TESIS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
2024
378

Sara Barberán Abad

Lo fantástico es subversivo: cuentos de escritoras argentinas contemporáneas

Director/es
Pellicer Domingo, María Rosa

http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis

ISSN 2254-7606

Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606

Universidad Zaragoza
1542

Tesis Doctoral

LO FANTÁSTICO ES SUBVERSIVO: CUENTOS DE ESCRITORAS ARGENTINAS CONTEMPORÁNEAS

Autor

Sara Barberán Abad

Director/es

Pellicer Domingo, María Rosa

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Literaturas Hispánicas

2024

Repositorio de la Universidad de Zaragoza – Zaguan http://zaguan.unizar.es

Universidad Zaragoza
1542

TESIS DOCTORAL

Lo fantástico es subversivo: cuentos de escritoras argentinas contemporáneas

Autora

Sara Barberán Abad

Directora

Rosa Pellicer Domingo

Facultad de Filosofía y Letras
Programa de Doctorado en Literaturas Hispánicas
2024

Repositorio de la Universidad de Zaragoza – Zaguan http://zaguan.unizar.es

A la Sara niña,
que no tenía miedo a los monstruos.

A quienes me convertís en quien soy.

Índice

Resumen 9

Abstract 11

Introducción 13

Objetivos, metodología y estructura 15

Agradecimientos 18

PRIMERA PARTE. NUEVAS FANTÁSTICAS: CONTEXTO Y CORPUS 21

Capítulo 1. Las escritoras en la tradición fantástica argentina 23

1.1. Las (¿nuevas?) narradoras de lo fantástico: justificación del corpus (I) 23
1.2. Una doble tradición: predecesoras en la historia de lo fantástico argentino 32
1.3. (Re)conexiones autoriales: influencias, legados y recuperaciones 44

Capítulo 2. Un corpus fantástico (y subversivo) 53

2.1. Lo fantástico, sus umbrales e inestabilidades: justificación del corpus (II) 53
2.2. Anatomía de lo fantástico: algunos recursos del género 60
2.3. De la inquietud fantástica a la alerta inquisitiva: hacia un potencial subversivo 74

SEGUNDA PARTE. ALGUNAS COORDENADAS TEÓRICAS 81

Capítulo 3. La dimensión simbólica de lo fantástico 83

3.1. De la evasión, el canon y otras discordias 83
3.1.1. La inevitable batalla contra el realismo 83
3.1.2. La defensa de lo fantástico 87
3.2. Alegoría mata fantástico: ¿el origen del estigma? 90
3.2.1. La teoría antialegórica de Todorov 90
3.2.2. Respuestas a Todorov: en defensa de la alegoría 93
3.3. Inmanentismo todoroviano: escollo para lo ideológico 99
3.3.1. Los temas fantásticos en Todorov: crítica a los estudios temáticos y a la interpretación 99
3.3.2. Los temas fantásticos y la realidad: ¿contradicción o invitación a nuevas perspectivas? 103
3.3.3. Voces críticas frente al inmanentismo de Todorov 106

Capítulo 4. Lo fantástico y lo extratextual: una relación inquebrantable 111

4.1. Introducción al debate 111
4.1.1. Las posturas inmanentistas frente al enfoque extratextual 111
4.1.2. Lo fantástico y lo ideológico 117
4.2. Lo fantástico y sus relaciones con lo extratextual (I): los condicionantes sociohistóricos 121
4.2.1. El nacimiento de lo fantástico 121

4.2.2. Evolución de lo fantástico 125
4.3. Lo fantástico y sus relaciones con lo extratextual (II): la realidad 130
4.3.1. «No puede ser, pero es»: la realidad en el engranaje fantástico .. 130
4.3.2. ¿Posmodernidad mata fantástico? 135

Capítulo 5. Cuando ellas escriben. Del fantástico femenino al fantástico feminista 141

5.1. Los inicios: lo fantástico escrito por mujeres 141
5.1.1. Breves apuntes desde la crítica literaria feminista 141
5.1.2. *L'éternel féminin*: los primeros acercamientos 147
5.2. Lo fantástico femenino 151
5.2.1. Del lado misterioso de la vida: lo irracional y las fuerzas de la naturaleza 151
5.2.2. En busca de lo femenino: estilo y temas 155
5.3. Lo fantástico feminista 160
5.3.1. Del fantástico femenino al fantástico feminista 160
5.3.2. Fantástico feminista (pero no solo) 165

TERCERA PARTE. ANÁLISIS DE LOS CUENTOS 171

Capítulo 6. «Ni vivos ni muertos». El trauma de la dictadura 173

6.1. Introducción: «enfermos de memoria» 173
6.2. ¿Dónde están?: Espacios del terror 181
6.2.1. Psicofonías del pasado 183
6.2.2. Una casa encantada y su oscuridad devoradora 191
6.2.3. Técnicas de desaparición: los monstruos del pozo 203
6.3. Que (se) aparezcan con vida: espectros del pasado 209
6.3.1. Dobles fantasmales o del derecho al dolor 211
6.3.2. *Revenants* o de la imposibilidad del duelo 221
6.4. Conclusiones 229

Capítulo 7. Sueños de armonía y naturaleza en revuelta. Pesadillas intoxicadas 233

7.1. Introducción: una propuesta de lectura desde lo ecofantástico 233
7.2. La venganza de una naturaleza demasiado viva 239
7.2.1. Invasiones vegetales y metamorfosis 243
7.2.2. Apocalipsis y engendros 251
7.3. Los monstruos que creamos: terrores subacuáticos 258
7.3.1. «Volvió del agua. Siempre estuvo en el agua» 260
7.3.2. «El punto exacto en el que nacen los gusanos» 268
7.4. Conclusiones 279

Capítulo 8. Oculto a plena luz. Violencias sistémicas, pobreza y desigualdad 283

8.1. Introducción: el neoliberalismo y sus sombras 283
8.2. Tierra que devora y muertos (vivientes) de hambre 289
8.2.1. Un futuro enterrado 290

8.2.2. Un hambre histórica 295
8.3. Contrastes urbanos: actos insólitos y la maldición de la pobreza 300
8.3.1. Lo absurdo y la otredad 301
8.3.2. Crueldades y macumbas de suburbio 306
8.4. Los tentáculos del sistema: entre esbirros y víctimas 313
8.4.1. Nuevos cultos: ofrendas, sacrificios y mártires 315
8.4.2. El regreso de los subalternos 322
8.5. Conclusiones 329

Capítulo 9. Cuestiones de género (I). Sobre maternidad y violencias (re)productivas 331

9.1. Introducción: problemáticas de género en Argentina 331
9.2. Maternidad: las sombras de un mandato 344
9.2.1. Familia, amor, cuidados, y otras mitologías 345
9.2.2. «Y vos, sin instinto materno, das miedo» 353
9.3. Lo imposible biológico al servicio del sistema 361
9.3.1. Transgresiones reproductivas y explotación 363
9.3.2. Terrores uterinos 370

Capítulo 10. Cuestiones de género (II). Sobre violencias corporales y sexuales y (trans)feminicidios 381

10.1. Autoviolencias y cuerpos como territorio de lucha 381
10.1.1. Estereotipos que matan 382
10.1.2. «Un mundo ideal de hombres y monstruas» 388
10.2. Abusos sexuales, (trans)feminicidios y sus monstruos delatores 394
10.2.1. Seres antinatura, engendros protectores y otras amenazas 395
10.2.2. *Revenants* subacuáticas sedientas de venganza 408
10.3. Conclusiones 418

Conclusiones 423

Conclusions 433

Bibliografía 443

1. Bibliografía primaria 443
a) Corpus analizado 443
b) Otras obras citadas 446
2. Bibliografía secundaria 446
3. Conferencias, entrevistas y otros recursos en vídeo 512
a) Conferencias en vídeo 512
b) Encuentros, ciclos y entrevistas 512

Anexo: relación de autoras 515

RESUMEN

El propósito de la presente tesis doctoral es analizar un corpus de relatos fantásticos escritos por autoras argentinas contemporáneas, a la luz de la tematización en ellos de diferentes problemáticas sociales, con el objetivo de demostrar el potencial subversivo de lo fantástico.

Este trabajo busca refutar la idea de lo fantástico como una literatura ajena a lo real, no comprometida, a partir de un conjunto de cuentos escritos por autoras nacidas en Argentina entre 1962 y 1982 –y publicados a partir de los años 2000–, y en los que lo fantástico se erige como un género viable a la hora de tratar determinados temas que preocupan a la sociedad argentina actual: el trauma de la dictadura cívico-militar (1976-1983), los desafíos de la crisis ecológica y las consecuencias del modelo agroextractivista e industrial, la desigualdad, pobreza, marginalidad y otras formas de violencia sistémicas devenidas de la implantación del neoliberalismo desde los años 90, y, por supuesto, los diferentes modos de opresión de las estructuras patriarcales, desde la explotación sexual y reproductiva a los (trans)feminicidios, entre otros, que han adquirido especial importancia en Argentina desde el *Ni una menos* y otras luchas feministas.

La tesis está estructurada en tres partes: una primera en la que se lleva a cabo la contextualización y justificación del corpus en el marco de la literatura argentina contemporánea y lo fantástico; una segunda, donde se abordarán cuestiones teóricas más específicas del género, sobre todo en cuanto a su relación con lo real extratextual y con las particularidades de lo fantástico escrito por mujeres; finalmente, la tercera parte se ocupará del análisis de los relatos, en diferentes capítulos que se corresponderán con las distintas temáticas ya planteadas.

Así, mediante el análisis de los recursos y mecanismos de lo fantástico que las autoras ponen en funcionamiento en sus textos demostraremos cómo este género permite, más allá de la presencia de estos temas en los relatos, su problematización, al provocar una lectura incómoda, alerta y crítica, que lo hace erigirse, en última instancia, como una literatura subversiva.

Palabras clave: escritoras argentinas, literatura fantástica, subversión, dictadura cívico-militar argentina, violencias sistemáticas, ecología, feminismo

ABSTRACT

The purpose of this doctoral thesis is to analyse a corpus of fantastic stories written by contemporary Argentinean women authors, in the light of their thematisation of different social issues, with the aim of demonstrating the subversive potential of the fantastic.

This dissertation seeks to refute the idea of the fantastic as a literature alien to the real, non-committal, based on a collection of short stories written by female authors born in Argentina between 1962 and 1982 –and published from the 2000s onwards– in which the fantastic emerges as a viable genre when it comes to dealing with certain issues of concern to Argentinean society today: the trauma of the civil-military dictatorship (1976-1983); the challenges of the ecological crisis and the consequences of the agroextractivist and industrial model; inequality, poverty, marginality and other forms of systemic violence resulting from the implementation of neoliberalism since the 1990s; and, of course, different forms of oppression of patriarchal structures, from sexual and reproductive exploitation to (trans)feminicide, among others, which have acquired special importance in Argentina since the *Ni una menos* and other feminist struggles.

The thesis is divided in three parts: the first part contextualises and justifies the corpus within the framework of contemporary Argentinean literature and the fantastic; the second part deals with more specific theoretical questions of the genre, especially in terms of its relationship with the extratextual real and the particularities of the fantastic written by women; finally, the third part will analyze the stories, presented in separate chapters corresponding to the different themes already mentioned.

In this way, through the analysis of the resources and mechanisms of the fantastic employed by the authors in their texts, we will demonstrate how this genre not only presents these themes within the stories but also problematizes them, eliciting an uncomfortable, vigilant and critical reading, which makes it stand, ultimately, as a subversive literature.

Key words: Argentinean women writers, fantastic literature, subversion, Argentinean civic-military dictatorship, systematic violence, ecology, feminism

INTRODUCCIÓN

La literatura fantástica no da tregua. Apenas termina la lectura de un cuento de fantasmas, nos encontramos con viajes imposibles en el tiempo en las siguientes páginas; después de estas, seres innombrables nos atormentan, incluso una vez que hemos cerrado el libro. Hubo un tiempo en el que esas historias producían sosiego: las metamorfosis decían que los dioses existían y que había un orden en el mundo. Luego empezaron a aterrarnos, porque nos enfrentaron a nuestros propios monstruos. Pero, sea como sea, lo fantástico siempre nos fascinó.

Mi caso no fue una excepción, desde la antología de cuentos adaptados de Edgar Allan Poe, primera lectura que recuerdo de mi niñez, a la obsesión adolescente que me llevó a devorar todo libro de Julio Cortázar que cayera en mis manos. Los misterios de Macondo ocuparon mi primer trabajo académico universitario, allá en 2014, cuando acababa de alistarme en las filas de Filología Hispánica. Cuatro años después, la profesora Rosa Pellicer puso en mí la confianza y las herramientas para enfrentarme al gigante Jorge Luis Borges en mi Trabajo de Fin de Grado. El segundo asalto llegó en mi Trabajo de Fin de Máster de Educación, donde regresé a Borges y a Cortázar, y, conocí, por primera vez, a Silvina Ocampo, que me abrió las puertas a toda una genealogía de autoras que también cultivaron lo fantástico en Hispanoamérica, y que no hicieron más que seguir alimentando mi hambre voraz.

Este momento coincidió con la publicación por la editorial Páginas de Espuma de la antología *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (2019), que la profesora Pellicer no tardó en encargar, ni yo en leer. El proyecto de seguir investigando en torno a lo fantástico, a través de una tesis doctoral era, por aquel entonces, una línea temporal desdibujada. Hasta que dejó de serlo: un día, a pocos minutos de entrar en una clase sobre cine en el grado de Historia del Arte, recibí la comunicación por la cual la Diputación General de Aragón me otorgaba un contrato predoctoral. Aquel día, la profesora habló de *Nosferatu*.

Las lecturas pronto comenzaron a enviarme por los caminos de investigación que ellas me pedían. Puesto que siempre sentí especial devoción por la literatura argentina, me concentré en buscar autoras contemporáneas de esta nacionalidad, que, pronto descubrí, eran dignas herederas de su tradición. Pero, también, hijas de unos tiempos complicados, en los que, mientras la herida de la dictadura cívico-militar seguía

en carne viva, otras se abrían en la sociedad, como las consecuencias de los problemas ecológicos o las violencias del sistema neoliberal. De algún modo, estas cuestiones se infiltraban en los relatos fantásticos de las autoras, como igual sucedía con todo aquello por lo que el feminismo argentino, latinoamericano y global llevaba décadas luchando. La pregunta nació sola: ¿Cómo una de las formas de ficción, supuestamente, más alejada de la realidad, podía hacer algo así? Tenía una pista que seguir.

El mismo otoño de 2019 en que había empezado a delinear mi proyecto, la revista *Brumal* publicaba un nuevo número, con el oportuno título *Fantástico e ideología.* Sin embargo, en la presentación al mismo, escrita por el coordinador del monográfico, Alfons Gregori i Gomis, no dejaba de percibirse un tono melancólico, procedente, en sinceras palabras del autor, de la reducida cantidad de contribuciones que el número había suscitado en comparación con otros: síntoma, para él, de la «escasa atracción» que lo ideológico ha suscitado en el campo de estudios de lo fantástico (2019: 8).

A lo largo de mis años de investigación he visto como esto ha cambiado, en publicaciones, cursos y congresos, en los que estas cuestiones han sido cada vez más abordadas. Ejemplo de ello fueron la ingente cantidad de conferencias y comunicaciones que fueron presentadas en el V Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico: *Fantástico e ideología*, celebrado en la Universitá degli Studi di Torino entre el 29 de junio y el 1 de julio de 2022, o el curso «Ideología y figuraciones de la monstruosidad en la narrativa española y latinoamericana del siglo XXI», organizado por la Universidad de León en el mismo año, a los que tuve la oportunidad de asistir. Incluso en aquellos encuentros o publicaciones no dedicados exclusivamente a esta dimensión de lo fantástico, no solo las autoras del género empezaban a ser cada vez más atendidas, sino que se hablaba de sus obras en relación con temas de memoria histórica, feminismo y otras cuestiones sociales.

Apenas comenzaba el último año de este recorrido investigador, un 19 de marzo de 2023, me subía a un avión que me llevaría a Buenos Aires, donde realicé una estancia de investigación de tres meses, con financiación de la DGA. La profesora Sandra Gasparini me tendió la mano y me guio en mis investigaciones, que desarrollé mayormente en el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, si bien tuve también oportunidad de participar en actividades del Instituto de Literatura Hispanoamericana y en el de Investigaciones de Estudios de Género, entre

otros. Esos pocos meses en la ciudad, en la que anduve entre los fantasmas de los autores y autoras que me habían obsesionado, y donde participé de la vida cultural, visité bibliotecas y librerías, conocí las movilizaciones sociales y viví encuentros con profesores y escritoras, entre otras aventuras, me permitieron regresar a España preparada para concluir la redacción de la tesis que aquí presentamos, titulada «Lo fantástico es subversivo: cuentos de escritoras argentinas contemporáneas».

OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA

El presente trabajo se ocupará del análisis de un conjunto de cuentos fantásticos de autoras argentinas contemporáneas, nacidas entre 1962 y 1982, con el objetivo de localizar y estudiar los recursos del género de los que las autoras se sirven para crear un tipo de fantástico subversivo, que cuestiona determinados problemas y conflictos sociales y que, en términos de David Roas, problematiza las convicciones colectivas (2006: 97). Así, el fin último de esta tesis doctoral será demostrar que lo fantástico asume tal naturaleza subversiva en tanto que cuestiona lo que el poder político y tecnológico de una cultura define como lo real (Duncan, 1990: 54), y determinar, en el caso del corpus que nos ocupará, cuáles son los mecanismos que contribuyen a esa labor.

Para ello, hemos seguido la siguiente metodología: en primer lugar, seleccionar el corpus de trabajo. Al limitarnos al análisis de relatos breves, esto nos ha permitido abordar unos cuarenta cuentos, que hemos considerado un volumen de textos apropiado para dar cuenta de la variedad y recurrencia tanto de los mecanismos fantásticos que las autoras ponen en funcionamiento en ellos, como de los temas que tratan. Hemos escogido, de entre diferentes colecciones de cuentos y, en alguna ocasión, también antologías, aquellos relatos en los que aparecen de manera más o menos evidente distintas problemáticas sociales, desde las relacionadas con la dictadura cívico-militar, cuestiones ecológicas, violencias del sistema económico hasta, por supuesto, las vinculadas con diferentes formas de opresión de género.

Por otro lado, en lo que respecta a lo metodológico, nuestras investigaciones bibliográficas han discurrido por diferentes caminos, con el objetivo de construir una base sólida sobre la que fundamentar nuestros análisis. En primer lugar, nos hemos

acercado a la teoría del género fantástico; y, dentro de esta, hemos prestado especial atención a aquellas propuestas que han puesto el foco en el análisis de las relaciones entre lo fantástico y lo extratextual, así como en su potencial simbólico. En segundo lugar, también era necesario abordar cuestiones relacionadas con la autoría femenina: tanto en lo referente al espacio que nuestras escritoras ocupan en la crítica literaria contemporánea, como, en lo que respecta a lo fantástico, las obras teóricas que ya antes han estudiado la producción de las autoras del género, como veremos, desde los conceptos de *fantástico femenino* y *fantástico feminista*. Por último, también ha sido necesario acudir a bibliografía específica de aquellas cuestiones que escapan de los límites de lo literario, pero que, en tanto que se corresponden con los temas que tratan las autoras (historia reciente de Argentina, sociología, ecología, teoría de género, etc.), debemos conocer, en aras de un análisis lo más completo posible.

Así pues, en función de nuestros objetivos y de la metodología aplicada en la investigación y el análisis, la estructura que seguirá el presente trabajo es la que presentamos a continuación. Este se dividirá en tres partes, siendo las dos primeras de carácter más teórico y, la última, la más extensa, la dedicada al análisis textual. Entre las tres, el trabajo constará de un total de diez capítulos.

La primera parte, «Nuevas fantásticas: contexto y corpus» nos permitirá contextualizar y justificar el corpus de textos de nuestro trabajo. En el primer capítulo, situaremos a las autoras de los cuentos tanto en el panorama actual literario argentino al que pertenecen, como en la tradición fantástica en la que se inscriben, y echaremos la mirada atrás, hacia las autoras que, antes que ellas, cultivaron ya el género; además, examinaremos posibles redes autoriales entre las distintas generaciones de escritoras. El segundo capítulo nos permitirá fundamentar la elección de estos cuentos en cuanto a su consideración como textos fantásticos. Para ello, nos asomaremos a la complejidad teórica existente en los abordajes críticos del género, propondremos algunos recursos que, al estar presentes en los relatos, ratifican su adscripción a lo fantástico y veremos de qué modo estos contribuyen a potenciar sus posibilidades como una literatura subversiva.

