se caracterizan por su brevedad y vaguedad. Estas apariciones refuerzan el aspecto gótico de la novela, especialmente cuando Cometierra teme que la seño Ana también podría desaparecer o morir en los sueños, por lo que se resiste a descubrir quién es el que la había asesinado. Por otra parte, las representaciones de la violencia no son crudas ni explícitas, aluden más que señalan e insinúan más que nombran directamente. No se emplea un lenguaje hiperrealista y se esconden los detalles brutales de los cuerpos destrozados, recurriendo más a una estrategia de sinécdoque y de descripciones sutiles:

Era la seño Ana, la cara así, como me la acordaba yo, pero no como cuando estaba en la escuela. Yo la había dibujado como la tierra me la mostró: desnuda, con las piernas abiertas y un poco dobladas para los costados, que hacían parecer su cuerpo más chico, como si fuera una ranita. Y las manos atrás, atadas contra uno de los postes del galpón donde unas letras pintadas decían "CORRALON PANDA". (23)

Yo veía a la Florencia agusanada como un corazón enfermo, el pelo, una tela de araña vieja desprendiéndose del cráneo. (55)

Como cuarto elemento en la construcción de lo gótico, podemos incluir el personaje de la 'seño Ana', la maestra de Cometierra que también fue víctima de un femicidio, cuya

presencia se hace notar de forma reiterativa como fantasma. Lo peculiar también de este uso de lo gótico es que bajo la apariencia de lo fantástico se puede leer la politización de género que pone en escena los femicidios, así como la falta de apoyo de las instituciones como en el caso de la señorita Ana: “Y cuando la policía dejó de buscarla entre los yuyos y las casitas, al lado del arroyo, la busqué al borde del patio, en la tierra donde paraba sus botas lindas para vernos jugar” (21). El personaje de la maestra Ana deviene también, por su constante presencia, aunque no material sino onírica, una metáfora paradigmática de las mujeres desaparecidas y violadas, que impulsa a *Cometierra* a continuar ‘trabajando’, a pesar del dolor extremo y del agotamiento que experimenta. De hecho, aunque se produce una parcial subjetivación de las demás víctimas—no todos son víctimas de femicidio, pues se narra también un infanticidio y un caso de trata—, la que más se humaniza es la señora Ana, que le habla en los sueños a la *Cometierra*. Se produce así un testimonio imposible que le otorga la voz a la víctima, y se transforma en lo que Beatriz Sarlo denomina “un sujeto rescatado” (2005: 37) cuya memoria se recupera a través de estos episodios oníricos:

Me preguntaba desde arriba por las otras pibas de mi grado. Yo le decía que me había cruzado con alguna en el almacén o le contaba algo que me había dicho el Walter, porque yo ya no las veía. Comíamos girasol tostado y la señora me iba preguntando una a una por todas, menos por la Florencia [...]

—Yo quería —dijo después la señora Ana.

—¿Verlas? —le pregunté. Ella se quedó mirando adelante. Tomó aire hasta el fondo y largó:

—Yo quería también quedar embarazada alguna vez. Tener una nena. Una piba así, como ustedes. (57-58)

Otro rasgo de la novela es el trasfondo de la dictadura militar, que, aunque no se nombra de manera explícita, queda marcado en la reiteración de la palabra “desaparecido”, que tiene tanta carga simbólica y política en la historia argentina, e inevitablemente conduce a pensar en la dictadura: “El mundo debía ser más grande de lo que siempre había creído para que pudiera desaparecer tanta gente” (61); “Les voy a decir a las otras mujeres que no dejen ir a los pibes solos. Se los pueden robar” (125). O cuando la señora Ana le cuenta sus deseos de tener hijos, *Cometierra* le responde: “Yo ni loca. Desaparecen” (58). De esta manera, la novela refleja cómo el legado de la violencia estatal sigue permeando las vidas cotidianas junto a las relaciones interpersonales, evocando un recuerdo persistente que condiciona el presente.