La segunda parte del trabajo, «Algunas coordenadas teóricas», nos servirá para profundizar en aquellos aspectos de la teoría de lo fantástico que, como mencionábamos antes, nos interesan en mayor medida. Comenzaremos con un capítulo a modo de maniobra de rescate: liberar al género fantástico de la etiqueta de literatura de evasión, y

así, revisar su habitual exclusión de los cánones de la literatura. Buscaremos el origen de este estigma en la teoría que se ha considerado seminal en las investigaciones de lo fantástico, la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, publicada en 1970, y que llevó por bandera, como veremos, la incompatibilidad de lo fantástico con lo alegórico y lo simbólico y, por ende, con toda dimensión ideológica en el género. Analizaremos también, como importante escollo para el desarrollo de los estudios que vinculan lo fantástico con las ideas sociales, las tendencias inmanentistas –que, de nuevo, desde el estructuralismo de Todorov, han tenido un enorme peso en la tradición de las investigaciones del género–, y su concepción del texto literario como una entidad autónoma, impermeable a las lluvias de lo extratextual. Sentadas estas bases, procederemos, en el siguiente capítulo, a estudiar los aspectos ideológicos que afectan a la construcción y comprensión del género fantástico. Revisaremos las primeras aportaciones que trataron la relación entre lo fantástico y lo extratextual, factor que examinaremos en dos vertientes: por un lado, la importancia del devenir histórico, social y cultural, y, en segundo lugar, en lo que respecta al concepto de la realidad, que es, como veremos, central en el mecanismo del género fantástico. Finalmente, y como avanzábamos, dedicaremos el último capítulo de esta segunda parte a revisar las aportaciones en torno a lo fantástico escrito por mujeres, desde los primeros acercamientos, más esencialistas –alineados con los primeros pasos de la crítica literaria de género– que hablaron de un *fantástico femenino*, hasta las posturas más actuales, que proponen la etiqueta de *fantástico feminista*. Se trata de una cuestión compleja y con muchos matices, que tendremos que abordar, siempre desde la consideración de las mujeres como seres complejos, que escriben desde un determinado lugar y unas coordenadas sociohistóricas específicas.

Los cinco últimos capítulos conformarán la tercera parte de nuestro trabajo, el «Análisis de los cuentos». Tras la lectura del conjunto de los textos que conforman nuestro corpus, hemos decidido dividir su análisis en función de los temas que tratan. Así, el capítulo sexto se ocupará de relatos en los que aparecen debates en torno al traumático pasado dictatorial; el séptimo, de aquellos que presentan diferentes problemáticas ecológicas, especialmente, aunque no solo, las que afectan al territorio argentino; el octavo, de los relacionados con distintas formas de violencia implícita en el sistema neoliberal; y, finalmente, en los capítulos noveno y décimo analizaremos cuentos que tratan sobre diferentes manifestaciones de la opresión patriarcal. Todos

estos capítulos se centrarán en el análisis pormenorizado de los cuentos, y estudiaremos cómo los recursos de la literatura fantástica sirven a estas autoras no solo para tratar sino, sobre todo, problematizar estas cuestiones.

En cuanto a la estructura de los capítulos que integran esta tercera parte, consideramos necesario que cada uno de ellos se introduzca con una breve aproximación a la temática que tratan los relatos, para contextualizarla y comprender el interés y preocupación que puede despertar en las autoras. Del mismo modo, y a diferencia de los capítulos de carácter más teórico –en los que trataremos de interrumpir lo menos posible el hilo argumental– terminaremos cada uno de los que conforman esta parte con unas conclusiones, para recapitular los resultados del análisis. Tan solo esta estructura se romperá en el caso de los dos últimos, que han de entenderse como un doble capítulo, de modo que se incluirá la introducción al principio del noveno y unas conclusiones que aúnen los resultados de ambos al final del capítulo décimo.

Finalmente, cerraremos el presente trabajo con un último apartado en el que trataremos de sintetizar los resultados de la investigación teórica y su aplicación en el análisis de los cuentos, y, en última instancia, informar acerca de la viabilidad de considerar lo fantástico como una literatura potencialmente subversiva. Además, en tanto que el foco de nuestros análisis recaerá en los textos, y no habrá espacio para contextualizar cada una de las obras en la trayectoria literaria de cada autora, añadiremos un breve anexo en el que se podrá encontrar información específica acerca de cada una de las escritoras cuyos textos conforman nuestro *fantástico* corpus.

AGRADECIMIENTOS

No quisiera terminar estas páginas iniciales sin expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que, durante estos años, han hecho de la tarea investigadora, a veces tan solitaria, un camino compartido. A quienes han contribuido a mi crecimiento, tanto personal como académico, y me han acompañado y cuidado en cada paso.

En primer lugar, quisiera dar las gracias a la directora de esta tesis doctoral, la Dra. Rosa Pellicer, por sus conocimientos, sugerencias y correcciones, pero también, por su cercanía y su humor, por motivarme en momentos de flaqueza, y por la confianza

depositada en mí. También quiero agradecer al resto de profesores del Departamento de Lingüística y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Zaragoza, por la formación que me otorgaron, por darme la oportunidad de colaborar en proyectos y labores docentes y por sus recomendaciones y palabras de ánimo. No puedo olvidar tampoco a mis compañeros y compañeras predoctorales, Arístides, Valeria, Celia, Sara, Lucía, Gustavo, Anabel y Jimena, por su generosidad y apoyo. Especialmente a Celia y Lucía les doy las gracias por ser guía e inspiración, por las risas sanadoras y los consejos salvavidas.

Por otro lado, quisiera agradecer su labor al personal de administración del Departamento, por su inestimable ayuda en los mares burocráticos; al personal de la Biblioteca María Moliner y del Servicio de Obtención de Documentos, siempre dispuestos a remover cielo y tierra para facilitar mi labor. Al otro lado de la calle, les agradezco a Pepito y su familia, de la librería Antígona, que obraran su magia para que algunos libros cruzaran el charco y llegaran hasta estas páginas. También quisiera agradecer a aquellos que conocí en congresos su entusiasmo y pasión compartidos, que tanto han estimulado estas páginas, especialmente a los y las *fantásticas* del GEF y el GEIG.

También quisiera hacer llegar parte de estos agradecimientos a *mi Buenos Aires querido*, comenzando por la profesora Sandra Gasparini, tutora de mi estancia de investigación, a la que doy las gracias por la oportunidad, la sabiduría y el rock. También quisiera dar las gracias al resto de profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA que tuve ocasión de conocer, especialmente a los integrantes del Instituto de Literatura Argentina, el Instituto de Literatura Hispanoamericana, el Instituto de Investigaciones de Estudios de Género y el Instituto de Investigaciones Gino Germani, por permitirme participar en sus actividades y formaciones, así como al personal de sus bibliotecas y de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. En lo personal, quiero agradecer a los paisanos y paisanas que allí conocí, y que me acompañaron en tantas aventuras: a Irene, Neru, Carlos y Julen. A los argentinos y argentinas que me recibieron con los brazos abiertos, Lisandro, María, Flor, Elsa y Alejando, les doy las gracias por la hospitalidad y el cariño, y especialmente a Guido, por cuidarme y enseñarme la argentinidad que no aparece en los libros.

Finalmente, *del lado de acá*, quisiera dar las gracias a mis amigos y amigas, por tantas veces ser refugio. A Aitana, Vicente, David, Nuria, Elena, Juan M., Ángel C.,

Víctor, Aarón, Juan Z.; a Javi y al resto del *club de los chicos*; a todos, en definitiva, que en algún momento me han acompañado en este camino. Sobre todo, gracias a Esther, Irene, (la otra) Irene, Marta, Rosa y Andrea, que, filólogas o no, habéis soportado mis sermones literarios y hecho equipo para sostenerme. Gracias por las cervezas y los abrazos, por los viajes y los ánimos, por los conciertos y la compañía, por los alfajores y las risas.

A mi familia, les agradezco su apoyo incondicional. Gracias a mis padres por su interés en este proyecto, y, antes, por criarme en una casa rodeada de libros, ya fuera la inacabable colección de Agatha Christie de mamá o las interminables novelas históricas de papá. A Silvia, a la que tanto aburro hablándole de literatura, por su vitalidad. A sus papás, Belén y José, al que de niña no dejaba leer el *Marca* para que me leyera libros. A Jesús, primer lector de los cuentos que escribía de pequeña. Y también gracias a mi abuela, y su siempre quijotesco diagnóstico de que me volvería loca de tanto leer. A todos les prometo devolverles el tiempo que les debo. También quiero dar gracias a mi familia que no es de sangre, pero como si lo fueran: A Raquel, a Marga, y a Irene –de nuevo– y a su mamá Teresa, por su fortaleza e inagotable bondad. A la Maga y a Katta, les agradezco la compañía y los ronroneos.

Finalmente, a Ángel le doy las gracias por su amor y su paciencia. Porque un día empezamos a hablar de libros y desde entonces me ha acompañado en cada paso de esta aventura literaria. Gracias por compartir cada logro, por ser aliento y consuelo, por *cuidarme siempre en la derrota*.

PRIMERA PARTE

NUEVAS FANTÁSTICAS: CONTEXTO Y CORPUS

CAPÍTULO 1

LAS ESCRITORAS EN LA TRADICIÓN FANTÁSTICA ARGENTINA

Silencio, un gran silencio,
un silencio de años, de siglos,
un silencio aterrador que empieza a crecer en el cuarto.

María Luisa Bombal (*La última niebla*, 1931)

1.1. Las (¿nuevas?) narradoras de lo fantástico: justificación del corpus (I)

Se suele decir que el tiempo pone las cosas en su lugar. Quienes investigan el trabajo de escritores y escritoras del pasado cuentan con armas tan poderosas como la perspectiva histórica o la posibilidad de detectar creaciones adelantadas a su tiempo o cuyo impacto trasciende e influye en el futuro, es decir, nuestro pasado o presente. También, salvo algunos casos, disponen de una extensa masa bibliográfica –que, por supuesto, siempre necesita de (re)visiones–, así como con un corpus de obras que, o bien pasaron el –convencional– filtro de lo que es *buena literatura* o, por el contrario, fueron expulsadas a los márgenes del canon, en cuyo caso pueden merecer, o no, según nuestros criterios del presente, un rescate de emergencia. Claro que estas tareas no siempre son sencillas, y requieren de búsquedas casi arqueológicas en archivos perdidos, seguir pistas ocultas, y otras muchas heroicidades.

Pero nadie dijo tampoco que trabajar lo contemporáneo fuera fácil. Estudiar la obra de autoras vivas, que todavía hoy siguen publicando, convierte el acercamiento a su literatura en una tarea, cuanto menos, escurridiza. El resultado de estos resbaladizos esfuerzos ha sido la elección del conjunto de textos que conforman el corpus de relatos que analizaremos en el presente trabajo, y que, podemos decir, presenta cierta complejidad –añadida a su contemporaneidad– debido a las diferentes coordenadas que lo atraviesan; por ello, consideramos necesario dedicar aquí un espacio a explicarlas, justificarlas y contextualizarlas.

En aras de una mayor claridad, dividiremos estos aspectos en dos partes: en este capítulo, nos centraremos en presentar a las autoras, justificaremos la elección de

un corpus exclusivamente femenino, y contextualizaremos su producción en el panorama literario argentino contemporáneo; es decir, cubriremos los dos primeros puntos del conjunto de factores que determinan nuestro corpus, a saber:

a) Textos de autoría femenina,
b) cuyas creadoras comparten un contexto sociocultural similar (nacidas en Argentina en torno a los 70 y que publican a partir de los años 2000),
c) enmarcados dentro de la narrativa breve
d) y que pueden categorizarse dentro de lo fantástico;
e) además, se han escogido aquellos cuentos en los que aparecen como centrales temas relacionados con problemáticas sociales.

Las tres últimas coordenadas clave (c, d y e) las abordaremos más adelante, en el segundo capítulo (apartado 2.1.), pues la adscripción de los textos fantásticos a dicho género ha sido una cuestión que ha hecho correr ríos de tinta en la crítica. Igualmente debatidas han sido las motivaciones, oportunidades y limitaciones del estudio exclusivo de textos de mujeres escritoras, así como el espacio que las autoras ocupan en el panorama literario y editorial actuales. Por otro lado, veremos en este capítulo cómo las escritoras se inscriben en lo que podríamos llamar una *doble tradición*: la de la rica historia de lo fantástico en la literatura argentina, y la de toda una genealogía de autoras que, antes que ellas, cultivaron el género, si bien no siempre fueron suficientemente reconocidas.

Un primer factor, antes de pasar a enumerar qué escritoras han sido finalmente las elegidas a la hora de configurar este corpus, se resume en la pregunta: ¿por qué escoger únicamente autor*as*? Si bien tendremos oportunidad de abordar la cuestión de la autoría femenina con mayor profundidad en el capítulo 5, un breve apunte previo –o *declaración de intenciones*, según se mire– es necesario: escogemos tratar textos de escritoras mujeres porque nos interesa ver cómo en ellos se traducen las problemáticas sociales, de todo tipo –relacionadas, o no, y de manera más o menos directa, con las que se categorizarían dentro de las *cuestiones de género*–, a través de los recursos que les ofrece la literatura fantástica y su rica tradición. En este sentido, nos alineamos, pues, con las propuestas de la feminista Teresa de Lauretis, a cuyas aportaciones volveremos después, pero que por el momento podemos resumir en la idea de que, al abordar producciones artísticas de mujeres, la especificidad ha de buscarse

> no en la feminidad como cercanía privilegiada a la naturaleza, al cuerpo, o al inconsciente, en una esencia inherente a las mujeres, pero contra la que presentan ahora una demanda los hombres; no en la tradición femenina entendida simplemente como algo marginal e intacto, fuera de la historia pero que hay que descubrir o redescubrir; tampoco en los resquicios y grietas de la masculinidad, en las fisuras de la identidad masculina o en lo reprimido por el discurso fálico; sino más bien en la actividad política, teórica, auto-analizadora mediante la cual pueden ser rearticuladas las del sujeto con la realidad social a partir de la experiencia histórica de las mujeres (1992: 293).

Esta idea, para la que Teresa de Lauretis parte del ya eterno *lo personal es político* de Simone de Beauvoir, y apunta también hacia la noción de los *conocimientos situados* de Donna Haraway, nos lleva a comprender por qué nos interesa un corpus femenino, cuyas autoras, además, comparten una *experiencia* común. Por eso, hemos escogido escritoras cuyo contexto social, económico e histórico es cercano, en tanto que todas ellas han nacido en Argentina en torno a los años 70.

Las autoras de los textos que configuran nuestro corpus son las que enumeramos a continuación, y que nacieron entre 1962 y 1982: Patricia Ratto (Tandil, 1962), Gabriela Cabezón Cámara (Buenos Aires, 1963), Fernanda García Lao (Mendoza, 1966), Valeria Correa Fiz (Rosario, 1971), Gabriela Colombo (Buenos Aires, 1972), Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973), Agustina Bazterrica (Buenos Aires, 1974), Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978), Ana Llurba (Córdoba, 1980), Yanina Rosemberg (Buenos Aires, 1980) y Camila Sosa Villada (Córdoba, 1982).

Estas autoras publican en un momento en el que, como ha señalado Ana Gallego Cuiñas, «la literatura escrita por mujeres argentinas ha adquirido un protagonismo insólito en el siglo XXI: nunca antes habían publicado tantas escritoras ni habían alcanzado tal nivel de legitimidad en la academia y en el mercado, en el circuito nacional y transnacional» (2020: 71)[1]. Esto tiene sus partes positivas, pero también algunos peligros. Uno de los más claros reside en que estas producciones, en vez de considerarse como una manifestación de los cambios en la recepción de la escritura de las autoras, o como parte de ese panorama más general, se incluyan en una categoría que se ha venido a llamar, de nuevo en términos de Gallego Cuiñas, «"narrativa de/para

[1] Para más información acerca del papel que en este reconocimiento juegan factores –en los que no podemos detenernos aquí– como los premios, las ferias, las traducciones, las editoriales y agentes literarios, remitimos a: Jorge J. Locane, «La mediación oculta: Los agentes literarios en la producción de literatura 'latinoamericana' en Europa», *Iberoromania*, n.º 85, 2017, pp. 33-57; y Eva Lalkovičová, «Las nuevas escritoras argentinas en el mapa literario: contexto y factores de su entrada en la literatura mundial», *Colindancias*, n.º 11, 2020, pp. 151-169.

mujeres" (frente a la escritura producida por hombres que no se define sino por su universalidad)», y que es un «síntoma de subalternidad en el sistema literario» (2020: 80). Esto implica un proceso de *guetificación*, como se explica en el prólogo de la antología *Mujer y escritura: 35 autoras argentinas de hoy* (2021). En el caso concreto de las autoras que aquí nos interesan, y como producto de su éxito editorial, encontramos un ejemplo flagrante de este tipo de abordajes no siempre adecuados, no solo excluyentes, sino muchas veces, reduccionistas, homogeneizadores e invisibilizadores. Ejemplo de ello es la etiqueta de «nuevo boom» o «boom femenino», que se ha utilizado recurrentemente en medios de comunicación[2], crítica literaria, mesas de debate en eventos literarios y, también, por supuesto, como estrategia comercial.

Desde las propias filas de las escritoras han surgido voces que señalan lo problemático de esta etiqueta, como lo hicieron Mónica Ojeda, Fernanda Trías y Giovanna Rivero en el contexto de la mesa redonda *No somos un boom: escritoras en el horizonte latinoamericano,* celebrada durante la séptima edición de la Feria Internacional del Libro de Guayaquil, en 2021. La boliviana Giovanna Rivero criticó la inmediatez que acarrea el término, como si la presencia de las autoras en los circuitos culturales y editoriales se hubiera dado por «una suerte de incineración espontánea, sin trabajo de años» (en Giménez Lorenzo, 2021). En este sentido, Fernanda Trías, autora uruguaya, no encuentra utilidad *visibilizadora* a una calificación que, precisamente, silenció «a muchísimas, por no decir a todas las escritoras que en ese mismo momento estaban escribiendo en América Latina y que, sin embargo, no formaron parte del boom» (en *El Universo,* 2021). Concluye la ecuatoriana Mónica Ojeda que, en realidad, «lo que ha cambiado ahora no es la calidad de la escritura de las mujeres latinoamericanas, lo que ha cambiado es la recepción» (en *El Universo,* 2021).

Al hilo de este argumentario, es importante entonces comprender que estas escrituras no surgen *de la nada,* sino que son consecuencia de «la articulación de un discurso literario de raigambre feminista que se ha ido gestando desde los años setenta y ochenta», según explica Gallego Cuiñas (2020: 71). Tendremos oportunidad de ver, en el siguiente apartado, la tradición específicamente fantástica en la que se enmarcan las

[2] Un claro caso, y quizás uno de los primeros, del uso de esta etiqueta lo encontramos en un artículo de Paula Corroto publicado en *El País,* el 14 de agosto de 2017, titulado: «El otro 'boom' latinoamericano es femenino». Con todo, en 2021 todavía hallamos ejemplos que utilizan esa denominación, discutida como veremos por las autoras: por ejemplo, Fabiana Scherer en *La Nación,* «El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo» (12 de junio de 2021) o Loreto Sánchez Seoane en *El independiente,* «De "mujeres que escriben" al boom de las escritoras, así ha cambiado el panorama literario» (18 de octubre de 2021).

autoras de nuestro corpus, que continúan la labor de una serie de escritoras que no han sido suficientemente atendidas y con las que, además, establecen interesantes redes y conexiones.

En este sentido, otro aspecto que es importante tener en cuenta para comprender este mal llamado *boom* de autoras latinoamericanas tiene que ver con el protagonismo que han adquirido las mujeres en los últimos lustros. En la introducción al tomo IV de la *Historia feminista de la literatura argentina*, publicado en 2020 y que abarca desde la última década del siglo XX hasta el presente bajo el título *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*, las directoras Laura A. Arnés, Nora Domínguez y María José Punte explican que es en el contexto de la fuerza que toma el feminismo desde 2015 en Argentina cuando

> […] la exposición de la literatura en femenino aparece, sin lugar a dudas, como un fenómeno cultural de estos últimos años. Los títulos proliferan, autoras noveles y experimentadas comparten listas de ventas, y una nueva sensibilidad afecta el orden de las cosas: la perspectiva crítica se ve obligada a renovarse y a cuestionar sus propios presupuestos y modos de leer (15)[3].

Añaden, a este periodo de auge del feminismo, otros factores que pudieron influir en el modo en que lo social afecta al mundo literario, como es la precariedad de los últimos gobiernos, especialmente desde el peso que adquiere el neoliberalismo desde los años 90.

Es precisamente esta década de los 90 la que Elsa Drucaroff utiliza para llevar a cabo una comparativa en términos de producción literaria, y concluye que, si en esos tiempos publicar ya era arduo debido a la precariedad económica, para ellas, las escritoras, era «casi imposible. Y si lo lograban, era aún más difícil que fueran leídas» (2018a: 293). Esto ha cambiado en los últimos años, cuando, a pesar de las nuevas crisis económicas, las autoras han conseguido entrar en el circuito editorial, primero desde la autogestión y, después, a través de «editoriales más hegemónicas», en cuyos catálogos los nombres en femenino se multiplicaron e, incluso, se reeditaron nombres olvidados (Arnés, Domínguez y Punte, 2020: 28).

[3] Además, el 2015 en Argentina pareció detonar –o, cuanto menos, anticipar– la potencia que el feminismo adquiriría a partir del 2017 en el mundo occidental; para cuando, de hecho, la popularidad de las autoras argentinas es un hecho constatado. Gallego Cuiñas remonta esta toma de fuerza del movimiento por los derechos de las mujeres, y su influencia en la literatura, a luchas previas al 2015, como la de las Madres de Plaza de Mayo o las piqueteras (2020: 73).

A pesar de ese espacio conquistado en el panorama literario contemporáneo, como sintetiza Lorena Amaro Castro, las escritoras siguen siendo habitualmente abordadas como «un "caso aparte", un fenómeno editorial», y, añade, «los comentarios sexistas abundan en las páginas culturales de los periódicos. Esta marginación alcanza también al ámbito académico, donde suelen ser discriminadas en el discurso crítico» (2019: 796). Gallego Cuiñas coincide con esta perspectiva y apunta a que, a pesar de que la irrupción de las autoras es, sin duda, el fenómeno más significativo de la narrativa argentina del siglo XXI, esta no siempre ha sido suficientemente atendida por la crítica. Como ejemplo, menciona los estudios sobre literatura argentina contemporánea de Josefina Ludmer (2010), Elsa Drucaroff (2011) y Beatriz Sarlo (2012) que en sus nóminas incluyen menos mujeres autoras que varones, igual que sucede en las listas elaboradas por la revista *Granta* (2010) o la de *Bogotá39* (2017) (Gallego Cuiñas, 2020: 72-73). Otro espacio en el que estas cuestiones quedan lamentablemente reflejadas son las antologías, que se constituyen como una herramienta clave a la hora de «tomar el pulso y la temperatura de la época» (Arancet Ruda, 2016: 17)[4].

La mención de las antologías nos sirve para conectar con el mundo editorial, otro eje canonizador de la literatura. Hemos apuntado cómo las autoras tienen mayor acceso a la publicación en la actualidad. Con todo, como resume Gallego Cuiñas:

> en las llamadas literaturas mundiales la escritura de mujeres sigue invisibilizada. De tal manera que, si las mujeres ocupan un lugar menor en la circulación trasnacional de la literatura latinoamericana, su condición es doblemente subalterna en el espacio de la literatura mundial: por ser latinoamericanas y por ser mujeres. La explicación puede encontrarse en el hecho de que las escritoras más ensalzadas y consagradas en el sistema global han sido, hasta fines de siglo XX, aquellas en que no se vislumbra tanto la diferencia genérica, es decir: su literatura está más asimilada a la canónica, de corte patriarcal (2020: 73).

[4] En este sentido, ya se han dedicado trabajos a explorar los cambios en la presencia de las mujeres escritoras en las antologías de la literatura fantástica; remitimos, como uno de los más completos, al de Patricia García, «Spanish and Latin American Women Writers in the Literary Canon: A Paratextual Study of Anthologies of Fantastic Literature», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 96, n.º 6, 2019, pp. 575-594. Por su parte, Anna Boccuti también dedica un artículo en el número de *CLCWeb* de 2020, consagrado al fantástico escrito por mujeres: «Female Fantastic in Anthologies: Gendering the Genre and its Discurse», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 22, n.º 4, pp. 1-15. Boccuti menciona ejemplos de antologías, como la de María Cecilia Graña, *Tra due specchi: 18 racconti di scrittrici latinoamericane* (2004), que plantea cierto esencialismo en sus criterios de selección, y que en esto se opone a otro caso, el de *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España,* elaborada por Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón y publicada en 2019*,* y desde la que se comprende el género como performance y categoría socialmente construida –en la línea de Judith Butler– y los conocimientos situados de Haraway (Boccuti, 2020a: 8).

Desde esta limitación, sí podemos destacar que es a partir de mediados de los 90 cuando se empieza a observar un renovado interés en la producción literaria hispanoamericana y se reaniman los mecanismos de los premios internacionales de novela, así como la puesta en marcha de iniciativas editoriales que tratan de dar visibilidad a estas nuevas generaciones y apuestan por trascender las fronteras regionales de distribución y recepción (Bencomo, 2009: 33). Es bien conocida –por eso no insistiremos en ello–, la importancia que han tenido editoriales como Alfaguara, Anagrama o el grupo Literatura Random House, siendo esta última la que más despunta, desde 2015, a la hora de acoger en su catálogo cada vez más jóvenes latinoamericanas; eso sí, dentro de una labor de mercado, «orientada a poner en circulación el fetiche de lo nuevo» (Gallego Cuiñas, 2020: 74). Con todo, Martín Kohan no pierde la oportunidad de mencionar otras pequeñas y medianas editoriales argentinas que habían emergido después del 2001, como InterZona, Entropía, Adriana Hidalgo, Mansalva o Santiago Arcos, por ejemplo, y que representan la profundización de un proceso «que había comenzado antes, en los años noventa, como reacción a la tendencia que cada vez más iban marcando las grandes editoriales, que se iban viendo a su vez absorbidas por grandes grupos multinacionales» (2018: 197). A todas estas cuestiones editoriales, hay que sumar, como apunta Eva Lalkovičová, el desarrollo de los blogs, las redes sociales y otras plataformas, que propiciaron «que la literatura joven ganara un acceso único al público lector» (2020: 156).

En términos ya no de contexto material, sino del tipo de literatura que cultivan estas autoras y el espacio que ocupan en el panorama actual, y que es lo que verdaderamente nos interesará a lo largo del presente trabajo, nuestras escritoras, como ya hemos avanzado, pertenecen a una misma *generación*. Somos conscientes de las implicaciones metodológicas que tiene este concepto, y que no cabe aquí desarrollar[5]; especialmente, porque, por las características de nuestra investigación, la dimensión que verdaderamente nos incumbe es la que significa, en términos de Philippe Sollers, que «X es contemporáneo de Y». Según esta premisa, entiende que una generación se constituye por un conjunto penetrado por la misma incógnita (1996: 14), en la línea de la definición –más poética– que Giorgio Agamben daría a lo contemporáneo: «aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo» (2011: 22). Así, conectamos con la idea de elegir autoras cercanas en su fecha de nacimiento y

[5] Remitimos a la ya canónica obra de Eduardo Mateo Gambarte (1996), *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis.

publicación de obra, pues nos servirá para seguir el rastro de ese *haz de tiniebla* en sus creaciones fantásticas.

Con todo, no debemos pasar por alto que existen numerosos e importantes estudios que han abordado las escrituras de esta generación, desde diferentes perspectivas y a través de distintas terminologías. Por citar solo algunas de las más relevantes en el ámbito crítico –y sin detenernos en ellas, pues han sido ya suficientemente revisadas, contestadas y matizadas–, Josefina Ludmer incluyó obras contemporáneas en su teorización sobre las que llamó «literaturas postautónomas» (2007). Por su parte, Beatriz Sarlo se acercó a estas en términos de «etnografías» (2006) y «literaturas del presente» (2012). En «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia» (2006), Sarlo subrayaba la ruptura, en las nuevas narrativas, del pacto que la novela mantenía con la realidad social e histórica. Esta perspectiva es discutida por Drucaroff en *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la posdictadura* (2011)[6], donde defiende el fuerte vínculo de la literatura actual con la historia, el pasado reciente y la realidad social –en forma de las que llama «manchas temáticas»–[7]. Además, propone la que ha sido una de las etiquetas más fecundas a la hora de abordar la literatura argentina contemporánea: «Nueva Narrativa Argentina»[8], con la que trata de dar cuenta de las narrativas de las generaciones que llama «postdictadura»[9]. Sin embargo, sí hay un cambio de perspectiva frente a la herencia literaria, frente a la épica militante de los setenta. Así lo explica en la introducción a *El nuevo cuento argentino: una antología*:

[6] La autora actualiza sus aportaciones en un artículo publicado cinco años después: «¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*?» *El matadero*, n.º 10, p. 23-40.

[7] En el corpus de nuestra tesis hallaremos algunas de estas «manchas temáticas»; por ejemplo, el trauma del pasado dictatorial (Drucaroff, 2011: 293), la figura del fantasma/desaparecido (294) o el cuerpo (446).

[8] María Audran apunta a cómo esta denominación fue anticipada por César Aira en su ensayo «La nueva escritura» (2000) (2019: 20). También encontramos ese elemento de *novedad* en los títulos de algunas antologías, por ejemplo: la coordinada por Maximiliano Tomás y Abelardo Castillo, *La joven guardia: nueva narrativa argentina* (2006); la de Florencia Abbate, *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas* (2006); la de Jimena y Matías Néspolo, *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura argentina* (2009) o la de Francisco Garamona, *Volveré y seré la misma. Panorama de nuevas narradoras argentinas* (2010).

[9] Dentro de esta denominación, diferencia entre una primera y una segunda generación: la primera «contiene a los escritores y escritoras nacidos aproximadamente entre 1961 y 1970. Establezco este período de apenas una década porque se trata de aquellos cuya conciencia ciudadana tendió a producirse o frente a la guerra de Malvinas, o frente al comienzo de la democracia, en 1983»; la segunda generación, «contiene a los escritores que hoy transitan la treintena junto con escritores veinteañeros que ya están produciendo una obra significativa, son los principales protagonistas del movimiento de la NNA y los que están comenzando a adquirir conciencia generacional, contagiando e integrando en el movimiento a algunos de los mayores. […] Muchos nacieron a la conciencia ciudadana al calor de las manifestaciones por la educación en 1992 y su efemérides fundacional tiende a ser el 19-20 de diciembre de 2001» (Drucaroff, 2011: 178).

> el nuevo cuento logra una modulación que evita la seriedad y el dramatismo de la narrativa anterior, incluso cuando relata algo tremendo. […] Si se exploran las grietas de lo que llamamos realidad, si se llevan las cuestiones filosóficas a límites desopilantes, es un juego en el vacío, no se intuye (como en Borges o Cortázar) una verdad profunda pero inexpugnable en algún lado. Si hay conciencia o preguntas por la injusticia social y la política, si hay horror por la violencia del poder, no subyace la fe en una solución
> […]
> ¿Entonces el nuevo cuento es sólo escepticismo? ¿No hay preguntas éticas? Sí. Profundas. De clase y de género. Políticas. Pero no respuestas (Drucaroff, 2017: 10-11).

Coincide así en ello con Sylvia Saítta, para quien «la literatura escrita en estos años volvió su mirada a la sociedad como si recién la descubriera», y «la narrativa incorporó entonces el violento escenario sociocultural abierto en los finales de la década menemista» (2014: 142).

Finalmente, la idea de *lo nuevo* está también en un acercamiento más actual a estas narrativas, el de la ya varias veces citada Ana Gallego Cuiñas: «novísima novela argentina», que presenta en su ensayo de 2015 «Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)» y da título a la monografía coordinada por la autora: *Novísimas: Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI* (2021). En la introducción a esta, Gallego Cuiñas hace también referencia a cómo estas literaturas actuales se enmarcan en un tiempo en el que las incertidumbres del posmodernismo parecen haberse diluido a favor de un (micro)activismo político, de un tipo de «presentismo que responde al "estado de urgencia", utilizando una expresión de Boris Groys, que nos ha tocado vivir», y pone como ejemplo temas que después veremos en los relatos de nuestro corpus, como el desastre climático, las crisis financieras, el aumento de la pobreza y la desigualdad o la explotación animal y vegetal, entre otros (2021: 15-16). Además, y como último punto que aquí nos interesa destacar, Gallego Cuiñas refiere la heterogeneidad que caracteriza a estas narrativas, dentro de la que menciona «giros estéticos» como el neofantástico –que incluye autoras de nuestro corpus como Samanta Schweblin y Mariana Enríquez– o el transfeminismo –como Gabriela Cabezón Cámara o Camila Sosa Villada.

Tendremos oportunidad de reflexionar sobre la adscripción de nuestras autoras al género fantástico, y de los modos en que este se erige como vía para la denuncia (trans)feminista, y no solo. Atendamos ahora a esa doble tradición en la que se inscriben las contemporáneas, en relación con las que escribieron fantástico antes que ellas.

1.2. Una doble tradición: predecesoras en la historia de lo fantástico argentino

La historia de lo fantástico argentino se erige como una de las dos líneas de la tradición en las que se enmarcan las obras que ocupan nuestro corpus. Por ello, plantearemos aquí algunas coordenadas –limitadas por el espacio que podremos dedicarle[10]– que nos permitan, siquiera, vislumbrar la variedad, evolución y, sobre todo, riqueza de esta tradición genérica, que ha sido tan relevante «en el Río de la Plata en general, y en Argentina en particular […] y que continúa hoy» (Castro, 2023: 47), dando cuenta, así, de lo que Enrique Luis Revol llegó a denominar «vocación» de los argentinos por lo fantástico (1968: 206); –y, añadimos, también *las argentinas*.

Hacia ellas, precisamente, apunta la segunda tradición a la que podemos adscribir a las autoras de nuestro corpus: toda una genealogía de escritoras que, antes que ellas, cultivaron ya el género fantástico, y que lamentablemente no han recibido demasiada atención crítica, más allá de algunos estudios dedicados a autoras y obras específicas[11]. A pesar de que diferenciamos esta doble tradición, en las páginas que siguen hemos decidido partir, precisamente, de esa genealogía de autoras fantásticas –o

[10] Contamos con algunas obras ya canónicas en este campo, de entre las que podemos destacar las siguientes: Ana María Barrenechea y Susana Speratti Piñeiro, *La literatura fantástica en Argentina*, México D.C., Universidad Autónoma de México, 1957; Paul Verdevoye, «Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 9, 1980, pp. 283-303; Paul Verdevoye, «Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX», en Enriqueta Morillas Ventura (coord.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, 1991, pp. 115-126; María Rosa Lojo, *Cuentistas argentinos de fin de siglo. Tomos I y II. Estudio preliminar*, Buenos Aires, Vinciguerra, 1997; y Carlos Abraham, *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*, Buenos Aires, Ciccus, 2015. También podríamos sumar a esta nómina las «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata» (1975) de Julio Cortázar. Sin embargo, se trata de una labor que parece todavía necesitar de algunos esfuerzos, y, sobre todo, actualizaciones. En esta línea, podemos mencionar el primer volumen –y, todavía, el único publicado– de la *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)* (2023), dirigido por David Roas, y cuyo recorrido se estructura a través de diferentes contribuciones de distintos autores y autoras dedicados a cada uno de los países latinoamericanos, incluida Argentina, a cargo de Andrea Castro. En la introducción, Roas declara el firme objetivo del trabajo: «postular una revisión de la historia y de los cánones literarios» (2023: 7). Habrá que esperar a la publicación del segundo tomo para poder contar con una visión de conjunto de estas trayectorias de lo fantástico, si bien seguirá quedando pendiente una dedicada exclusivamente al género en Argentina.

[11] Existen muy pocas obras críticas que hayan tratado de hacer algo así como una genealogía de lo fantástico escrito por mujeres, siendo quizás la más relevante la de Helena Araújo, «Geografía de lo fantástico en la escritura femenina latinoamericana», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 32, n.º 38, 1995, pp. 141-148. Con todo, es un recorrido muy breve, lo mismo que sucede con otro ejemplo en el que, además, no se centra únicamente en el género fantástico, aunque le dedica algunas notas interesantes: Trinidad Barrera, «La narrativa femenina: balance de un siglo», *Anales de Literatura Española*, vol. 16, n.º 6, 2003, pp. 101-108. En esa misma publicación, el artículo de Carmen Alemany Bay, «Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muchas nueces», destaca el cultivo de lo fantástico en Silvina Ocampo, Angélica Gorodischer y Hebe Uhart, a las que mencionaremos a lo largo de este apartado.

que, alguna vez, practicaron esta literatura– como hilo conductor que nos permita presentar un panorama más general. Así, creemos poder condensar de mejor manera la apabullante riqueza con la que esta literatura se ha desarrollado en el país, pero, sobre todo, huir de ese espíritu *guetificador* que muchas veces aparece en la crítica, cuando a las escritoras se les dedica un espacio aparte, se las reduce a mero *apéndice*, desvinculado de una tradición de la que, como veremos, forman legítima parte.

Encontrábamos antes, en las reivindicaciones de algunas escritoras contemporáneas, la idea de que la producción de las escritoras no es «simple irrupción sino una continuidad muchas veces muda y quebrada» (Arnés, Domínguez y Punte, 2020: 11). Esto es precisamente a lo que se refiere Karla Gabriela Nájera Ramírez en su artículo «La "zona desierta" de lo fantástico argentino: narradoras en la mitad del siglo XX», en el que señala que

> la historia de la literatura fantástica argentina, entre 1850 a 1950, por lo general, reconoce únicamente a dos autoras: Juana Manuela Gorriti y Silvina Ocampo. El largo vacío temporal que hay entre ambas da la impresión de que lo fantástico no fue frecuentado por la escritura femenina (2022: 27)[12].

Esto, como veremos a continuación –sin mayor afán que recordar algún *oasis olvidado* en ese supuesto *desierto*– no fue así. La literatura fantástica argentina se consolida entre 1860 y 1880[13], pero los pasos previos empezaron a darse ya en la década de los 30, cuando la prensa periódica empezó a publicar en sus páginas cuentos fantásticos, si bien eran, en muchos casos, textos españoles o traducciones de estética gótica y tradición romántica. Sin embargo, a partir de 1870, con la ampliación del público lector gracias a la expansión de la prensa y el proceso de búsqueda de una literatura nacional –que ya había comenzado cuando los intelectuales exiliados regresan al país, tras la caída de Juan Manuel de Rosas en 1852– empiezan a aparecer, en revistas como *La Nación* o *La Ondina del Plata* cuentos de autoría argentina que, después, se publicarían en volúmenes. Todavía se difundían traducciones, que, de hecho,

[12] La autora demuestra esta carencia de voces femeninas a través de una revisión de las antologías, y concluye que, de sus respectivas épocas, Juana Manuela Gorriti y Silvina Ocampo son la más registradas; en realidad, son casi las únicas (Nájera Ramírez, 2022: 29-31). Podemos encontrar este caso, por ejemplo, en la antología de Lola López Martín, *Penumbra: Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX* (2006), donde solo se incluyen dos cuentos de una misma autora, Gorriti («La novia del muerto» y «Coincidencias». Las antologías más recientes heredan esta tendencia: por ejemplo, la de Carlos Abraham, *Cuentos fantásticos argentinos (1900-1960)* (2016) está configurado por 34 cuentos, todos ellos de autoría masculina.

[13] Para la primera parte del recorrido, hasta el estallido de lo fantástico en 1940, resumiremos el panorama presentado en la contribución de Andrea Castro a la *Historia de lo fantástico…* (2023) dirigida por Roas: «La literatura fantástica argentina (1860-1930)», pp. 47-69.

desempeñaron un papel fundamental en la evolución del género, como fue el caso de los textos de Théophile Gautier y E.T.A. Hoffmann. Como explica Castro, la labor canonizadora de las antologías establecieron, para el siglo XIX, «un canon con Juana Manuela Gorriti, Eduardo Ladislao Holmberg y Leopoldo Lugones como sus estrellas más brillantes» (2023: 51)[14].

En las –todavía escasas– referencias a la historia de lo fantástico escrito por mujeres en Argentina, el fin de siglo ha estado recorrido por el solitario fantasma de Juana Manuela Gorriti (1816-1892). Hasta hace bien poco, ninguna otra autora había compartido lugar en la historia literaria decimonónica; sin embargo, gracias a los estudios de Carlos Abraham (Nájera Ramírez, 2022: 31), dos nuevos *oasis* se atisban en la *zona desértica*: Eduarda Mansilla de García (1834-1892) y Raimunda Torres y Quiroga (ca. 1855), que, al igual que Gorriti, publicaron en *La Ondina del Plata.* Con todo, está claro que la figura que más destaca es Juana Manuela Gorriti: no en vano ha sido habitualmente considerada como iniciadora del género fantástico en Argentina (Verdevoye, 1980: 286; Arambel-Guiñazú, 2000: 216; Buret, 2017: 17). Así la califica Paul Verdevoye, para quien en la sección de «Coincidencias» de su libro *Panoramas de la vida* (1876), la autora incluye «cuatro cuentos que inauguran la tradición de la literatura fantástica argentina» (1980: 286). Para él, los cuentos reflejan tanto la influencia de Edgar Allan Poe y E.T.A. Hoffmann como el interés por las teorías pseudocientíficas, que, como explica Lola López Martín, fueron muy relevantes en el panorama literario de aquellos años:

> El escepticismo que caracteriza a los escritores del ochenta se entrecruza no obstante con el interés en las ciencias ocultas, dato que interesa resaltar para ver cómo se cuelan las premisas de la ciencia moderna en el cuento fantástico argentino junto con los fenómenos más extraños que, a su vez, acaecen en un marco realista y verosímil. Es en estos términos en que el género fantástico de las últimas décadas penetra en las raíces del naturalismo y el positivismo literario (2009: 263)[15].