5. Espacios cerrados y simbólicos

Mientras que la desfamiliarización o extrañamiento de los espacios domésticos representa un motivo recurrente de la literatura gótica (y un ejemplo representativo de la literatura argentina es el canónico cuento “Casa tomada” de Cortázar), en *Cometierra* se produce una inversión. La casa familiar no es un lugar siniestro, sino que es un lugar de seguridad. La mayoría del tiempo, la acción transcurre en el espacio reducido de la casa familiar, donde la protagonista suele pasar todo el día en la cama o jugando con los amigos de su hermano. Sale solamente a comprar o ‘hacer el trabajo’. Es decir, a buscar a ‘los desaparecidos y las desaparecidas’. En este sentido, el umbral de la casa representa —para servirnos del término bajtiano— un cronotopo cargado de simbolismo. La reja de la casa representa un vínculo entre la casa como un refugio que le da seguridad a la protagonista y donde no hay desaparecidos y el mundo exterior que está poblado de muerte y destinos trágicos. “La subdivisión de los lugares en grupos constituye una forma de aumentar la penetración en las relaciones entre elementos. Un contraste entre interior y exterior es a menudo pertinente, pudiendo ‘interior’ portar la sugerencia de protección, y ‘exterior’ de peligro”, escribe Mieke Bal (2006: 51). En este caso, la novela se apoya en esta subdivisión enfatizando la reja/el umbral como un lugar de transición. Los vecinos, por ejemplo, le dejan las botellas llenas de tierra de las personas desaparecidas en el umbral de la casa, porque les da miedo entrar. Cometierra, en ocasiones, no tiene fuerza para salir de su casa, de su refugio, para enfrentarse a otro caso trágico, consciente del horror que la espera afuera: “Mi hermano desconfiaba de los celulares, *de la puerta de entrada*, de los autos que pasaban y hasta de los pocos fantasmas que se acercaban por mi cuadra. Cerraba todo. La casa y nosotros, el día entero a oscuras” (2019: 47, cursivas nuestras). “Miraba tanto mi casa que me di cuenta de que me costaba dejarla” (69). De hecho, su aprehensión no es del todo injustificada, ya que, al decidir utilizar su don para buscar la verdad, Cometierra empieza a recibir amenazas por parte de los criminales —como es el caso del padre que mató a su hijo Ian—. El espacio exterior realmente se convierte en un lugar peligroso para ella, ya que Cometierra representa un elemento perturbador para la sociedad.

6. La tierra

El último elemento en la configuración de la novela en clave gótica es la tierra, que se vuelve la cómplice de Cometierra en su objetivo de impedir la impunidad y casi adquiere un papel protagónico a lo largo de la novela. Es la directa conexión que la protagonista tiene con las víctimas, es el testigo de todas las muertes, le *habla* a Cometierra: “Cada botella era un poco de tierra que podía hablar” (54). Si bien podríamos recurrir a la tradicional perspectiva ecofeminista que esencializa al género femenino y señala las

semejanzas entre las dos a partir de la reproducción, consideramos que aquí no se trata de este tipo de vínculos. La tierra que los pueblos originarios tanto tenían que defender en América Latina, contiene huellas del pasado violento, desde los ritos ancestrales, las heridas coloniales y neocoloniales hasta la explotación capitalista y neoliberal. La tierra conoce tantas historias desconocidas y silenciadas que nunca se pudieron contar ni recordar los destinos de tantas mujeres cuyos cuerpos jamás fueron encontrados. La tierra es la memoria. Berei escribe al respecto:

En un mundo en el que no hay armonía con la naturaleza sino contaminación y destrucción, la tierra revela despiadadamente la vulnerabilidad de lo viviente en un estado de la cultura: los sistemas de exclusión, la supremacía machista, la población descartable, la destrucción del mundo natural. (2021: 43)

Sin embargo, en la novela, la tierra además de funcionar como un elemento fantástico y hasta en cierta medida personificado, también tiene la función de devolver los cuerpos desaparecidos y, además, convertirse en cómplice de los marginalizados y vulnerables.

7. Desde la afectividad hasta la agencia feminista

Sabía cuánto duele el aviso de los cuerpos robados (Reyes 2019: 85)

El personaje de *Cometierra* está construido a partir de la afectividad, la vulnerabilidad y la empatía hacia el otro: “Me dio pena. No sé si es por ella, o por lo que habían hecho a María, o por mi mamá, o por la Florencia, o por la novia del Walter, o por mí. Lástima de todas juntas. Una tristeza enorme”, dice la protagonista (97). Aunque las fuertes emociones son también una constante en el tratamiento de lo gótico —el miedo, sobre todo— y constituyen, como sostiene María Negroni (2011), ‘una resistencia de la razón y del sentido común’, aquí deseamos enfatizar la importancia que estas emociones tienen para el legado feminista. Prestando el término de De Mauro Rucovsky (2019), *Cometierra* se configura como una narrativa de duelo, dado que el duelo, junto con el dolor, desempeñan un rol central. “[N]o podemos pensarnos si no es a través de la socialidad que nos constituye y, más aún, de-constituye” (*apud* Canseco 2017: 129), sostiene Butler sobre el duelo, y destaca que las emociones fuertes que una siente después de haber perdido a un ser querido producen una lección. Este tipo de pérdidas, para Butler, presuponen un tipo de cambio en el ‘yo’ que nunca más volverá al estado anterior. En la novela, la madre se convierte en un *leitmotiv* que reaparece a lo largo de la novela y cuya ausencia, de hecho, se erige como el motor de la acción.