[14] De hecho, no son las publicaciones efímeras, sino las antologías del siglo XX las que nos han permitido llegar a estos nombres y obras. Castro (2023) menciona como ejemplo de ello *Cuentos fantásticos argentinos* (1960), de Cócaro; la *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX* (1970), de Haydée Flesca, o la conocida de Oscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* (1982), por citar solo algunas.

[15] Verdevoye aporta algunos ejemplos de ello en la obra de Gorriti: «La divulgación de teorías acerca de los seudodescubrimientos sicológicos de inspiran el tema del sueño revelador, en que un personaje desconocido le descubre al soñador una verdad que puede este comprobar cuando se despierta («El emparedado»). En «El fantasma de un rencor», gracias a la telepatía, una muchacha se entera del accidente que está sufriendo su hermano en otra parte. No falta, en otro cuento, «Una visita infernal», la presencia de un personaje misterioso, que resulta ser el diablo. El último de la serie se inspira en la

Añade a esto Sandra Gasparini que Gorriti presenta en sus obras «modos de ver y de narrar que deciden los caminos de la fantasía científica posterior y dialogan con la contemporánea» (2012: 83). Por su parte, Eduarda Mansilla muestra en sus narraciones una importante impronta, no solo de este cientifismo, sino también de la estética gótica de Poe, como podemos observar en *Creaciones* (1883); una tradición que está también presente –y, de hecho, con gran brillantez– en Raimunda Torres y Quiroga, cuyos textos en prensa, publicados después en *Entretenimientos literarios* (1884), dialogan con autores extranjeros ya mencionados y con la obra de Ann Radcliffe.

Con la importancia que tiene rescatar a Mansilla y Torres y Quiroga, sin duda la que más atención ha merecido, como inauguradora de la tradición, ha sido Gorriti. Además, esta practicó en sus creaciones literarias algunos recursos que la crítica ha señalado como importantes renovaciones: por ejemplo, Verdevoye advierte el brillante uso de la primera persona como vía para lograr la verosimilitud del relato (1980: 268), que como veremos, es central en el mecanismo fantástico; por su parte, Arambel-Guiñazú señala una búsqueda de crear en el lector un sentimiento de extrañeza y de un mutuo cuestionamiento entre los órdenes de lo real y lo fantástico; recursos que volveremos a hallar, entre otras, entre las páginas de Silvina Ocampo (2000: 16).

Los nombres de Gorriti y Ocampo vuelven a conectarse. Hoy sabemos que Gorriti no estuvo sola en el cultivo de lo fantástico en la segunda mitad del siglo XIX. ¿Lo estaría Silvina Ocampo en la década de los 40 del siglo siguiente? Pero mejor preguntemos antes: ¿de verdad hubo que esperar más de medio siglo para que una mujer se acercase de nuevo a los terrenos de lo fantástico? Una respuesta afirmativa sería extraña, dado que precisamente fueron estos los años en los que el relato fantástico fue erigiéndose como una de las literaturas más canónicas y características del Cono Sur, con autores como Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), Leopoldo Lugones (1874-1938) y Horacio Quiroga (1878-1937).

Con la llegada del modernismo y el decadentismo al panorama literario argentino, lo fantástico empieza a hacerse eco de muchas de sus aportaciones, algo que queda especialmente demostrado en la obra de Lugones y Quiroga. Como ejemplos,

---

creencia de esta clase particular de embrujamiento que consiste en clavar alfileres en un muñeco que tiene la apariencia de una persona a la que se quiere perjudicar o matar («Yerbas y alfileres»)» (1980: 268). Así, los cuentos demuestran el interés que en las últimas décadas también adquieren la parapsicología, las pulsiones y la locura, que aparecen en la obra de Lugones, Miguel Cané, Atilio Chiáppori u Horacio Quiroga –que, a pesar de ser uruguayo, participó como es bien sabido de la vida cultural de Buenos Aires.

podemos mencionar la presencia de los cataclismos y el horror en los relatos de *Las fuerzas extrañas* (1909) de Lugones, motivos como el doble o las metamorfosis (ambos presentes en el cuento del mismo autor «Un fenómeno inexplicable» o la ruptura de las barreras entre la vida y la muerte en «La estatua de sal»; por su parte, el vampirismo es protagonista en la literatura de Quiroga. También en la obra de estos autores encontramos temas como lo onírico, la alucinación, pero, sobre todo, una atmósfera que, ya desde el comienzo, anuncia la inminencia de lo extraño.

Las obras de estos autores siguieron siendo publicadas, muchas veces, en la prensa de los últimos años del siglo XIX y primeras décadas del XX; por ejemplo, los *Cuentos fatales* de Lugones, publicado en 1924, recoge cuentos que habían aparecido en *La Nación* desde el año anterior. En este sentido, Nájera Ramírez explica que, si revisáramos las publicaciones periódicas de esos años, descubriríamos «un número considerable de escritoras que hasta hoy han sido desatendidas por la crítica literaria y que conformarían *otra* historia de lo fantástico argentino» (2022: 34). El trabajo que venimos citando de Nájera Ramírez se ha ocupado precisamente de analizar cuentos fantásticos que mujeres escritoras publicaron en torno a los años 20 y 30 del pasado siglo. De entre estas, algunas son especialmente desconocidas, como María del Carmen Alonso, Olga de Adeler o Lola Salinas Bergara de Bourguet, nacidas hacia el último cuarto del siglo XIX[16]. Las otras dos escritoras con las que trabaja Nájera Ramírez son Emma Felce, ya nacida a inicios del siglo XX y, en segundo lugar, una autora que fue y ha sido más reconocida como poeta Alfonsina Storni, pero que también cultivó lo fantástico en su narrativa.

La siguiente parada en este viaje por aquel supuesto *desierto* parece incontestable: Silvina Ocampo. Una escritora que vivió y escribió en el Buenos Aires en el que, a mediados del siglo XX, la literatura fantástica alcanzó un desarrollo inaudito en las letras argentinas. Es esta una historia que ya ha sido muy contada, y pareciera no necesitar más repeticiones; pero contémosla una vez más, sin olvidar, esta vez, a todas aquellas que participaron en ella e, incluso, como Silvina Ocampo, la protagonizaron.

[16] El análisis que Nájera Ramírez (2022) lleva a cabo de los relatos que estas autoras publicaron en prensa las incluye, en mayor o menor medida, dentro de la tradición fantástica argentina. Los cuentos que analiza en su estudio son: de María del Carmen Alonso, «El reloj misterioso» (*El Hogar,* 15 de octubre de 1920), sobre un caso de telepatía entre dos mujeres; de Olga de Adeler (danesa de origen pero residente en Argentina), «El buque fantasma» (*Orientación,* marzo de 1929), sobre una embarcación que trae miserias a quienes escuchan hablar de ella; y, de Lola Salinas Bergara de Bourguet, «Misterio» (*El Hogar*, el 13 de enero de 1922), sobre una mujer que encuentra el retrato de un enfermo y a través del deseo de estar con él consigue sanarlo, a distancia.

Ciertamente, es con una Ocampo con la que comienza todo. Pero no es todavía Silvina, sino su hermana mayor. Victoria Ocampo (1890-1979) ignoró tanto las advertencias de su padre como la difícil situación económica de la Argentina en que vivía, y, consciente de la efervescencia literaria del momento, quiso darle voz: así nació, en el verano del 1930 al 1931, la revista *Sur* (1931-1970). En las páginas de *Sur* coincidieron las plumas de muchos escritores jóvenes que habían bebido de la vanguardia argentina de los años veinte. De hecho, muchos de quienes conformaron el primer consejo de redacción de *Sur* ya habían formado parte del proyecto de la revista *Martín Fierro,* uno de los canales de expresión del Grupo de Florida, en la que habían participado autores como Macedonio Fernández o Jorge Luis Borges. En 1938, pasados siete años desde el primer número de la revista, José Bianco se incorpora como secretario de redacción y, con él su gusto por la ficción literaria (Suárez Hernán, 2009: 35, 57-58). Si Victoria Ocampo siempre privilegió los textos de tipo ensayístico y el contenido filosófico, a partir de los años 40, *Sur* empieza a contar cuentos fantásticos.

Se trata esta década de un momento de eclosión del género en Argentina. El mismo José Bianco publica en este tiempo sus novelas cortas, y las páginas de *Sur* se alimentan de los cuentos fantásticos de Borges, Adolfo Bioy Casares, Santiago Dabove, Enrique Anderson Imbert o Manuel Peyrou, entre otros. Además, en 1940 –que se ha convertido en fecha clave– se publica *La invención de Morel* de Bioy y, solo un año después, *El jardín de senderos que se bifurcan* de Borges. El tipo de literatura que hacen estos autores bebe de la tradición que ya hemos visto, pero también de algunos cambios en el género que habían avanzado ya autores como Macedonio Fernández (1874-1952) o el uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964). Como explica Verdevoye, estos escritores se alejaron de los motivos fantásticos del positivismo y el modernismo y pusieron el foco en la extrañeza inquietante en el seno de lo cotidiano y en reflexiones que se acercaron a lo metafísico (1980: 293)[17]. Pero sin duda, dentro de las obras que

[17] Ampliamos esto a través de algunas notas de Verdevoye: Con respecto a Felisberto Hernández, dice: «Con este escritor uruguayo cambia por completo el rumbo de la literatura fantástica. Fuera de *Las Hortensias*, esas muñecas hermanas de los autómatas del siglo XIX, toda la utilería del género ha desaparecido. Ya no se habla de fantasmas, demonios, apariciones del más allá, animales extraños, ni hay referencia al espiritismo, a la ciencia, a las creencias misteriosas. La angustia no necesita del ropaje ornamental tradicional para expresarse. Casi se suprimen los símbolos para llegar a la expresión directa, depurada, casi espontánea, de un malestar existencial. Y entonces lo fantástico es verdaderamente esta inquietante extrañeza producida en el lector por la evocación del ambiente en el que el misterio no proviene de las cosas, sino de la visión personal del narrador, quien al describir esta visión sin explicarla nos sumerge en el misterio de su otredad, del mecanismo de su imaginación». Sobre Macedonio Fernández, explica que «nos apartamos todavía más de lo fantástico tradicional. Una literatura como la suya que, por la escritura, va creando un mundo que, a pesar de utilizar personajes y cosas del mundo

ven la luz en esos años, la que se ha erigido como símbolo de la explosión de lo fantástico en el panorama literario argentino de aquellos años es la *Antología de la Literatura Fantástica* (1940)*,* recopilada por Borges, Bioy y, ahora sí, Silvina Ocampo. Esta tuvo una gran importancia: en primer lugar, a nivel teórico, ya que en el prólogo Bioy propuso una definición al género, adelantándose así a Todorov; en segundo lugar, porque, la antología funcionó como un resorte refundador del género.

Durante décadas, Silvina Ocampo (1903-1993) fue, primero, hermana de Victoria, esposa de Bioy y amiga de Borges; después, creadora, pero siempre desde el lugar de *musa inspiradora* dentro de la triada que conformaba junto a Borges y Bioy. «La Sibila, la Maga que les recordaba en cada movimiento y en cada palabra la singularidad y el misterio del universo», como decía Rodolfo Wilcock (Mancini, 2003: 14). En 1936, Silvina Ocampo, que hasta aquel momento parecía haber limitado su producción artística a la pintura, se estrena en la literatura con la publicación de su primer cuento en *Sur*: «Siesta en el cedro». A este le seguiría, un año después, el libro de relatos *Viaje olvidado*, así como otras tres contribuciones a la revista: «El cuaderno» (n.º 38), «Sábanas de tierra» (n.º 42) y «La inauguración del monumento» (n.º 49) (Izaguirre Fernández, 2019: 15). José Bianco reseñó *Viaje olvidado*, y remarcó cómo Silvina Ocampo consigue en estos relatos «en vez de alejarnos, aproximarnos a la realidad y nos interna en ese segundo plano que los años, la costumbre y los prejuicios parecían haber ocultado definitivamente a nuestros ojos» (en Izaguirre Fernández, 2019: 14). A partir de los años cuarenta, su participación en *Sur* se reduce, pero, aun con todo, publicará dos de sus mejores relatos: «Autobiografía de Irene» (1944) y «El impostor» (1948). Desde la publicación del libro *Autobiografía de Irene,* en 1948, hasta una década después, la poesía ocupará sus esfuerzos. En 1959 vuelve a publicar, en este caso, su obra *La furia y otros cuentos*; en 1961 aparece *Las invitadas*; en 1970, *Los días de la noche*; y, ya en la década de los 80, los dos últimos libros que vieron la luz en vida de la autora: *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988). Hoy, el lugar de Silvina Ocampo como una de las más originales escritoras de textos fantásticos, insólitos y extraños se está reivindicando, desde el lugar mismo de las nuevas autoras del género, como veremos después.

---

cotidiano, rompe con las lógicas acostumbradas, produce también una inquietante extrañeza, al dar forma a algo cuya existencia tenemos que aceptar, aunque no pertenece a lo posible fuera de la literatura» (1980: 293).

Pero Silvina Ocampo no estuvo sola. Aparecía antes mencionada la revista *Martín Fierro* como un lugar en el que, en torno al ultraísmo, escritores que después cultivaron lo fantástico comenzaron a ensayarse en la literatura: fue este el caso de Norah Lange (1905-1972). A Norah Lange la ensombreció irremediablemente la figura de su marido, Oliverio Girondo, e incluso el interés romántico que el propio Borges debió de tener por ella. A partir de los años 50, Norah Lange participó del gusto por la creación fantástica. Ese interés, que ya se habría iniciado en *Antes de que mueran* (1944), se desarrolla ya plenamente en obras como *Personas en la sala* (1950), *Los dos retratos* (1956) y la póstuma *El cuarto de vidrio* (2006). En esta última, Lange explora el tema de la casa encantada, mientras que las anteriores están recorridas por obsesiones, apariciones fantasmales, retratos y espejos que se modifican e intercambian sus imágenes, y demás motivos, todos tamizados por la narración de lo extraño y lo ambiguo, pero siempre desde lo cotidiano[18].

Otra autora que últimamente se ha reivindicado y reeditado, y que, a pesar de su origen chileno, estuvo enormemente vinculada con la cultura argentina en general, y con el Grupo Sur en particular, fue María Luisa Bombal (1910-1980). En 1931, publica una de sus más importantes obras *La última niebla.* Con la editorial *Sur* publicó *La amortajada* en 1938, y un año después, en la revista homónima, aparecen algunos de sus relatos: «Las islas nuevas» y «El árbol» (Suárez Hernán, 2009: 300). Si en *La última niebla* parecen borrarse los límites entre la realidad y la imaginación, con visiones fantasmales, en *La amortajada* encontramos una muerta que, en su lecho de muerte, observa a quienes la velan mientras le invaden los recuerdos de la vida que deja atrás.

También relacionada con el Grupo Sur, y en especial con Jorge Luis Borges, encontramos a Luisa Mercedes Levinson (1904-1988). En colaboración con él escribió *La hermana Eloísa*, una colección conformada por dos cuentos de Borges, dos de la autora y uno más escrito a cuatro manos. Pero la relación de Levinson con lo fantástico no se reduce a una escritura de carácter anecdótico: relatos como «El abra» parecen seguir la estela de las narraciones de Horacio Quiroga (Correas de Zapata, 1980: 818), y motivos fantásticos recorren sus obras, como el fantasma y el doble en «Sumergidos» o el cuadro que se confunde con la realidad en «Úrsula y el ahorcado».

[18] A pesar del matiz claramente fantástico de todos estos motivos, parece que la crítica literaria de la época no llegó a considerar la escritura de Lange dentro de la estela de lo fantástico, según refiere Ferreira Prado (2018: 119).

Hubo otras autoras, menos conocidas, a las que, insisto, no cabe aquí, lamentablemente, dedicar más espacio. Citaremos tan solo un par de ejemplos. En primer lugar, a Emma Felce (1909-2005), cuyo nombre incluye Marjorie Agostín (1992) en su nómina de autoras de lo fantástico en el Cono Sur[19]. Finalmente, en su estudio *La Scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana* (1989), junto con los nombres de Luisa Mercedes Levinson y Silvina Ocampo, la estudiosa Helena Araújo añade un tercero que representaría la escritura femenina de los años 50 que siguió la corriente de lo fantástico en Argentina: la autora franco-argentina Gloria Alcorta (1915-2012) (39).

El hilo de lo fantástico escrito por mujeres podría continuar desovillándose con aquellas que, tras la explosión del género en los 40 y 50, enriquecieron su tradición durante la segunda mitad del siglo XX. Sobra decir que estas autoras no fueron arrastradas por el éxito y reconocimiento que implicó el Boom latinoamericano de los años 60, que sí recuperó autores algo anteriores como Borges o integró en su nómina a otro grande de la literatura argentina, Julio Cortázar. Verdevoye se refirió a Cortázar como «el último de los monstruos fantásticos argentinos» (1980: 298). Y es que su literatura fantástica ha sido, con diferencia, y junto con la de Borges, la más destacada de las letras argentinas, e incluso elevó el género a un nuevo nivel dentro del contexto de la literatura universal. La invaluable herencia de Cortázar la encontramos en muchos autores y autoras que le siguieron, incluidas las que conforman nuestro corpus, en gran medida por las innovaciones que aportó a lo fantástico: la naturalización de lo sobrenatural –que incluso llevó a inspirar a Jaime Alazraki la nueva etiqueta de *neofantástico*, de la que tendremos oportunidad de hablar más tarde–, el extrañamiento que produce la ambigüedad entre lo posible y lo imposible, los escenarios cercanos y cotidianos, los juegos con el lenguaje, el tiempo y el azar, y un largo etcétera.

Con todo, el título que le otorga Verdevoye como *último monstruo fantástico argentino* no es del todo acertada, pues en su tiempo, y después de él, otras *monstruas* cultivaron el género, además, con una enorme calidad literaria. Recogemos a algunas de ellas a continuación, sin afán de totalidad y conscientes de las limitaciones

[19] Su relato «El cadáver viviente», publicado el 8 de junio de 1939 en la revista *La Novela Popular* es uno de los analizados por Nájera Ramírez (2022) en su ya citado estudio. En este cuento fantástico, asistimos a la historia de una mujer que, después de la muerte de su padre, comienza a ser poseída por el espíritu de este.

bibliográficas y de nuestra investigación –pero con el propósito, de nuevo, del justo reconocimiento que estas escritoras merecen–.

Así, nacidas en la década de los 20, encontramos a Elvira Orphée (1922), Angélica Gorodischer (1928) y Griselda Gambaro (1928); de los años 30, la nómina se amplía con Sara Gallardo (1931), Alicia Steimberg (1933), Marcela Solá (1936), Alejandra Pizarnik (1936), Amelia Jamilis (1936), Hebe Uhart (1936), Luisa Valenzuela (1938) y Luisa Futoransky (1939); finalmente, ya a partir de los años 40, contamos con Alicia Dujovne (1940), Rosalba Campra (1940), Vlady Kociancich (1941), Liliana Heker (1943), Graciela Geller (1945) o Ana María Shua (1951), entre otras.

No todas cultivaron el mismo tipo de literatura fantástica[20], y de hecho en algunas de ellas esta es tan solo una parte de su obra, que muchas veces alcanza también el realismo y otros formatos, como la poesía o el teatro. Un ejemplo de ello es el caso de Angélica Gorodischer **(**1928-2022), que fue especialmente reconocida por su literatura de ciencia ficción y *fantasy*; sin embargo, dentro de su producción también encontramos relatos más cercanos al fantástico, como mencionaremos en el siguiente apartado. Algo similar sucedió con Griselda Gambaro (1928), conocida sobre todo como dramaturga –dentro de la línea del teatro comprometido–, pero que también ha cultivado el fantástico. En la introducción a la selección de sus relatos publicada por Anagrama (Buenos Aires, 2016), Soledad Quereilhac destaca la obra *El desatino* (1964), por su «atmósfera de opresión, en sintonía tanto con algunas lecturas de época como con la cercanía al universo de Franz Kafka», así como «un mundo entre fantástico, surrealista y llanamente alegórico en los que la internalización de los mecanismos represivos de la sociedad y de la cultura reducen la individualidad a la nada o la anulan en un silencio acrítico» (2016: 12).

La escritora Sara Gallardo (1931-1988) fue sobre todo reconocida por sus crónicas como periodista. Como escritora, la narrativa de Gallardo evolucionó desde el realismo de obras como *Los galgos, los galgos* (1968) hacia «la experimentación con el folclore, lo maravilloso, el realismo mágico y hasta el misticismo en convergencia con la tradición oral latinoamericana, sin caer en los clichés del costumbrismo», en

[20] Aunque no podamos detenernos en cada uno de los casos, es importante tomar en consideración las características y diferencias que la obra de cada una de estas autoras presenta con respecto a la de sus contemporáneas. Resultaría incoherente para con nuestros objetivos en este trabajo caer en una visión esencialista y homogeneizadora de la obra de las mujeres, por el mero hecho de serlo, y porque su obra haya sido adscrita, desde la crítica, al género fantástico –etiqueta dentro de la que, como después veremos, existen matices casi infinitos–.

Eisejuaz (1971), *El país del humo* (1977) y *La rosa en el viento* (1979) (Llurba, 2020). De entre estas obras, es especialmente interesante *El país del humo* (1977), una colección de cuentos dentro de la que encontramos algunos que, sin lugar a duda, pueden integrar el corpus de la literatura fantástica argentina[21]. Similar al caso de Gallardo encontramos el de Liliana Heker (1943), quien, según sus propias palabras, escribió sobre todo dentro del realismo, pero cuenta con algunos cuentos fantásticos como «Los de familia», «Las peras del mal» o «Mariana del Universo» (Agostín, 1992: 122). Más paradigmático incluso es el caso de Alejandra Pizarnik (1936-1972) –similar a la de Storni– quien sin duda ha recibido mayor atención por parte de la academia, pero casi siempre enfocada en su obra poética. Su incursión en lo fantástico se materializa en la obra *La condesa sangrienta* (publicada en la revista *Testigo* en 1966), un relato largo en el que Pizarnik reescribe texto de Valentine Penrose acerca de la leyenda de Erzsébet Báthory, una condesa húngara de finales del siglo XVII que cometió más de medio millar de asesinatos con el objetivo de torturar y desangrar a sus víctimas y alcanzar, con ello, la eterna juventud. María Negroni, en su *Galería fantástica* (2009), destaca *La condesa sangrienta* como una de las obras de la tradición fantástica latinoamericana que mejor refleja una impronta gótica[22].

Esto nos conecta con otra autora fantástica que pasó más desapercibida, en este caso no por haber dedicado mayores esfuerzos a otros géneros literarios, sino debido a la brillantez con la que lo hizo desde el punto de vista teórico: Rosalba Campra. Un ejemplo de su obra fantástica lo encontramos en *Formas de la memoria* (1989), donde presenta recursos como la ruptura de las expectativas del lector, así como la tendencia al uso de voces narradoras y finales sorpresivos («La libertad», «Mitología»), la falta de causalidad («No hay mejor compañía», «Juegos») o la evocación del mundo ancestral y mítico («Migraciones», «Memorias», «Batallas») (Boccuti, 2008: 223-239).

Finalmente, podemos apuntar a las que, quizás, de toda esa nómina previamente presentada son las más conocidas: Luisa Valenzuela y Ana María Shua. En

[21] Encontramos, por ejemplo, la reelaboración del cuento de hadas en «Las treinta y tres mujeres del emperador Piedra Azul»; el mito del licántropo en «Fases de la luna» o el del fantasma en «Georgette y el general». También hallamos cuentos fantásticos que se alejan de los motivos tradicionales, como sucede en «Cosas de la vida», donde un hombre encuentra, al despertar, que su casa está en medio del mar; en «Un secreto», donde una mujer posee una cabeza de repuesto; o, finalmente, «El hombre en la araucaria», en el que el protagonista, que pasó veinte años haciéndose unas alas, echa a volar con ellas y, ante la persecución de la policía, se refugia en las ramas de un árbol.

[22] Otra vía por la que Alejandra Pizarnik se acercó al género fue a través de *Sur*, con cuentos que se acercan más al absurdo y reseñas y comentarios de textos de, entre otros, Julio Cortázar o Silvina Ocampo (Cervera Salinas, 2016: 146).

los últimos años, añadiríamos también a Hebe Uhart (1936-2018), que ha adquirido cierto reconocimiento al final de su vida y ha sido reeditada[23]. Valenzuela y Shua sí han contado con relativo éxito editorial y su obra ha sido abordada por la crítica, en diversos artículos y capítulos de monográficos; si bien, con todo, no es comparable a la atención que han recibido sus compañeros varones.

A Luisa Valenzuela (1938), el placer por lo fantástico le venía de familia; en concreto, de su madre, a la que ya conocemos: María Luisa Levinson. Aunque se muestra reticente a integrarse dentro de lo fantástico (en Graña, 2003), algunos de sus relatos, como ha estudiado la crítica, pertenecen de forma clara al género fantástico. Pero quizás la parte más conocida de la obra de Valenzuela es la reescritura de los cuentos tradicionales, que como resultado abandonan muchas veces las categorizaciones de lo maravilloso para internarse en lo insólito y siniestro: nos referimos a los relatos de los «Cuentos de Hades», en *Simetrías* (1993). En palabras de Diana María Amador Molina, en Luisa Valenzuela «lo que vuelve más inquietante al género fantástico es la mezcla, lo híbrido, la experimentación, así como su intención de burlar una tradición crítica de lectura» (2004: 5).

En el gusto por las reescrituras coincide con Ana María Shua (1951), modalidad que practicó en la sección «Versiones» en *Casa de Geishas* (1992). En una entrevista, Shua habló de cómo en su escritura fantástica le influyó enormemente la lectura de la *Antología del cuento extraño* (1956) elaborada por Rodolfo Walsh; «eso, y la tendencia hacia lo fantástico que tiene toda la literatura argentina, sobre todo la rioplatense. Cuando empecé a escribir, para mí lo fantástico era lo más natural» (en Garrido, 2013). La presencia del género podemos rastrearla en obras como *Botánica del caos* (2000) y *Fenómenos de circo* (2011). Desde la crítica, Rosa Navarro Romero (2013) ha destacado la presencia de rasgos del género como la elipsis, la intertextualidad, las rupturas espaciotemporales o los finales sorpresivos y enigmáticos; Lucía Leandro Hernández (2018) señala el constante uso del «cronotopo del umbral», esto es, la duda sobre el paso del tiempo o el espacio físico y el límite entre el mundo real y el imaginario. Pero sin duda lo que más ha llamado la atención a la crítica ha sido

[23] Andrés Neuman la incluye en su estudio de 2009 «Siete cuentistas muy raros (propuestas para una zoología fantástica latinoamericana)», incluido en el volumen *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 169-179.

la estrecha relación entre la brevedad, lo fantástico y el humor presentes en la narrativa de Shua (Boccutti, 2008; Previtera, 2018; etc.).

Las siguientes protagonistas de esta genealogía nos tocan de cerca, pues no son otras que las autoras que conforman nuestro corpus de estudio. Pero su participación en la tradición fantástica, y, en concreto, en la escrita por mujeres, no se reduce a algo tan simple como el mero hecho de ser escritoras y cultivar el fantástico, valga la redundancia. Pues, como veremos en el siguiente apartado, con el que cerraremos este capítulo de presentación, estas nuevas narradoras han establecido redes literarias, de ida y vuelta, con sus, podríamos llamarlas, *abuelas* y *madres* fantásticas: herederas de su literatura, las toman como referencia a la hora de escribir, las reivindican, con la labor de recuperación e incluso reedición que ello implica.

1.3. (Re)conexiones autoriales: influencias, legados y recuperaciones

Entre las escritoras que hemos mencionado en el recorrido anterior –y muchas otras que, necesariamente, quedaron fuera de él– se establecieron siempre interesantes redes autoriales, en diversas formas, desde las más profundas amistades a la admiración profesional, que se manifiesta, muchas veces, en forma de influencias. María Luisa Bombal entabló amistad con Norah Lange, que fue la encargada de prologar su obra *La última niebla,* cuando fue publicada por primera vez en la editorial Colombo, en 1934[24]. Amigas eran también Elvira Orphée, Sara Gallardo y Silvina Ocampo, como explica Leopoldo Brizuela (en Larrea, 2018). En términos de influencia literaria, la herencia de Silvina Ocampo estuvo presente en otras escritoras del Cono Sur del siglo XX (Agostín 1992: 62).

Esto lo encontramos también entre las escritoras fantásticas contemporáneas que conforman nuestro corpus, que son conscientes de las conexiones literarias, estéticas y de intereses que las unen, y que se materializan de diferentes modos. En muchas ocasiones, coinciden en encuentros literarios, mesas de festivales, o presentaciones de libros. Por ejemplo, a la presentación de *Faunas,* de Patricia Ratto, celebrada en 2017 en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos

[24] La estela de María Luisa Bombal fue una de las más luminosas de la época, y eso se refleja en la importancia que adquirió para los y las que la siguieron: José Bianco cuenta que un joven Juan Rulfo le reconoció personalmente la enorme impresión que *La amortajada* le había causado, y opina que su influencia se respira en la gran obra del mexicano *Pedro Páramo* (en Suárez Hernán, 2009: 332-333). Por otro lado, Carlos Fuentes se refirió a ella como «la madre de todos nosotros» en una conferencia sobre el llamado Boom Latinoamericano (Guerra, 2021: 7).

Aires, asistió Gabriela Cabezón Cámara. Esta estuvo también presente, junto con Mariana Enríquez, en el encuentro que se celebró en 2023 en la librería Libros del Pasaje (Buenos Aires) con motivo de la presentación en Argentina de la obra de la ecuatoriana María Fernanda Ampuero. Valeria Correa Fiz y Fernanda García Lao coincidieron en la edición de 2022 del *Festival 42* de Barcelona, dedicado a los géneros fantásticos.

En cuanto a sus publicaciones, encontramos que muchas de estas autoras escriben sobre las obras de otras: leemos, por ejemplo, la –positiva– reseña de Cabezón Cámara en la contraportada del libro de cuentos de Enríquez *Los peligros de fumar en la cama* (2009); García Lao hace el resumen-presentación de *Experimento marciano* (2019), de Gabriela Colombo; tanto Mariana Enríquez como Valeria Correa Fiz reseñaron, –como vemos, también, en su contraportada– el libro *Constelaciones familiares* (2020) de Ana Llurba. En sentido inverso, esta autora entrevistó a Enríquez en 2016, cuando comenzaba a alcanzar la fama. En un registro más académico, Correa Fiz publicó un artículo sobre *Distancia de rescate,* de Schweblin, en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (2022).

Sin embargo, lo que nos interesa aquí son las conexiones intergeneracionales, esto es, las que se producen entre nuestras autoras contemporáneas y las que les precedieron en el campo de lo fantástico. De nuevo, no podemos recoger la enorme cantidad de referencias que estas escritoras han hecho a sus predecesoras; pero sirvan los ejemplos que aquí presentamos para dar cuenta de que dichas redes existen y son reivindicadas por las autoras, desde diferentes altavoces.

Samanta Schweblin ha mencionado en varias ocasiones que se formó en el taller de escritura de Liliana Heker, a la que considera un referente. Igualmente, ha hecho referencia a otras autoras, como María Luisa Bombal, de cuya novela *La última niebla* dijo: «¡Cómo me impactó ese mundo gris entre el sueño y la vigilia!»; en esa misma entrevista, también mencionaba a «nuestra Silvina Ocampo, por supuesto», a «la genial Hebe Uhart» y a Luisa Valenzuela[25] (en Hutton, 2013). Otra conexión de Schweblin la encontramos con Ana María Shua, de la que preparó y editó una antología de cuentos para Páginas de espuma, *Contra el tiempo* (2012). Schweblin se refirió a

[25] Por cierto, en un sentido, podríamos decir, *inverso*, Luisa Valenzuela reseñó los cuentos de una de nuestras contemporáneas menos conocidas, Yanina Rosemberg.

Shua como «madre de nuestra generación, de mi generación» durante un encuentro que Casa de América organizó entre ambas autoras con motivo de la presentación del libro, en 2013.

Fernanda García Lao, en una entrevista en *Los siete locos* (2019) vinculó su obra con la tradición del cuento fantástico y de lo extraño, dentro de la que se declaró «sobrina de los más negros, de los oscuros», dentro de los que incluye a Horacio Quiroga y Felisberto Hernández, pero, también, a Silvina Ocampo y Amelia Jamilis. A esta última la considera, a su vez, «sobrina súper *dark*» de Ocampo, de la que cree «tiene que estar en cualquier historia de la literatura en la que se intente hacer como un parentesco entre plumas» (en Crisorio y Straccali, 2021: 105). Silvina Ocampo, junto con Sara Gallardo, están presentes en el temario que García Lao impartió en un taller de lectura y escritura en 2023, en la Biblioteca Gabriel García Márquez, organizado por el Ayuntamiento de Barcelona, titulado, ingeniosamente, «Las que no hicieron boom».

Mariana Enríquez también se siente enormemente conectada a Silvina Ocampo, no solo por las semejanzas que la crítica ha encontrado entre sus narrativas, en la mezcla de lo fantástico, lo raro y lo popular (Amaro Castro, 2019: 808), y que han llevado a denominarla «la nieta gótica de Silvina Ocampo» (Domínguez Michael, 2018), sino porque se trata de una figura que a la contemporánea le ha interesado mucho. De hecho, llevó a cabo una investigación biográfica que tuvo como resultado la publicación de *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (2018). Ocampo también fue mencionada como influencia, junto con Quiroga, Hernández y Borges, por Valeria Correa Fiz (en Gacinska, 2021), autora que también se ha interesado por Hebe Uhart, de la que se encarga de escribir su capítulo en el *Atlas de literatura latinoamericana (Arquitectura inestable)*, publicado por Nórdica en 2022. Por cierto, en esta misma obra, Enríquez se ocupa, cómo no, de la entrada dedicada a Silvina Ocampo.

Como último ejemplo, podemos mencionar el caso de Ana Llurba, que en 2020 dedicó un excelente artículo a la obra de Sara Gallardo en *El País*, donde compara el trabajo de la escritora con el de otras como Elvira Orphée, que fue poco reconocido en su época, pero que, en la actualidad, como explica Llurba, se proyecta en las contemporáneas, como Samanta Schweblin.

Este artículo se publica precisamente en un momento en el que Sara Gallardo, como ha señalado María Laura Pérez Gras (2015)[26], ha empezado a ser reeditada. El movimiento de revalorización de autoras olvidadas surge en el mismo contexto del auge del feminismo que, como veíamos al inicio del capítulo, ha incidido positivamente en la recepción de las obras literarias escritas por mujeres, tanto en el presente, como en el pasado. Autoras que habían sido olvidadas por el canon, como Gallardo o Uhart están siendo reeditadas, así como también sus relatos están comenzando a ser incluidos en antologías; incluso, de hecho, muchas veces tales colecciones se dedican exclusivamente a mujeres (Arnés, Domínguez y Punte, 2020: 28).

En el caso de la primera de las autoras, además de ser reeditada, su obra ha llegado incluso al teatro, pues *Enero* fue adaptada y representada en 2022 en el Teatro El Extranjero de Buenos Aires; por otro lado, en 2021 el gobierno de la ciudad creó un reconocimiento que lleva, precisamente, su nombre: *Premio de Novela Sara Gallardo.* Como ya hemos avanzado, otra de las autoras cuya obra se ha puesto en valor en los últimos años ha sido Hebe Uhart: si bien hasta 2010 sus textos se habían publicado en editoriales pequeñas, en este año Alfaguara (Buenos Aires) publicó sus relatos, en la misma colección en la que también publicó los de Liliana Heker en 2014 y los de Griselda Gambaro en 2016. Los cuentos completos de Uhart también se publicaron en la editorial Adriana Hidalgo, en 2019, pocos meses después del fallecimiento de la escritora. Finalmente, Silvina Ocampo también ha sido reeditada en los últimos años, por ejemplo, a través de la colección «Biblioteca Silvina Ocampo» que lanzó Penguin Random House en 2023 con motivo de los 120 años de su nacimiento.

Todos estos son solo algunos casos, de los que podrían rastrearse muchos más. Sin embargo, y a pesar de la acumulación de referencias con la que hemos llenado las páginas precedentes, no quisiéramos plantear aquí todas estas cuestiones desde un carácter meramente anecdótico. En este juego de referencias y lecturas cruzadas, de recuperaciones y menciones, incluso de reivindicación, pero, también, en el gesto de tejer redes tanto con las contemporáneas como con las que escribieron antes que ellas, encontramos brillante ese hilo de continuidad que demuestra que las autoras de nuestro corpus podrán ser *nuevas* en términos generacionales, o de renovación del género, pero

[26] Es curioso cómo Pérez Gras (2015), para analizar esta labor de recuperación de la obra de autoras, escoge a dos bien separadas en el tiempo, pero que comparten espacio en esta trayectoria de lo fantástico argentino femenino. En su estudio, Sara Gallardo comparte destino y fortuna con Eduarda Mansilla, cuya obra también se está recuperando en la actualidad. Remitimos a este capítulo para más bibliografía acerca de estas autoras.

nunca porque antes que ellas no existiera ya una tradición. Sin embargo, más allá de todo ello, queremos abordar, en último lugar, un aspecto en el que consideramos que estas influencias o continuidades se manifiestan verdaderamente en la literatura de estas autoras, y que podemos resumir, sin más demora, en que se sirven de lo fantástico para problematizar determinados aspectos de la realidad social, desde un punto de vista crítico. Este potencial político y simbólico de lo fantástico ha sido algo muy debatido, desde la teoría del género, como tendremos oportunidad de examinar en la segunda parte de este trabajo. Por el momento, daremos, de nuevo, algunas coordenadas, a modo de ejemplo de cómo las autoras que conforman esta genealogía previa a nuestro corpus ya explotaron estas posibilidades que ofrece lo fantástico.

Desde sus inicios, como explica Marina García Rodríguez, la literatura fundacional argentina se caracterizó «por la mezcla de elementos góticos y políticos» (2020: 52); en gran medida, como apunta Blas Matamoro, debido a que lo fantasmal se erigió «como una respuesta del imaginario argentino a la crisis de 1929, la gran depresión y su parálisis consiguiente» (1991: 127). Según Pablo Javier Ansolabehere:

> si en Europa el gótico y el terror se desarrollan dejando entrever apenas la política, en Argentina, por el contrario, esta ocupa un primerísimo plano detrás del cual se vislumbra en un inquietante fuera de foco, la tradición gótica y terrorífica europea que varios de estos escritores conocen bien y se valen de ella […] para mejor contar el terror de la política que les consume (2018: 4)

Por eso, «no es de extrañar que la literatura contemporánea, que no puede desligarse de esa tradición, emplee la literatura de terror para expresar algún tipo de crítica, sea política o social» (García Rodríguez, 2020: 52). La inauguradora Juana Manuela Gorriti participó de esta tendencia, pues sus cuentos «describen las consecuencias que la situación política del país tiene sobre el individuo, particularmente sobre la mujer que, en razón de las limitaciones que se le imponen, las sufre en mayor grado» (Arambel-Guiñazú, 2000: 219). Por su parte, Torres y Quiroga, como observa Gasparini, trató cuestiones más específicas, en sintonía con la crítica feminista que cultivarían autoras posteriores, pues incluyó en sus relatos fantásticos la temática de la violencia de género: por ejemplo, en «Eroteida», donde unos ojos observan al feminicida para impedirle conciliar el sueño, o «La mancha de sangre», donde la cabeza de la mujer asesinada por su esposo, ya cercenada del tronco, jura regresar y cobrarse su venganza (Gasparini, 2020b: 190).

Durante la década de los veinte, cuando muchas veces la imagen de las mujeres que se proyecta en los textos fantásticos se asimila a lo maligno y demoniaco –en la línea de la *femme fatale*–, Alfonsina Storni publica «Cuca en seis episodios», un relato que aparece en *La Nación* el 11 de abril de 1926, y en el que la autora trabaja uno de los motivos más relevantes de la historia de la literatura fantástica, el del autómata[27]. La protagonista conoce a Cuca y compara su apariencia con la de una muñeca, por su piel como de porcelana, sus ojos de vidrio verde, o la espuma de oro de su cabello. Al final del relato, Cuca es atropellada, y el accidente nos descubre a la protagonista y a los lectores la verdad: en vez de sangre, del cuello cercenado, brota serrín. Lo más interesante es que el motivo del autómata sirve a la autora para hacer una crítica de género, al equiparar la naturaleza de estos seres *sin vida propia* con la realidad de las mujeres alienadas. Tal y como ha estudiado Tania Diz, el relato de Storni quiere demostrar cómo «la exacerbación de la mujer doméstica, en las jóvenes, les hace perder sus cualidades humanas, haciéndolas devenir un puro artificio» (2015: 8).