La extrema sensibilidad de Cometierra que la empuja a actuar y convertirse en un sujeto con agencia nos hace pensar en los postulados teóricos de Sara Ahmed expuestos en *La política cultural de las emociones* ([2014] 2015). En este libro, la autora reivindica lo emocional como una categoría complementaria a lo racional, poniendo así en tela de juicio “la tradición epistemológica cartesiana que entroniza la razón a expensas del cuerpo” (López *apud* Ahmed 2015: 11). A lo largo de la historia de la filosofía occidental, señala Ahmed, la subordinación de las emociones a la razón servía también para subordinar lo femenino y el cuerpo, dado que tradicionalmente tanto las emociones como la propia naturaleza se asociaban exclusivamente con lo femenino, lo que privaba a las mujeres de agencia, de “pensamiento, voluntad y juicio” (22). Por lo tanto, la emocionalidad viene a ser un rasgo patológico de la feminidad (258). Lo que propone Ahmed, junto con otras teóricas como Butler (*Senses of the Subject*) o Cavarero (*Horrorismo*), es que los sujetos, de hecho, están contruidos “por deseos, ataduras y pasiones” y que “la alteridad” está inherente en la misma constitución del ‘yo’ (Solana y Luz Vacarezza 2020: 4). Las autoras Solana y Luz Vacarezza rescatan la teoría de Alison Jaggar, quien contrapone a las emociones hegemónicas las emociones subversivas, dentro de las que agrupamos las emociones feministas también: “[E]stas son emociones que incorporan perspectivas e ideales feministas. La ira, por ejemplo, se convierte en ira feminista cuando surge del reconocimiento de que una situación injusta que padece una mujer es parte de un patrón general de conductas sexistas que la gran mayoría de las mujeres sufre” (5). Según Jaggar, las emociones subversivas pueden funcionar como recursos epistémicos e influir en nuevas investigaciones o, asimismo, hacernos cambiar la perspectiva sobre el mundo implementando las ideas feministas (5). Es decir, se trata de reivindicar las emociones comúnmente categorizadas como ‘negativas’ (entre las cuales Solana y Luz Vacarezza agrupan la ira, el dolor, el duelo, la envidia y la vergüenza), hacerlas parte de la agenda feminista para repensar el presente y un futuro mejor (8).

Ahmed, por su parte, se centra sobre todo en la emoción del dolor, sosteniendo que el dolor y la experiencia del dolor nunca son un asunto privado, aunque puede ser solitario (2014: 61). Aunque uno/una no puede sentir el dolor de los demás, ello no quiere decir que no exista un vínculo contingente; más bien, como señala Ahmed, “una ética de respuesta al dolor involucra estar abierta a verse afectada por aquello que una no puede conocer o sentir” (63.). Por ejemplo, la autora de *Chicas muertas* no pudo conocer el miedo y el dolor de Andrea, la primera de las “chicas muertas” con la que se cruzó, pero permaneció durante mucho tiempo profundamente conmovida por su muerte y, a partir de esta experiencia, encontró la razón y la motivación para escribir, investigar y, al fin y al cabo, visibilizar a las invisibles. De este modo, escribe Ahmed:

las sensaciones de dolor pueden reorganizar los cuerpos, que se acurrucan o se estremecen adoptando formas diferentes, formas que toman forma aquí o allá, en este u otro lugar. De modo que la experiencia de dolor no desconecta al cuerpo en el presente, sino que vincula a este cuerpo con el mundo de otros cuerpos, un vínculo que depende de los elementos que están ausentes en la experiencia vivida del dolor. (2015: 59)

Cometierra actúa movida —pues no hay que olvidar que la palabra ‘emoción’ proviene de la palabra latina *emovere*, que significa ‘mover’ o ‘moverse’ (36)— por la emoción del dolor causado por la pérdida de su madre y que aquí actúa como el *spiritus movens* de la acción⁹. Después de darse cuenta de que tenía el don con el que podía ayudar a los demás, empezó a hacerlo por ellos: “Después empecé a comer tierra por otros que querían hablar. Otros, que ya se fueron” (2019: 11). Además, aunque su ‘don’ le provoca dolor, como vemos en el episodio en el cual salva a una chica de la trata, decide continuar:

María me miraba. Su cara era una queja de tristeza. Por los ojos negros dejaba que se le saliese el dolor. [...] Mientras la miraba me acordé de que me dolía la panza, pero no quería volver a mí. [...] Pero sabía que ella estaba viva y eso hacía que *el dolor no me importara tanto*. (74, cursivas nuestras)

No voy a dejar que quede ahí, viva y abandonada entre sombras. (75)

De este modo, podemos leer las acciones de Cometierra como acciones feministas, en consonancia con las reflexiones de Ahmed, quien sostiene que “[e]l proyecto colectivo del feminismo podría convertirse, entonces, en una manera de responder al dolor de los otros, como un dolor al que no se puede acceder de manera directa, sino solo acercarse” (2015: 263-264). Cometierra se acerca al dolor de los demás, establece conexiones y, por consiguiente, lo transforma en una manifestación política, actuando así como una “feminista aguafiestas” que no obstaculiza la normalización de la violencia en la forma de la impunidad. La sororidad, uno de los términos clave del feminismo de los setenta (Solana y Luz Vacarezza 2020: 7) para reforzar los vínculos afectivos entre mujeres, se materializa en la novela a través del personaje de ‘la señora Ana’, quien se le aparece en los sueños a Cometierra para informarle que la chica que buscan, María, aún vive y debe

⁹ Solana y Vacarezza escriben al respecto (2020: 5): “De modo que la vulnerabilidad y la fragilidad —lejos de estar asociadas con la pasividad y la inacción— se convierten en un punto de partida para poderosas formas de resistencia política”, lo que nos hace pensar en Abuelas/Madres de la Plaza de Mayo que transformaron su dolor provocado por la ausencia de sus hijos e hijas en una resistencia política.

apresurarse para salvarla, estableciendo así una red de solidaridad femenina. Además, Cometierra se aproxima al mundo de los sufrientes sin caer en “el sentimentalismo artero” (Rivera Garza 2015: 41), la indiferencia o la explotación del dolor ajeno. Creando un personaje que siente visceralmente el dolor de los demás, Reyes hace de la literatura una praxis de la solidaridad de las experiencias traumáticas y marginales.

8. A modo de conclusión

Hemos comprobado que el género gótico, aunque en sus inicios se concibió como un género escapista y elitista, ha experimentado una serie de transformaciones y mutaciones en las últimas décadas y, además, ha sabido adaptarse al contexto actual. En la literatura argentina contemporánea, se ha empleado como medio para narrar diversas formas de violencia y el femicidio, así como para imaginar posibles estrategias de resistencia femenina y feminista. El personaje de Cometierra encarna una feminidad profundamente atravesada por la afectividad, la vulnerabilidad y la empatía, atributos que se manifiestan como motores esenciales de la acción y la agencia política en la novela.

A través del duelo y el dolor, la protagonista transforma su experiencia personal en un compromiso colectivo que desafía la hegemonía racionalista y patriarcal, reivindicando emociones tradicionalmente consideradas negativas como herramientas de resistencia y cambio social. En sintonía con los planteamientos de teóricas como Sara Ahmed, Judith Butler y Alison Jaggar, la narrativa muestra cómo el dolor y otras emociones subversivas pueden generar vínculos de solidaridad y abrir espacios para la acción feminista. De este modo, *Cometierra* no solo se configura como una historia de pérdida y memoria, sino también como una manifestación literaria de una política feminista de las emociones, capaz de enfrentar la violencia y la injusticia a través de la empatía y la sororidad, sin caer en el sentimentalismo ni en la explotación del sufrimiento ajeno.

El cambio de perspectiva que supone otorgar protagonismo a la hija de una víctima de femicidio anuncia un giro significativo en la literatura argentina contemporánea. El texto se apropia de la matriz gótica para visibilizar los femicidios y denunciar la complicidad de las estructuras estatales que sostienen la impunidad, permitiendo así que la violencia se perpetúe. Asimismo, plantea que la imaginación fantástica constituye una vía para pensar la posibilidad de un mundo distinto. La realidad del conurbano bonaerense funciona como base para la construcción de una atmósfera gótica que expone las consecuencias del capitalismo extremo en las periferias globales, materializadas en la violencia sistémica y en una juventud abandonada y despojada de horizontes de futuro. En este contexto, Cometierra se configura como una “feminista aguafiestas”, una heroína conurbana que, pese a la precariedad que marca su existencia, utiliza su don de vidente para contribuir a la resolución de los casos de violencia de género y acompañar a los familiares de las víctimas.