Si tomamos como referencia el siguiente hito de lo fantástico en Argentina, esto es, la eclosión del género a mitad de siglo, encontramos que, en el contexto literario en el que se dan estas narrativas, se está produciendo un debate acerca de la función social de la literatura. Se trata además de una época en la que la realidad política del país experimenta muchos cambios, por la transformación socioeconómica que pone en marcha el peronismo. El debate al que nos referimos es el que ha pasado a la historia literaria como una archiconocida rivalidad –aunque, a veces, en términos demasiado simplificados– entre el grupo Sur, del que ya hemos hablado, y el que se conformó en torno a la revista *Contorno*. En resumen de Julia Livellara Abrile, en los años 50, los intelectuales de Contorno pensaban que era tarea de todo intelectual comprometido contribuir en la formación cultural del sector proletario, lo que les llevó a criticar a los escritores de Sur por su tendencia a cultivar «literaturas de evasión, herméticas y de lenguaje espiritualista –propias, decían, de la cultura de clase burguesa– evitando la tematización de la política y por ende, el trabajo activo en la transformación de la realidad social» (2019: 354). Con todo, como alertábamos, este planteamiento resulta un tanto simplista, incluso Judith Podlubne se refirió a este como un «malentendido, cristalizado por Contorno, que identifica a los escritores de Sur como continuadores epigonales de la vanguardia martinfierrista, defensores de un arte gratuito y

[27] Este fue inaugurado por E. T. A. Hoffmann en «El hombre de arena» (1817) y retomado brillantemente por Holmberg en «Horacio Kalibang o los autómatas» (1879).

desinteresado» (2015: 487); al hilo de esto, explica que tanto para la mayoría de los miembros de Sur, como para los de Contorno, la idea del «compromiso intelectual», en sus distintas versiones, resultó una vía de acceso privilegiada a la literatura» (490)[28]. El interrogante sobre las posibilidades de lo fantástico –que se integraría en esas formas novedosas y vanguardistas cultivada por *Sur*– a la hora de representar y problematizar lo real social ha seguido sobrevolando la historia del género, en otras latitudes y otros tiempos[29].

Con todo, dentro de este contexto, sí es cierto que buena parte de esa acusación al género venía del tipo de fantástico que elaboraron autores como Bioy o Borges, que llevaron a cabo un fantástico metafísico caracterizado por la inspiración en lo intelectual, los recursos metaficcionales, etc.[30]. Sin embargo, autoras que también pertenecieron a este grupo, como Silvina Ocampo o María Luisa Bombal, se apartaron de esas perspectivas para trabajar, sin salir de lo fantástico, más cercanas a la realidad (Suárez Hernán, 2009: 297, 347). El caso de Silvina Ocampo –gran influencia, como hemos visto, en las autoras actuales– es muy claro, por la presencia en sus cuentos de cuestiones como la infancia o el medio doméstico, eso sí, siempre desde lo inquietante: en palabras de Pezzoni, estas temáticas suponen una «infracción» y un «desvío» (1986: 191); y en ello reside, precisamente, la originalidad de la autora con respecto a sus contemporáneos, y, a su vez, su conexión con las narrativas actuales.

Para no extendernos demasiado en esto, aludiremos tan solo algunos ejemplos, en esta línea, que nos ofrecen las obras de otras autoras mencionadas en la genealogía que presentábamos en el apartado anterior. Angélica Gorodischer fue una declarada feminista, y así lo muestran sus textos. Agostín (1992) señala el ejemplo de la lectura de género que puede hacerse de un relato incluido en *Mala noche y parir hembra* (1983),

[28] Para un estudio centrado, no en el antagonismo, sino en las continuidades entre ambos grupos, remitimos a: Jorge Panesi, «Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: Sur/Contorno», *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2004, pp. 49-63.

[29] En el México de los años 50 se produce un debate similar. Por traer solo un ejemplo, en 1955, José Luis González publica un ensayo en el que, al hilo de la obra de Carlos Fuentes, se refiere al género fantástico en los siguientes términos: «La "literatura fantástica" artepurista de que venimos hablando ha surgido en los momentos en que la *intelligenzia* burguesa ya no puede darse el lujo de mirar de frente a la realidad, porque la realidad sólo puede revelarle que sus días están contados. No se trata, pues, de una manera "distinta" y "superior" de expresar la realidad; se trata lisa y llanamente de no expresar la realidad. La "literatura fantástica" de nuestros días es la literatura del avestruz» (en Olea Franco, 2006: 114). Un año después, Alfredo Hurtado dijo sobre los cuentos fantásticos de *Los días enmascarados* que eran «literatura evasiva y, por tanto, nada americana» (en Olea Franco, 2006: 115).

[30] Con todo, Duncan advierte que «aunque los relatos de Borges no atacan abiertamente a los que están en una posición de poder, es evidente que los atacan desde adentro: arrojan la duda sobre la solidez de su mundo» (Duncan, 1990: 59).

titulado «La perfecta casada», en el que una niña puede crear puertas que la llevan mágicamente a otros lugares del mundo. Es algo similar a lo que sucede en otro de sus cuentos, «Una mujer notable» –recogida en la antología *Insólitas* (Páginas de espuma, 2019)–, en el que la narradora y el resto de personajes femeninos poseen el don de cruzar las paredes, lo que permitirá a una de ellas liberarse del yugo del matrimonio (Boccuti, 2020b: 168-171). Otro ejemplo es el caso de Gambaro que, como era de esperar, igual que buscó el compromiso social en su teatro, lo hizo también en sus relatos. Esto sucede, por ejemplo, en la perspectiva de género presente en «El odio de las celebraciones» o «Para desechar melancolías» o en la crítica a la violencia policial en «Nosferatu», donde es el vampiro quien es mordido por los policías. Por supuesto, en la línea de relatos potencialmente feministas, podríamos incluir las ya mencionadas reescrituras de textos de la tradición de Ana María Shua y Luisa Valenzuela –desde Cenicienta a la Bella Durmiente, desde Caperucita Roja a Barbazul–, que, como ha apuntado Boccuti, presentan una perspectiva feminista (2020b: 65). Además, en el caso de Luisa Valenzuela, según Filer, «mediante la reelaboración de recursos cultivados por la literatura fantástica, crea una ficción de opacidad semántica y riqueza imaginativa que es, a la vez, portadora de ideas y valoraciones sobre los abusos del poder y sus víctimas» (Filer, 1998: 185)[31].

Así pues, hemos visto cómo las autoras de nuestro corpus se inscriben, en realidad, no en una doble tradición, sino triple: recuperan y forman parte de una genealogía de mujeres escritoras, cultivan uno de los géneros más sobresalientes de la historia literaria argentina; pero, además, coinciden con estas autoras anteriores en el modo en que, como resumió la también escritora argentina Silvia Molloy, «lo fantástico, género mal llamado de evasión, permite volver sobre la historia una mirada inquisidora», así como «puede actuar como desestabilizador de historias construidas y revelador de historias reprimidas» (1991: 107). En síntesis de Gallego Cuiñas, las autoras contemporáneas, igual que hicieron sus predecesoras, construyen en su literatura «un discurso *otro* capaz de subvertir la versión oficial de la Historia e incorporar a los oprimidos y excluidos del centro de poder, generando relatos contrahegemónicos», que «desde un discurso y una estética *diferente*s» ponen sobre las cuerdas la ideología

[31] Por ejemplo, «La llave» es una reescritura de Barbazul, y en ella hay una clara referencia a las Madres de Plaza de Mayo: «Yo la aplaudo y río aliviada, por fin la lección parece haber cundido. Mi señor Barbazul debe estar retorciéndose en su tumba» (Valenzuela, 1999: 97).

patriarcal (2020: 81) y, añadimos, también otros paradigmas opresores de la sociedad en la que viven y escriben.

Y este es, exactamente, el horizonte hacia el que se dirigirán nuestros esfuerzos.

CAPÍTULO 2

UN CORPUS FANTÁSTICO (Y SUBVERSIVO)

No deseamos que nos comprendan en lo racional,
en lo comprensible sino en lo oscuro de nosotros mismos.

Griselda Gambaro (*Escritos inocentes*, 1999)

2.1. Lo fantástico, sus umbrales e inestabilidades: justificación del corpus (II)

Una vez visto el contexto, tanto actual como con respecto a la tradición, en el que se inscriben las autoras fantásticas que aquí trabajaremos, es momento ahora de poner el foco sobre su producción, y, específicamente, en los motivos que nos han llevado a elegir una serie de relatos –y no otros– para configurar nuestro corpus. En la tercera parte de este trabajo, dedicada al análisis textual, se dará cuenta de cuáles son los relatos, se enmarcarán en la publicación de la que forman parte, se relacionarán con otras obras de sus creadoras y se aportarán otros detalles editoriales y de datación, cuando así proceda. Por el momento, nos referiremos al corpus en términos más generales –de hecho, *genéricos*–, esto es, trataremos de cubrir aquí las tres últimas coordenadas que presentábamos al inicio del primer capítulo del presente trabajo, que, recordemos, tenían que ver con el marco de las narrativas breves (c) y la adscripción al género fantástico (d). Como último estadio de selección, hemos escogido cuentos bajo los que subyacen temas relacionados con problemáticas sociales (e), algo a lo que dedicaremos las páginas finales de este capítulo.

Volvamos unas páginas atrás. Nos referíamos a aquel encuentro en la Feria Internacional del Libro de Guayaquil de 2021, en el que las escritoras rechazaban la asociación de su producción con un supuesto «nuevo boom». Una de esas autoras, Mónica Ojeda, a raíz del debate que también esta cuestión suscitó en la red social *Twitter* (ahora denominada *X*), añadía en un post que esa etiqueta, además de remitir a un pasado superado y hacerlo desde una mirada eurocéntrica y exotizante, «junta

escritoras con propuestas disímiles solo por su género/sexo y porque han sido publicadas en España» (@MonaOjedaF, 2021). Esta cuestión apuntada por Ojeda nos interesa especialmente, ya que, si bien aquí nos ocuparemos únicamente de la producción fantástica de las autoras, lo haremos desde la absoluta conciencia de que el fantástico no es el único género que cultivan. Por ejemplo, dentro de nuestra nómina de autoras, podemos mencionar el caso de Samanta Schweblin, Mariana Enríquez o Fernanda García Lao, que han cultivado, respectivamente, propuestas más cercanas a la ciencia ficción o la anticipación científica (*Kentukis*, 2018), al horror (*Nuestra parte de noche,* 2019) y a la ucronía distópica (*Nación Vacuna*, 2017); además, en el caso de García Lao, no es únicamente narradora, ya que ha publicado libros de poemas y también se ha dedicado al mundo del teatro. Por otra parte, y en esto casi todas las autoras que trabajaremos coinciden, en sus colecciones de relatos también conviven cuentos fantásticos con textos de corte plenamente realista.

Al hilo de todo ello, otra cuestión en la que debemos hacer hincapié es el hecho de que en ningún caso nos ocuparemos de la totalidad de las obras de cada una de las autoras. Esto se debe a que, como acabamos de ver, no todas sus publicaciones pueden encajar dentro de la categoría de lo fantástico, que tendremos a continuación oportunidad de explorar. En el presente trabajo, nos proponemos priorizar el estudio y análisis de los textos y su naturaleza como creaciones escritas y publicadas en un determinado contexto social, y no tanto en referencia a cuestiones más individuales o autoriales, como podría ser la trayectoria de cada una de las escritoras, su formación e influencias, etc. Por supuesto, un tercer factor es más que evidente: las autoras cuyos textos analizaremos siguen publicando hoy, algo que se convierte en una limitación tan innegable como inevitable en toda investigación que, como esta, se ocupe de literaturas contemporáneas. Esperamos que la falta de exhaustividad que todas estas cuestiones puedan provocar sea compensada con el espíritu de *mapeo*, de estudio del panorama general, que persigue nuestra investigación.

En otro orden de cosas, pero como parte de los factores que han determinado la elección de los textos que integran nuestro corpus, hemos escogido analizar únicamente relatos breves, por dos motivos principales. En primer lugar, y en un plano más bien pragmático, abordar únicamente cuentos nos permitirá llevar a cabo un análisis más profundo de los textos, que, además, podrán ser más numerosos, y así, desde nuestra perspectiva, mostrar de una manera más adecuada la diversidad de recursos que las

autoras utilizan para materializar toda una serie de temáticas sociales a través de lo fantástico. La segunda motivación, relacionada precisamente con esto último, tiene que ver con que el cuento se ha erigido como el género privilegiado para lo fantástico, que pareciera diluirse en formatos más extensos. Así, aunque sí mencionaremos algunas novelas, no las trataremos de manera pormenorizada, como sí haremos con los cuentos del corpus a lo largo de la tercera parte de nuestro trabajo[32].

A estos dos motivos principales, podríamos, por supuesto, sumar la importante presencia que las colecciones de relatos han adquirido dentro del panorama literario argentino, algo que no es especialmente habitual, en tanto que es la novela la que suele suscitar más interés editorial. Así lo apuntó, entre otros, Agustín Prado Alvarado en la presentación del número 22 de *América sin Nombre*, dedicado al cuento hispanoamericano del siglo XXI, que también explicó que este fenómeno puede estar reforzado por los medios periodísticos y el desarrollo de talleres de creación literaria (2017: 14)[33]. También en relación con el formato breve, ya en 1986, Mary Eagleton consideró que el cuento, al situarse en una posición más bien periférica y no hegemónica del sistema literario, se convierte en una forma especialmente atractiva para quienes también han ocupado un lugar marginal en los sistemas literarios, esto es, las mujeres escritoras; además de que, considera, es un tipo de composición especialmente adecuado para los discursos críticos y alternativos (Eagleton, 2010: 256).

Brevemente justificadas estas coordenadas, solo restaría la que quizás resulta ser la más problemática de todas las que enumerábamos al principio: ¿qué criterios hemos aplicado para determinar que los relatos escogidos forman parte de la tradición fantástica, esto es, participan de dicho género literario? La complejidad de este asunto reside en que la fantástica se ha convertido en una de las literaturas que más debate ha suscitado, ya incluso desde su estatus como *género*, que no siempre la crítica le ha

[32] El único caso que se puede presentar más problemático es el de *Distancia de rescate* (2014), de Samanta Schweblin, que finalmente sí incluiremos en nuestro corpus, por tres motivos: en primer lugar, porque parte de la crítica –e, incluso, como veremos, la autora– coincide en considerarlo un relato largo, más que una novela; en segundo, y derivado de esto, porque en este caso, quizás por la brevedad de la obra, el elemento fantástico aparece claramente desarrollado; y, en tercer y último lugar, porque se trata de un texto clave en el cultivo de lo que en el capítulo 7 llamaremos *ecofantástico.* Por otro lado, se encontrarán también menciones especiales a *Nuestra parte de noche* (2019), de Mariana Enríquez, en tanto que el argumento que se desarrolla en esta novela ayuda a comprender algunos relatos, como sucede en el caso de «La casa de Adela», debido al juego de intertextualidades que ensaya la autora.

[33] Añade que esto supone una diferencia con respecto al siglo XX, cuando las escritoras de cuento se encontraban poco o casi nada atendidas por la crítica y, con mucha fortuna podían asomar tímidamente en las antologías» (Prado Alvarado, 2017: 14).

otorgado. En los encuentros y congresos sobre literatura fantástica, las discusiones sobre su definición, sobre *lo que es,* y *lo que no es* fantástico, son, cuanto menos, encendidas.

Las teorías sobre lo fantástico son ingentes y no es este capítulo, ni el conjunto de este trabajo, el espacio donde dar cuenta de todos estos acercamientos, ni mucho menos proponer una teorización propia, algo que supera con creces tanto los objetivos de la tesis como las posibilidades de quien la escribe. Además, nos alineamos con Claudio Paolini, para quien, en la actualidad, la investigación en lo fantástico ha de discurrir otros caminos:

> en lugar de continuar repitiendo con otras palabras cuestiones ya conceptualizadas –en algunos casos, unas cuantas décadas atrás–, deberíamos concentrarnos en buscar particularidades novedosas de lo fantástico en los propios relatos, a través de perspectivas teórico-críticas recientes, exámenes que conecten distintos modos o soportes de representación, o estudios que integren diversas áreas de conocimiento, entre otros enfoques (2016: 24).

Con todo, para el posterior análisis y, en lo que aquí nos interesa, a la hora de escoger los relatos, es evidente que necesitamos un enfoque teórico al que aferrarnos, y que, más allá de etiquetas editoriales –sobre las que también existe debate– justifique que los cuentos elegidos son, desde nuestra perspectiva, fantásticos[34].

Como decíamos, lo fantástico, aunque de forma más tardía que otros géneros, ha sido objeto de una gran cantidad de abordajes teóricos que han explorado múltiples dimensiones, empezando por su denominación[35]. Ya Tzvetan Todorov, en su *Introducción a la literatura fantástica*, obra publicada en 1970 y de enorme valor «en tanto que primer estudio sistemático y original de una modalidad literaria hasta entonces poco estudiada, o relegada entre los productos de género o de consumo» (Ceserani, 1999: 11), lo considera un *género literario.* Sin embargo, a pesar de esa entidad que le otorga, también le da un carácter efímero, ya que para Todorov la clave del género es la vacilación, que termina en el momento en el que el elemento sobrenatural encuentra explicación, bien por la vía racional, bien por las leyes de un mundo ficcional –distinto del extratextual–. En estos casos, lo fantástico desaparece y estaríamos hablando de literatura de lo extraño, o maravillosa, respectivamente; por eso, para él, «lo fantástico

[34] Flora Botton Burlá plantea precisamente esta problemática: «no podemos definir lo fantástico sin un estudio previo de las obras fantásticas, pero ¿según qué criterio escogeremos las obras que habremos de estudiar?» (1994: 10).

[35] Autores como Alfons Gregori i Gomis (2013), Claudio Paolini (2016), o, sobre todo, Daniel Altamiranda, en su artículo «Campo designativo de la expresión literatura fantástica» (2000) se han encargado de revisar las diferentes terminologías que ha recibido lo fantástico.

ocupa el tiempo de esta incertidumbre» (Todorov, 2016: 32), siendo así un «género –sí, pero– siempre evanescente» (50). Otros autores se refirieron a lo fantástico como un *modo*, como fue el caso de Irene Bessière (1974), o Rosemary Jackson (1981), con sus matices –modo discursivo y modo de representación, respectivamente–, entre otros (Chanady, 1985). Christine Brooke-Rose (1981) abordó lo fantástico desde la idea de una *retórica de lo irreal*; Susana Reisz de Rivarola (1979), como un *tipo ficcional*; Antonio Risco (1987) y Omar Nieto (2015) como *sistema*; otros autores van más lejos y llegan a definir lo fantástico como una *esencia inmutable*, como es el caso de Harry Belevan (1976)[36]. Por su parte, David Roas, autor –como veremos en la segunda parte de este trabajo– de una de las teorizaciones más aceptadas de lo fantástico, considera que este «tiene más que ver con una categoría estética que con un concepto circunscrito a los estrechos límites y convenciones de un género» (2011: 10). Por supuesto, a esta nómina de denominaciones –valga la redundancia–, podríamos sumar las que tratan de dar cuenta de la evolución de lo fantástico; por ejemplo, los mencionados Risco (1987) y Nieto (2015), entre otros, han hablado de un *fantástico posmoderno.*

Otras etiquetas, más que apuntar a la discusión genérica o diacrónica, han buscado plantear un campo designativo más amplio o flexible, de modo que no solo lo fantástico, sino, podríamos decir, sus *derivas*, o incluso géneros hermanos, pudieran tener cabida. Se trata de las que autores como José Carlos González Boixo (2014) o Carlos Abraham (2017) llaman literaturas de *lo insólito*, en referencia a «un supergénero que engloba diversos géneros, corrientes y modalidades literarias, como por ejemplo la literatura fantástica, la ciencia ficción, la utopía y el terror» (Abraham, 2017: 302). También la crítica ha hecho referencia a lo raro, lo extraño o lo *weird* en referencia a la obra de algunas de nuestras autoras –por ejemplo, Lorena Amaro (2019) lo aplica a Enríquez–, tomando así los conceptos presentados por Mark Fisher en *The Weird and the Eerie* (2016)[37].

Como último ejemplo, podemos traer a colación el término «narrativa de lo inusual», que Carmen Alemany Bay escoge para referirse a «ficciones que rebasan la realidad sin entregarse a la fantasía», que en su hibridez se demuestra como una

[36] Paolini remite a etiquetas incluso más lejanas o llamativas: «"realismo sin fronteras" desplegado por Roger Garaudy ([1963] 1964); "literatura imaginativa", "invención fantasmagórica" y "realismo de la decrepitud" expuestos por Ángel Rama (1966 y 1982); y "realismo oblicuo" planteado por Fernando Aínsa (2002); entre otras» (2016: 10).

[37] Si bien, en realidad, Fisher marca una clara distinción entre lo fantástico y lo *weird*: «lo realmente fantástico existe solamente donde lo imposible irrumpe, a través del tiempo y el espacio, en una situación objetivamente familiar»; frente a esto, lo raro no sería lo imposible, sino «lo exterior» (2016: 25)

literatura fruto de nuestros tiempos posmodernos (2019: 310-312). La autora considera así lo inusual como un discurso «permeable que asume a sus géneros hermanos para aplicarlos a su conveniencia» (Alemany Bay, 2020: 8). Además, relaciona esta narrativa con otra etiqueta que ha gozado de bastante éxito en la crítica que ha estudiado a estas autoras argentinas, y también mexicanas: el neogótico, gótico posmoderno o gótico cotidiano (2020: 3-4)[38]. Por su parte, Benito García-Valero (2019) también se refiere a lo inusual –además de hablar de «literatura de lo imposible» (326)–, como género que mezcla el lirismo con lo insólito (327), y que de lo fantástico hereda, justamente, el componente subversivo (328).

No nos extenderemos más en todas estas cuestiones; sin embargo, sirvan estas breves pinceladas para dejar clara nuestra posición, para la que, una vez más, volvemos a Todorov: para el teórico de la literatura, «no reconocer la existencia de los géneros equivale a pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes» (1970: 16). Ya Ana María Barrenechea, una de las primeras teóricas del género, comprendió lo fantástico como un género desde el punto de vista pragmático, esto es, de reconocimiento y circulación de textos, lejos de una rigidez que, además, no encuentra aplicable a la literatura contemporánea (1972: 395). Así, de acuerdo con estas ideas, nos alineamos con Gabriele Bizzarri, quien señaló que, en contratendencia con lo que llamó «moda clasificatoria», es imprescindible «seguir trabajando con la idea de lo fantástico para no cortar con una tradición (crítica y creativa) que ha prendido raíces profundas y ramificadas en Hispanoamérica y con la que, de manera bastante explícita, todos los jóvenes dialogan» (2019: 214).

Esta idea del diálogo con la tradición nos parece central, en tanto en cuanto nos permite comprender estos relatos como cuentos fantásticos, como textos que, en términos de Livellara Abrile, no *pertenecen* al género, sino que *participan* de él, de modo que «la tradición genérica –en este caso sería la del fantástico en general y la del

[38] La etiqueta de lo gótico ha tenido un amplio cultivo, ya desde el conocido «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata» (1975) de Julio Cortázar. En la actualidad, otros trabajos han partido de esta denominación, como la *Galería fantástica* (2009) de María Negroni, la tesis doctoral de Nadina Estefanía Olmedo, *Ecos fantásticos en la novela y el cine del Cono Sur* (2010) o, sobre todo, las aportaciones del volumen *Latin American Gothic in Literature and Culture* (2018), editado por Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz. Sin embargo, la denominación de lo gótico también ha despertado recelo en otros críticos, como es el caso de Gabriele Bizzarri, para quien «los confines entre ambos géneros resultan tradicionalmente inestables», para cuyo argumento retoma justamente el texto de Cortázar, en tanto que, según el italiano, se refiere «al fenómeno del fantástico rioplatense» (2019: 214). Por otro lado, es fácil comprender el uso de esta etiqueta para algunas de nuestras autoras, muy cercanas al gótico anglosajón en cuanto a que este se convierte en influencia clave, tal y como apunta Inés Ordiz que sucede en la producción de Mariana Enríquez (2019: 264).

fantástico argentino-rioplatense a partir de los años 40 en particular– va a actuar como modelo referencial en una clase genérica de tipo genealógico» (2019: 344). Es decir, que los escritores y escritoras conocen «los rasgos propios del género y pueden entonces modificarlos y manipularlos según su voluntad estética» (344). En su perspectiva, Livellara Abrile recupera una idea ya planteada por Jaques Derrida en 1980, acerca del cómo en que

> every text participates in one or several genres, there is no genreless text; there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging. And not because of an abundant overflowing or a free, anarchic, and unclassifiable productivity, but because of the trait of participation itself, because of the effect of the code and of the generic mark (65).

También la autora recurre a la teorización del género como tipo genealógico de Jean-Marie Schaeffer en *Qu'est-ce qu' un genre litteraire?* (1989), según la cual el texto no solo ejemplifica la propiedad de un género y la aplicación de una regla, sino también la existencia de una relación genealógica o analógica (2006: 123); entiende así que el texto modula su comprensión, instituye y modifica sus propiedades. Una observación, quizás maliciosa, que lanza David Viñas Piquer –que también acude a Schaeffer y comparte esa idea de *participación* del género–, nos sirve para concluir el relato acerca de estos devenires teóricos: al final, solo se pregunta si un determinado texto pertenece o no al género si se detecta cierta presencia de lo fantástico (2013:169).

En este sentido, ya Walter Mignolo, en su obra *Literatura fantástica y realismo maravilloso* (1983), aconsejaba «emplear el vocablo fantástico como una "manera de hablar" [...] en la que se hace referencia a situaciones narrativas que, en la literatura ficcional, introducen lo sobrenatural o lo no natural»; y, añadía, desde esta perspectiva, «podemos decir con confianza que tenemos un conocimiento asociado a la noción de lo fantástico, aunque no tengamos una definición en el diccionario que atrape su variedad» (16). En esta idea, Mignolo parece recuperar unas palabras que no nos resistimos a reproducir aquí, y que pronunció Julio Cortázar en una conferencia en 1962: «casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico *por falta de mejor nombre*» (1963: 3; la cursiva es mía).

En síntesis de Virginia Caamaño Morúa, y como hemos comprobado, «no se ha logrado llegar a un acuerdo, sobre la manera más pertinente de clasificar textos tan

heterogéneos en cuanto a sus rasgos y características»[39]; pero, añade, esto «no es esencial ni mucho menos negativo para el estudio de la literatura fantástica» (2014: 22). De hecho, Rosalba Campra (2019) alerta de los peligros de la obsesión por la terminología dentro de los estudios de lo fantástico: «la etiqueta que ponemos sobre el objeto de conocimiento provoca, paradójicamente, cierta opacidad del objeto mismo» (24). Así pues, «el significado más preciso de lo "fantástico", ya sea en un contexto científico o artístico será, pues, 'potencial'» (Nandorfy, 1991: 259).

En vista de todas estas complejidades, y de vuelta a la pregunta sobre los criterios que hemos aplicado para configurar un corpus de relatos fantásticos, el elemento central que tomamos como clave en la elección es la presencia de la transgresión. En esto, seguiremos a David Roas, que en sus múltiples trabajos sobre el género –como tendremos ocasión de abordar en el capítulo 4– ha situado el elemento definitorio de lo fantástico en la transgresión de las leyes de lo real por un elemento imposible, inexplicable, que se percibe como tal en referencia a la realidad extratextual. También veremos cómo dentro de estas leyes de lo real no solo entra lo que es imposible a nivel, podríamos decir, físico o biológico, sino también lo que desafía los marcos de pensamiento con los que entendemos la realidad. Con todo, nos parece fundamental, y así lo haremos en el siguiente apartado, considerar el conjunto de recursos que, si no son siempre constitutivos de lo fantástico –y, de hecho, aparecen en otros géneros–, sí son recurrentes en la tradición y, también, en los cuentos que conforman nuestro corpus. De este modo, no solo avanzaremos y presentaremos algunos aspectos sobre estos recursos y motivos que después hallaremos en los relatos, a lo largo del análisis textual, sino que también nos servirá para terminar de justificar cómo los cuentos de nuestras autoras se integran dentro de la tradición fantástica; eso sí, en muchos casos, revisando y resignificando esos motivos, ya que, como también Roas apunta, «la historia de lo fantástico es una historia marcada por la necesidad de sorprender a un receptor que cada vez conoce mejor este tipo de historias» (2011: 93).

2.2. Anatomía de lo fantástico: algunos recursos del género

Elaborar en este apartado algo así como una relación de los recursos que se han considerado constitutivos de lo fantástico es algo tan inabarcable como poco operativo.

[39] De hecho, ni las autoras se identifican siempre con la etiqueta de *fantástico*; por ejemplo, Samanta Schweblin se ha desligado de ella, aunque de manera no muy persuasiva (Báder, 2014: 191).

Se trata de una tarea a la que la crítica del género ya ha dedicado grandes esfuerzos, desde sus primeros estudios teóricos (como veremos en el apartado 3.3.1.). Además, en su larga tradición y evolución, lo fantástico ha demostrado que cualquier tema, motivo o personaje tiene cabida en un relato del género, siempre y cuando exista el factor sobrenatural. A pesar de las dificultades que el registro temático presenta a la hora de definir el género –como ya apuntó Todorov en 1970–, y del «reduccionismo» que puede implicar (Nieto, 2015: 39), es innegable que algunos de estos elementos han tenido una presencia protagonista en la historia de lo fantástico. Además, muchos de ellos son heredados por las autoras de nuestro corpus y, sobre todo, resignificados. Así pues, presentaremos aquí algunos elementos recurrentes del género que después hallaremos en los cuentos analizados; si bien, lo haremos sin un afán de totalidad, y, sobre todo, sin insistir demasiado en los diferentes avatares y funciones que tales elementos adquieren en los textos, pues esta labor requiere de un análisis pormenorizado, como el que tendremos oportunidad de realizar en la tercera parte de este trabajo.

Con todo, antes de presentar esos mecanismos recurrentes en el género, es necesario mencionar que algunos recursos coinciden y son también propios de la generación a la que pertenecen las autoras. Por ejemplo, sobre todo en los textos fantásticos más contemporáneos, la ironía[40] y el humor están muy presentes; sin embargo, su desplazamiento hacia un lugar más cínico es marca de la generación de las autoras, que muchas veces escriben desde un sarcasmo amargo y desgarrado, como apunta Drucaroff (2016: 26). Como veíamos anteriormente (capítulo 1), esta autora también se refería a cómo la generación no busca tanto las respuestas, sino formular las preguntas; esto, en lo fantástico, se verá reflejado en el uso de otro tipo de estructuras, no siempre cerradas, en los vacíos y la ambigüedad, clave, como después desarrollaremos, de su potencial subversivo. Finalmente, un elemento muy presente, tanto en las nuevas narrativas argentinas como en el panorama literario contemporáneo actual, es sin duda la hibridez genérica, primer aspecto al que nos referiremos aquí.

En términos muy similares a lo que hemos desarrollado en el apartado anterior, y como resume Daniel F. Ferreras «las categorías no son exclusivas y existen un sinfín de obras que se podrían situar en la intersección entre el género fantástico y uno de sus vecinos» (2013: 11). En el caso de estas autoras, más bien lo que encontraremos es que

[40] Anna Boccuti considera la ironía como algo especialmente característico en el fantástico escrito por mujeres, pero no desde un lugar esencialista –en términos que después manejaremos– sino desde una lectura situada que considera los elementos intratextuales en relación con los extratextuales (2020: 12).

toman prestados motivos, ambientaciones, personajes, y otros aspectos de esos géneros vecinos a la hora de construir lo sobrenatural. Quizás el caso más claro sea el del terror y lo gótico, con el que ya hemos visto que existe un enorme debate. Tendremos ocasión de ver en detalle, al hilo del análisis de los cuentos, cuándo se produce esta hibridez con lo terrorífico; pero, por el momento, podemos avanzar que no solo encontraremos personajes de la tradición como fantasmas, espíritus y *revenants*, espacios como la casa encantada («La casa de Adela»), aspectos más bien superficiales, sino que de este género se hereda también lo asfixiante, el miedo que –aunque no siempre– impregna muchos de los relatos, especialmente en el caso de Enríquez[41]. En este sentido, muchas veces, en los terrores que padecen los personajes, subyacen otros diferentes, como si de un miedo de resonancia alegórica se tratara (por ejemplo, en los cuentos asociados a la temática de la dictadura).

El otro gran género vecino del que lo fantástico de nuestras narradoras toma ciertos elementos es la ciencia ficción: encontraremos autómatas («Familia de vidrio»), clones («El peor castigo», «Evelina») y técnicas científicas inauditas («Conservas», «Cuánto vive un óvulo», «Mariposas en la pared», «Criaturas» etc.), curiosamente muchas veces relacionados con el entorno familiar y de la maternidad, así como con lo ecológico. Es importante incidir en que, a pesar de la presencia de este tipo de elementos, en ningún caso nos desplazamos de lo fantástico, ya que dichos imposibles se producen en una realidad cotidiana, no en un futuro –utópico o distópico[42]– o en planetas distintos al nuestro; así, tales eventos no dejan de percibirse como sobrenaturales. Lo explica Campra, para quien es fundamental comprender que no todos los relatos que hacen referencia a la tecnología forman parte de la ciencia ficción, pues aquellos que no proponen una explicación científica de lo incomprensible mantienen la idea de interferencia entre dos paradigmas de realidad incompatibles y, por tanto, se mantienen en el aura inquietante de lo fantástico (2008: 49, 56). En este sentido, ya Erik Rabkin había explicado que «una obra pertenece al género de la ciencia ficción si su mundo narrativo es al menos en algo diferente al nuestro, y si esta diferencia se hace evidente» (1994: 24). Viñas Piquer va más allá, y defiende que, en las obras fantásticas, lo científico otorga verosimilitud al relato –algo fundamental en el género, como veremos después–, pues «al movernos en el campo de los científicos y sus

[41] En el siguiente apartado tendremos oportunidad de desarrollar con mayor detalle la cuestión del *miedo* (y, sobre todo, la *inquietud*) que se genera en la lectura fantástica, al hilo de su potencial subversivo.
[42] Aunque, en ocasiones, pueden llegar a tomar prestado de estos el tono de amenaza y urgencia y las ambientaciones postapocalípticas («Miedo al sauce», «Criaturas», «Seis tetas»).

investigaciones, esperamos que todo lo que suceda se ampare bajo el empirismo y la razón más absolutos» (2013: 156)[43].

Por otro lado, encontraremos en los relatos de nuestro corpus el diálogo con otros ámbitos literarios, quizás más alejados, pero también muy relacionados –al menos, en ciertos momentos de la historia del género– con lo fantástico. Un ejemplo es el modo en que los motivos religiosos y mitológicos se ponen a disposición de lo fantástico, especialmente cuando aparecen, de algún modo, descontextualizados («La hermana Cleopatra», «No mata») o rodeados de aspectos terroríficos («Bajo el agua negra», «La casa de la compasión»); en otros casos, lo fantástico puede aparecer relacionado con lo mítico y lo fundacional («Seis tetas»). Para Roas, «la reelaboración literaria de tales leyendas, desarrollada a partir del Romanticismo, cargó de cierto componente fantástico a dichas narraciones, dejando en un plano secundario la intención edificante original, en beneficio del protagonismo de lo sobrenatural» (2011: 52).

Finalmente, un género cuya relación con lo fantástico se ha señalado tradicionalmente es el policial. En ciertos relatos de nuestro corpus lo hallaremos de manera muy evidente («Chicos que vuelven», «Bajo el agua negra»); aunque, como veremos, en la estructura misma de lo fantástico es central el elemento de la pesquisa, en forma de pistas, anticipaciones y vacíos inexplicados. Ferreras encuentra la diferencia en que en la narración policiaca la investigación de los indicios dará resultado, pero «fracasará rotundamente dentro del ámbito fantástico» (2003: 14).

Del mismo modo que lo científico se asocia a la ciencia ficción, o lo policiaco a un crimen, lo fantástico tiene asociados todo un conjunto de elementos que, por su recurrencia, en ocasiones se han considerado definitorios de lo fantástico. Para Campra, si bien estos motivos tienen como sentido final delinear la incertidumbre sobre la realidad, son revisitados por cada autor y cada época «según coordenadas reveladoras de otras incertidumbres y obsesiones subyacentes» (2008: 61). Así, una parte importante de esta labor de renovación de la literatura fantástica, realizada desde la preocupación

[43] Como forma de demostrar esta idea, Viñas Piquer cita algunos textos cuya adscripción genérica, bien al fantástico, bien a la ciencia-ficción, ha sido muy disputada: *Frankenstein* de Mary Shelley, *El extraño caso del Doctor Jekyll y el Señor Hyde* De Robert-Louis Stevenson y *El hombre invisible* de H.G. Wells. Se trata de obras, según el autor, que, si bien han sido arrastradas al terreno de la ciencia ficción, en ellas «el resultado de los experimentos científicos no sea visto como la culminación de unas investigaciones absolutamente racionales, sino como un escándalo, como algo increíble, o monstruoso, o sobrenatural»; esto «indica que se participa de la ciencia ficción, pero que se ha trasladado lo científico a otro ámbito literario, donde desempeña una función distinta» (2013: 156).

sociopolítica, afecta a las figuras propias del género, que son, como explica Semilla Durán, «re-creadas, de-construidas o re-figuradas» (2018: 266).

Mencionemos aquí tan solo algunos de esos motivos y personajes que las autoras recuperan de la tradición. Entre los relatos, vamos a encontrar metamorfosis animales y vegetales, que a veces quedan a medio camino y generan otro tipo de monstruos, engendros humanimales. Estas transformaciones fantásticas, del tipo que sean, adquieren diferentes sentidos, desde la unión con la naturaleza («Septiembre en la piel»), el castigo («La vida eterna»), la protección («Roberto») o la advertencia de nuevos órdenes sociales y biológicos («Criaturas», «Seis tetas»). En relación con la naturaleza, también veremos que esta toma a veces una agencia fantástica («Miedo al sauce», «La mancha»). Otros animales monstruosos y engendros son pura amenaza, puro terror (como los peces carroñeros de «Leviatán» o las monjas-perro asesinas de «La casa de la compasión», también cercanas en este caso a la figura del licántropo).

En otro orden, encontraremos figuraciones de lo monstruoso: mutantes, resucitados, zombis, y sus variaciones, en relatos en los que se tratan temas como la contaminación. Son monstruos que tienen que ver con lo corporal, y la monstruosidad se entiende como una hiperbolización de los cuerpos intoxicados (como veremos en los cuentos que analizaremos en el apartado 7.3.).

Por su parte, la figura del *revenant*, con diferentes variantes, está muy presente y sirve para canalizar, prácticamente, todas las temáticas que interesan a las autoras en sus relatos. Los desaparecidos de la dictadura dialogan con estas figuras, porque regresan como fantasmas con asuntos pendientes, pero también los desaparecidos de las sociedades neoliberales y, por supuesto, las desaparecidas víctimas de la violencia machista («Cuando hablábamos con los muertos», «Chicos que vuelven», «Bajo el agua negra», «El monstruo», «Rambla triste», «Las solitarias», «Orilleras» o «Villa Anahíta Ruin Porn», entre otros). En términos más amplios que estas monstruosidades –que, podemos decir, tienen manifestaciones quizás más fijadas en la tradición–, también hallamos personajes que se encuentran en un lugar ambiguo, una especie de muerte en vida, o vida a pesar de la muerte. Por ejemplo, Schweblin recurre en varios relatos a personajes que se entiende que están vivos pero no deberían estarlo, porque no comen ni beben, o porque se encuentran en un limbo temporal que parece un tiempo detenido («La furia de las pestes», y «Mujeres desesperadas» y «Hacia la alegre civilización de la capital», respectivamente). En el caso de los fantasmas, no siempre estos se

materializan, a veces solo se escuchan («La hostería», «Cuando hablábamos con los muertos»), o su presencia se hace a través de un influjo desde el mundo de los muertos en el de los vivos, como una especie de maldición («Cotita de la encarnación»).

También localizaremos otro tipo de monstruos: por ejemplo, algunos se encuentran entre los invasores de cuerpos y el doble («La casa de la compasión», «Cuando hablábamos con los muertos», «Evelina», «El peor castigo»). Por otro lado, hallaremos personajes cercanos a la hechicería y a la brujería (las quemadas en «Las cosas que perdimos en el fuego» y «Cotita de la Encarnación» o el villero de «El carrito»), así como una caterva de personajes procedentes, como ya mencionábamos antes, de las religiones y las mitologías (como el dios desconocido en «Bajo el agua negra» o la sirena en «Villa Anahíta Ruin Porn», por ejemplo).

Fuera ya de tipologías, encontramos otros recursos asociados a lo monstruoso, como por ejemplo el comportamiento en manada («Chicos que vuelven», «Bajo tierra», «Mujeres desesperadas», «Orilleras») o el carácter de lo que se sabe terrible, pero se desconoce su naturaleza; lo que, de tan horrible, es innombrable, inexplicable (el ser subacuático de «Bajo el agua negra», la criatura de «En la estepa», los gusanos de *Distancia de rescate,* o los perros –que no son perros– de «La casa de la compasión»). Detrás de esta idea de lo monstruoso innombrable, está la de que, aunque no siempre, muchos de estos monstruos no son, realmente, la verdadera amenaza; o su monstruosidad viene de que antes fueron víctimas de una violencia, una agresión, que los convirtió en lo que son. La mayoría busca su venganza; otros, simplemente, señalan la injusticia con su mera existencia, algo que tendremos oportunidad de ver detenidamente a lo largo del análisis.

Muchos de estos motivos que hasta aquí hemos recogido se acercan a las figuraciones de lo monstruoso. A lo largo de la historia de la cultura, el monstruo ha ido adquiriendo diferentes sentidos, especialmente, la representación de la alteridad, que dinamita los principios clasificatorios, y que por ello es sometido a técnicas de normalización, como mantenía Foucault en *Los anormales* (1999): el monstruo encarna lo imposible, pero también, lo prohibido (51). En este sentido, Halberstam se refirió a la «tecnología de los monstruos», para explicar cómo el cuerpo monstruoso representa las diferencias negativas y patologizadas de género, raza, sexualidad, nacionalidad o clase (1995: 27). Por su parte, dentro de los llamados *Monster Studies*, quizás una de las más importantes aportaciones han sido las Siete Tesis de Jeffrey Jerome Cohen (1996). En la

primera de ellas, Cohen reconoce el cuerpo monstruoso como pura cultura; en la tercera, lo presenta como heraldo de una crisis de categorías, como ser que escapa a la clasificación (6). En esto dialoga con la perspectiva de otro autor clave, José Miguel García Cortés (1997), para quien los monstruos tienen el potencial de poner en jaque la integridad de un sistema de creencias; una idea que recuperaría después Noël Carroll (2005), al considerar estas figuras como criaturas fronterizas que plantean un conflicto entre categorías culturales, que «no solo son físicamente amenazadores; también lo son cognitivamente» (86).