Bibliografía

- AHMED, Sara (2015). *Política cultural de las emociones*. Traducción de Cecilia Olivares Mansuy. Prólogo de Helena López. México: PUEG-UNAM.
- BAL, Mieke (2006). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Traducción de Javier Franco. Madrid: Cátedra.
- BAREI, Silvia N. (2022). “Dolores Reyes, *Cometierra*. La novela argentina y la vulnerabilidad de lo viviente”. En Adriana GOICOCHEA (Ed.), *Miradas góticas: del miedo al horror en la narrativa argentina actual*. Viedma: Etiqueta Negra, 37-45.
- BASILE, Teresa (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Córdoba: Eduvim.
- BOTTING, Fred (1996) *Gothic*. London: Routledge.
- BETO CANSECO, Alberto (2017). *Eroticidades precarias. La ontología corporal de Judith Butler*. Córdoba: Asentamiento.
- CORTÁZAR, Julio (1975). “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 145-151.
- DE MAURO RUCOVSKY, Martín A. (2019). “En sueños veo los crímenes: feminicidio, ficción y agenciamiento”. *Macabéa, Revista Eletrônica do Netlli*, 8(1), 76-102.
- DÍAZ, Lidia (2015) “El protagonismo femenino en la literatura infantil hispanoamericana: reparación de ausencia”. *Revista Babar*: <https://revistababar.com/wp/el-protagonismo-femenino-en-la-literatura-infantil-hispanoamericana-reparacion-de-ausencias/> [1/10/2025]
- DONOSO, José (1987). *Historia personal del boom*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- DRUCAROFF, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- ENRIQUEZ, Mariana (2017). “La reciente historia argentina está hecha de historias cotidianas de terror”. <https://wmagazin.com/mariana-enriquez-la-reciente-historia-argentina-esta-hecha-de-historias-cotidianas-de-terror/> [1/10/2025]
- FEDERICI, Silvia (2004). *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2020). “El feminismo gótico de Mariana Enriquez”. *Latin American Literature Today*, 14, <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/mayo/el-feminismo-gótico-de-mariana-enr%C3%ADquez-de-ana-gallego-cuiñas> [15/9/2025]
- GOICOCHEA, Adriana Lia (2023). “Lazos de militancia: Gótico y género en la narrativa de Mónica Ojeda, Mariana Enriquez y Dolores Reyes”. *Cuarenta Naipes. Revista de Cultura y Literatura*, 5(8), 72-91.
- JACKSON, Rosemary (2009). *Fantasy. The Literature of Subversion*. London/New York: Routledge.

- NEGRONI, María (2011). “Las literaturas gótica y fantástica, como la poesía, son conjeturales, tentativas, no intentan imponer certezas”. <http://eljineteinsomne2.blogspot.com/2011/01/maria-negrone-las-literaturas-gotica-y.html> > [1/9/2025]
- JAGGAR, Alison M. (1983). *Feminist Politics and Humane Nature*. Brighton: Harvester.
- KREPLAK, Inés (2020). “De intrusas a mujeres ardientes. Narraciones sobre feminicidios”. En Laura A. ARNÉS, Lucía DE LEONE y María José PUNTE (Eds.), *Historia feminista de la literatura argentina*. Tomo IV: *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María: Eduvim.
- LAGARDE, Marcela (2026). “Del femicidio al feminicidio”. *Desde el Jardín de Freud*, 6, 216-225.
- LÓPEZ, Santos Miriam (2010). “El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/portales/novela_gotica/obra/el-genero-gotico-genesis-de-la-literatura-fantastica/ [15/9/2025]
- MOERS, Ellen (1985) *Literary Women*. Nueva York: Oxford University Press.
- ORDIZ, Inés (2019) “De brujas, mujeres libres y otras transgresiones: el gótico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez”. En Natalia ÁLVAREZ MÉNDEZ y Ana ABELLO VERANO (Eds.), *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid: Visor Libros, 263-285.
- PUNTER, David (2013). *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London/New York: Routledge.
- REYES, Dolores (2019). *Cometierra*. Buenos Aires: Sigilo.
- RIVERA GARZA, Cristina (2015). *Dolerse. Textos desde un país herido*. Ciudad de México: Surplus Ediciones.
- RIVERA GARZA, Cristina (2021). *El invencible verano de Liliana*. Ciudad de México: Random House.
- RUSSELL, Diana; RADFORD, Jill (Eds.) (2006 [1992]). *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SARLO, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- SEGATO, Rita (2016). *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- SOLANA, Mariela; LUZ VACAREZZA, Nayla (2020). “Sentimientos feministas”. *Estudios Feministas*, 28(2), 1-15.
- ŽIŽEK, Slavoj (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.