Dentro de estas ideas, es especialmente productivo el concepto de monstruo político. En «Política del monstruo» (2009), Gabriel Giorgi propone que

> el monstruo también trae otro saber, que no es solamente una figuración de la alteridad y la otredad (que pueden, apaciblemente, reafirmar los límites convencionales de lo «humano») sino un saber positivo: el de la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase (323).

Fue Antonio Negri quien utilizó el concepto de monstruo político: para el pensador italiano, «lo que significa "ser monstruo" hoy» es construirse como «un sujeto común, una fuerza colectiva, un ser otro» (2007: 135). Pero, incluso cuando estos monstruos son individuales, lo hacen representando a todas esas vidas desnudas, por continuar en términos de Negri, en tanto que va más allá de los intentos de normalización y control. En términos similares, Mabel Moraña, en *El monstruo como máquina de guerra* (2017), considera que «el ethos transgresivo del monstruo lo sitúa de modo irrebatible en el ámbito de subversión del orden, en el borde del abismo que se abre a partir del descaecimiento de la racionalidad y la pérdida de la certeza» (41). La autora, desde la idea de lo abyecto de Julia Kristeva, apunta que «el monstruo se define sobre todo como ser contaminado, corrupto, condenado» (Moraña, 2017: 188), y que, desde su propia monstruosidad, se erige como esa máquina de guerra contra lo establecido.

Finalmente, como último punto que nos interesa en torno a lo monstruoso, encontraremos cómo estas autoras dialogan con sus figuraciones en la tradición fantástica para otorgarles muchos de estos significados, que, en realidad, apuntan hacia una sola dirección: el monstruo se erige como amenaza, no solo por su carácter muchas veces abyecto o aterrador, sino porque socaba los cimientos de nuestra realidad. Ya Cohen apuntó a la doble función del monstruo, que quedaba demostrada desde la

etimología de la palabra: *monstruo* viene del latín MONSTRUM, que significa 'portento' o 'advertencia', y procede a su vez de la raíz MONERE, 'mostrar' o 'amonestar' (1996: 7). En última instancia, lo que hallaremos en los relatos de nuestro corpus será no solo la problematización de las categorías (muchas veces, las de víctima y/o victimario en torno a estos monstruos), sino, también, algo a lo que ya apuntó Lola Robles a partir de las teorías de Butler, Haraway, Halberstam o Preciado, entre otras: «el monstruo puede ser más monstruoso aún y más amenazante si cabe cuando reivindica su propia monstruosidad» (Robles, 2016: 183). Esta idea puede también vincularse con la de «automonstruificación», que propuso Francisca Noguerol (2020), y que, como veremos, es enormemente productiva en el análisis de estas criaturas que habitan los cuentos de nuestras autoras.

No nos extenderemos más en referencia a lo monstruoso, ya que tendremos ocasión de hacerlo a lo largo del análisis textual. Queda pendiente, sin embargo, en este recorrido, traer a colación otros elementos que también están presentes en los relatos, y que, aunque no encajan como personajes o monstruos fantásticos, también son especialmente recurrentes en el género. Así, hallaremos en estos cuentos la cuestión de la unión de contrarios como mecanismo para generar lo imposible («En la estepa»), las desapariciones inexplicables («Bajo tierra»), la obsesión y la locura («La mancha», «La continua igualdad de la circunferencia», entre otros) o la ruptura de las fronteras entre el mundo onírico y el real («La hermana Cleopatra), por citar tan solo algunos ejemplos. Por supuesto, especial atención merecerán los imposibles relacionados con el tiempo, muy presentes en la tradición: encontraremos la reversión del tiempo («Conservas»), espacios donde conviven pasado y presente («La hostería», «La casa de Adela»), el tiempo detenido («Hacia la alegre civilización de la Capital», «Mujeres desesperadas», «La furia de las pestes»), y otras variantes.

En otras ocasiones, se recurre a mecanismos también habituales de lo fantástico, que sirven para convertir un suceso normal, podríamos decir, en algo sobrenatural. Por ejemplo, las autoras acuden a la hipérbole (la intoxicación convertida en mutación en «Bajo el agua negra» y *Distancia de rescate*) o la acumulación de eventos cuyo factor imposible no son los eventos en sí, sino dicha acumulación («Chicos que vuelven», «El carrito»). También las autoras recurren en la construcción de lo fantástico a través de la literalización de un sentido figurado (por ejemplo, la idea

de morir de hambre en «La furia de las pestes» o el *conejo entre las piernas* en «Roberto»).

Mención aparte merece una herencia de la que estas autoras se hacen eco, que procede de un fantástico más cercano a lo cortazariano: la naturalización –dentro del texto– del suceso sobrenatural[44]. Si bien en el fantástico más tradicional era habitual encontrar personajes obsesionados con tratar de encontrar una explicación a lo sucedido (algo que tampoco estas autoras abandonan, como veremos en «La hostería» y «La mancha», por ejemplo), en estas narradoras encontramos muchas veces cómo los personajes asumen lo fantástico sin problema: la comunicación con el más allá se convierte en algo habitual («Cuando hablábamos con los muertos») o las resurrecciones y las metamorfosis son recibidas con alegría («Chicos que vuelven» y «Septiembre en la piel», respectivamente). Sin embargo, como también es habitual en los relatos que cultivan este tipo de fantástico, muchas veces ese, podríamos llamar, *nuevo orden*, termina por resultar amenazador (como sucede en las mujeres que viven décadas abandonadas en la carretera en «Mujeres desesperadas», por ejemplo, o cuando se descubre que los chicos supuestamente resucitados en «Chicos que vuelven» no son, realmente, ellos).

Aunque esta naturalización de lo sobrenatural está presente en algunos cuentos, lo más habitual en los relatos de nuestras autoras es que hallemos su problematización. Para ello, una de las claves hacia las que la crítica de lo fantástico ha apuntado recurrentemente es la necesidad de verosimilitud[45]. Esta cuestión, que puede parecer incoherente en un principio para con los sucesos imposibles que pueblan estas narraciones, tiene, en realidad, una función clara: la creación, en los textos, de una realidad mimética a la extratextual, lo más realista posible, que permita que, en el proceso de la lectura, se apliquen una serie de leyes por las que se rige el mundo conocido y que, en un momento dado, se rompen. Aunque podremos reflexionar largo y tendido sobre la relación entre el texto fantástico y lo real extratextual (apartado 4.3.),

[44] Tendremos oportunidad más adelante (apartado 4.3.2.) de analizar cómo este tipo de relatos fantásticos fueron estudiados y analizados por la crítica, desde la perspectiva de Todorov (1970), que consideró este recurso como muestra del fin de lo fantástico, pasando por Alazraki (1983), que propuso la etiqueta de lo *neofantástico*, hasta otros autores como Reisz de Rivarola (1979) a Roas (2011), que consideraron que es, simplemente, otro modo de generar la transgresión fantástica y el efecto de incertidumbre.

[45] *Verosimilitud*, por supuesto, no tiene que ver con *verdad*; con todo, dentro de nuestro corpus hay cuentos que, como indicaremos, están basados en hechos reales: las escenas de suburbio de Enríquez, inspiradas en su experiencia viviendo en Lanús; casos de asesinatos reales como en «Bajo el agua negra», «El monstruo» y «No mata»; de agresiones machistas como en «Las cosas que perdimos en el fuego», e incluso episodios del pasado colonial, como sucede en «Cotita de la encarnación».

podemos avanzar aquí, en palabras de Campra, que este género «se constituye como el territorio ficcional más sujeto a las leyes de la verosimilitud» (2008: 68-69). Ya Guy de Maupassant, casi un siglo antes que Todorov, en una crónica titulada «Le fantastique» y publicada en 1883, sostenía que el «hombre moderno» ya no se dejaba engañar tan fácilmente, y el texto fantástico debía ser realista por naturaleza para poder introducir «algo casi imposible» en la narración sin dejar de ser convincente (en Ferreras, 2003: 13). Roas llega a hablar en términos de «una especie de 'hiperrealismo' puesto que, además de reproducir las técnicas de los textos realistas, [el fantástico] obliga al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes» (2001: 26)[46].

En lo que, por el momento, nos interesa, distinguiremos diferentes modos en los que estas autoras recurren a ese realismo, buscan la creación de una verosimilitud, que, como dijo Schweblin, «es tanto o más importante que la construcción del hecho que la quiebra» (en Dixon, 2019). Este marco de normalidad, como resume Susana Reisz de Rivarola (1986) puede o bien estar directamente representado en el texto, como da por sentado Caillois (1967), o bien, como ha expresado Barrenechea, evocado a través de ciertos detalles (1978: 94). En los cuentos de nuestras escritoras encontraremos ambas técnicas, especialmente en la descripción de espacios como la ciudad, la villa o el campo, la narración de los hábitos y la cotidianidad de los personajes, que normalmente se presentan como vidas corrientes[47]. Por ello, en muchos de los cuentos los sucesos tienen lugar en el seno de lo familiar[48]. En el caso de algunas

[46] «Desde sus lejanos orígenes en los castillos medievales en ruinas de la novela gótica, las historias fantásticas han ido progresivamente instalándose en la simple y prosaica vida cotidiana, para impresionar a un lector que, con el paso del tiempo, se ha hecho cada vez más escéptico ante lo sobrenatural» (Roas, 2004: 43).

[47] Paolini refiere una serie de autores que ya previamente destacaron esta cuestión en sus estudios de lo fantástico: Castex, 1951; Caillois, 1966; 1970; Vax, 1960, 1980; Barrenechea, 1972; Belevan, 1976; Campra, 1981, 2008; Bravo, 1985; y Ceserani, 1996. A esta nómina podemos añadir a Jirí Srámek, para quien «la spécificité du genre fantastique consiste à presenter une action matériellement impossible à ce niveau intermédiaire [la verosimilitud]» (Srámek, 1983: 74). Finalmente, Jean Fabre lleva a cabo un estudio de la verosimilitud y sus diferentes tipologías (1992: 84).

[48] El ámbito de lo familiar también ha estado muy presente en las teorías de lo fantástico, posiblemente por la gran influencia que tuvo el estudio «Lo ominoso» (1919) de Sigmund Freud en la crítica posterior del género, en torno al concepto de lo *unheimlich*. En esta obra, el filósofo del psicoanálisis estudiaba el término *heimlich*, en tanto que este puede significar 'familiar' o 'doméstico', pero también puede referirse a lo que está 'oculto, mantenido fuera de la vista'. El prefijo negativo presente en *unheimlich* (traducido como *siniestro, ominoso,* etc.) le da un sentido que, por un lado, se refiere a la irrupción de lo no familiar en lo doméstico, pero, a su vez, remite a aquello que debería haber permanecido oculto, incluso prohibido (Freud, 1992: 225). Como apuntan Kristeva y Isabel Vericat, Freud partía en estos planteamientos, en realidad, de la definición del escritor romántico Friedrich Schelling, quien en *Filosofía de la mitología* (1835) expresaba que llamamos *siniestro* a aquello que debió permanecer secreto, pero sale a la luz. (Kristeva y Vericat, 1996: 359).

autoras, es tal el nivel de detalle que, muchas veces, las narraciones adquieren tintes naturalistas o grotescos, en contraste con los eventos sobrenaturales que, como veremos, por regla general suelen presentarse envueltos de ambigüedad.

Otro recurso relacionado con la verosimilitud tiene que ver con la elección de la voz narradora, que, sin embargo, también puede erigirse como la gran desequilibradora de las certezas. En muchos casos, la narración procede de la voz, o se focaliza en la perspectiva, de los personajes que han vivido o protagonizado los elementos sobrenaturales. Estas autoras ponen especial cuidado en la elección de los personajes encargados de experimentar los sucesos y narrarlos: por ejemplo, al elegir voces escépticas a lo sobrenatural (la de la fiscal en «Bajo el agua negra»), algo muy habitual ya desde la tradición como modo de aportar verosimilitud. Por otro lado, también el elemento sobrenatural puede estar en la narración misma: sobre todo, cuando esta pertenece al monstruo (como en «Cotita de la encarnación» y «Orilleras», en las que la narración procede del más allá o, incluso, de un personaje que ha resucitado), o cuando es una voz, podríamos decir, hiperconsciente (por ejemplo, la comadrona que conoce el futuro de lo narrado en «Adaliana», o David en *Distancia de rescate*).

Por la parte de la ambigüedad, a veces estos narradores son lo que se ha venido a llamar «unreliable narrators», cuyas «limitaciones informativas son deliberadas» y que «constituye una toma de distancia necesaria para crear la ambigüedad exigida» (Alazraki, 1983: 238). Por ejemplo, cuando se trata de narradores infantiles o adolescentes, y su perspectiva contrasta o se enfrenta a la de los adultos («La hostería», «La casa de Adela»); o cuando sufren un estado de enajenación, por el motivo que sea (la intoxicación en *Distancia de rescate*, las posibles alucinaciones por el calor en «La furia de las pestes», las drogas en «La casa de la compasión», o el estado de locura o depresión, que afecta especialmente a las narradoras femeninas en «Familia de vidrio» y «Mariposas en la pared», entre otros). Por supuesto, encontraremos otras fórmulas, como la de la narración desde diferentes perspectivas, que obliga al lector a (re)construir la historia («Villa Anahíta Ruin Porn», *Distancia de rescate*), la narración dentro de la narración, mediante un personaje que es el que cuenta lo sucedido al narrador («Bajo tierra»), y un largo etcétera de variantes que tendremos oportunidad de analizar.

La ambigüedad es, quizás, junto con la resignificación de lo monstruoso, uno de los rasgos más frecuentes en los textos de nuestro corpus. Como expresó Bellemin-Noël, «le fantastique est structuré comme le fantasme» (1972: 3); la clave de esta

literatura reside en la imposibilidad de explicar los acontecimientos presentados, esto es, «l' irresolution de la situation ou du lecteur, est le pivot du fantasmagorique: Todorov la baptiste "hésitation", Freud parlait déjà d' "indertitude intellectuelle"» (4). Por su parte, Alazraki considera que uno de los rasgos más distintivos de lo fantástico nuevo reside en que su ambigüedad responde a «una poética de la indeterminación» (1983: 73). Pampa O. Arán hace referencia a estas cuestiones en términos de opacidad, y la considera «una ley genérica» que caracteriza a lo fantástico frente al realismo (1999: 13).

Uno de los más claros mecanismos para la construcción de esta ambigüedad tiene que ver con la introducción de vacíos de sentido en el discurso de los relatos. Ya Rosalba Campra apuntó a ellos como una de las claves de la transgresión, definitoria, para ella, de lo fantástico: los que llama «silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada como una carencia por parte del lector» (2008: 112). En su trabajo de 2019, regresa a esta idea:

> Por una parte, no creo que haga falta subrayar que el texto está constituido tanto por lo dicho como por lo no dicho, por sus silencios tanto como por su voz, ambos propuestos al lector como terreno de indagación. Tampoco hará falta recordar que en ciertos géneros la razón de existencia de los blancos del texto estriba justamente en no poder ser llenados. Es el caso de la literatura fantástica: es en los blancos donde puede insinuarse la duda sobre la efectiva verificación de los hechos narrados (Todorov, Bessière, Campra 2008a) (Campra, 2019: 111)[49].

En la tradición fantástica, estos vacíos cobran especial relevancia cuando se encuentran al final del relato. Pues, si en los textos más clásicos, la estructura más habitual era la constituida por un final sorpresivo –algo que tampoco se abandona del todo (como en «Criaturas» o «Roberto»)–, encontraremos que en lo fantástico contemporáneo, como es el caso de nuestras autoras, se recurre en mayor medida a los finales abiertos o irresueltos. Para Roas, esta evolución en el fantástico más moderno responde al deseo de que sean los lectores, ya demasiado acostumbrados a la lectura del género como para que algo les sorprenda, quienes completen el relato y rellenen esos huecos con sus propias concepciones del mundo y sus terrores personales (2001: 20). Así pues, esos finales irresueltos lo son porque las consecuencias del suceso sobrenatural no llegan a completarse ni, directamente, explicarse; y, en muchas

[49] La autora desarrolló este aspecto en: Rosalba Campra (1991), «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (coord.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, pp. 49-74.

ocasiones, esto último tiene que ver con un rechazo, por parte de los personajes, a enfrentarse a lo incomprensible, a la amenaza (por ejemplo, lo encontramos en la huida final en «Bajo el agua negra», «Bajo tierra» o «Chicos que vuelven»; además, esto adquiere connotaciones políticas, en tanto que supone dar la espalda a lo inaceptable). Ese no querer ver a veces es mantenido durante la narración (*Distancia de rescate*). Pero, casi siempre, la decisión de saber qué es lo que sucede no depende de los protagonistas, que han de enfrentarse a la incertidumbre, a finales truncos o inciertos que, como dijo Campra, desempeñan una función constitutiva en lo fantástico, ya que, «en esa falta de resolución, se erige su sentido» (2008, p. 118).

En ocasiones, esos vacíos acercan la lectura al método de la pesquisa, a través de los que Rafael Olea Franco considera «recursos indiciales» similares a los de la literatura policial, que construyen el suspense característico del fantástico (2004). El lector ha de ir recogiendo pistas, en el contexto de un discurso que muchas veces es desordenado, con huecos (especialmente encontramos esto en los cuentos de tematizan la dictadura, o en *Distancia de rescate*); un discurso truncado que además de colaborar en la estructura del relato y la construcción de lo fantástico tiene, como veremos, fuertes significaciones políticas. De un modo similar, a veces estas pistas se presentan en modo de anticipaciones, muchas veces terribles y que aportan, además, un tono de amenaza. En el caso de nuestros relatos, veremos cómo se anticipa la extrañeza mediante recursos como la presentación de una cotidianidad rota, en la que algo no funciona como siempre («La furia de las pestes») o la mención a rasgos inesperados en determinadas actitudes o caracterizaciones de personajes (muchos de los relatos relacionados con la maternidad), por citar solo algunos ejemplos. A veces, lo sobrenatural solo llega a intuirse, se queda, podríamos decir, a medias (como los espíritus de «La hostería», que no se ven, sino que se oyen). Otras, es una estructura circular, un inicio *in medias res*, el que genera desconcierto y obliga a proseguir la lectura, en busca de explicaciones, que podremos, o no, encontrar («Orilleras», «Miedo al sauce», *Distancia de rescate,* entre otros).

La ambigüedad también se construye desde el lenguaje, como ha estudiado parte de la crítica; por ejemplo, Patricia García aplica esta perspectiva en su análisis de lo que ha llamado la «frase umbral»: un recurso propio de las manifestaciones contemporáneas de lo fantástico, consistente en una oración que se instaura en un espacio entre lo verosímil y lo imposible, de modo que «la clave se halla en no poder definir desde qué dominio está siendo formulada» (2013: 28). O, como otro ejemplo,

encontramos la recurrente presencia de la idea de lo innombrable, lo indecible. Muchos teóricos se refirieron a esto, como fue el caso de Mary Erdal Jordan (1998), que explicó que:

> El discurso fantástico es expresión de lo indecible en el sentido más riguroso que los románticos adjudican a este concepto: lo impensable, lo indefinible, lo inexperimentado, todo aquello que, siendo esencialmente transgresión de lo verosímil realista, se convierte en apertura a lo desconocido (13).

Desde otra perspectiva, Gregori i Gomis vincula esta idea con la metáfora y el símbolo, como mecanismos centrales en la interpretación de la narración fantástica en tanto que «son maneras de aludir a lo indecible, es decir, aspectos que no se pueden convencionalizar literariamente ni transmitir lingüísticamente porque se escapan de los límites de nuestra imaginación»; elementos que, considera, son «de estrategia literaria, pero también ideológicos» (Gregori i Gomis, 2019: 197-198).

Todas estas formas de «reticencia» deliberada de informaciones y explicaciones como resume Chanady (1985: 16), esos «operadores de confusión» (Bozzetto, 1998) y la «retórica de lo indecible» (Bellemin-Noël, 1972) se traducen en la lectura de los textos fantásticos en una incertidumbre mantenida, como apuntó Brooke-Rose en su artículo «Géneros históricos/géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov» (1988) –y después retoma en su tratado *A Rhetoric of the Unreal* (1981). Se crea así lo que Carolina Suárez Hernán (2009) llamó «poética de la ambigüedad», que, desde su perspectiva, era constitutiva de la narrativa del grupo Sur, y que parecen heredar nuestras autoras, en tanto que en sus textos se crea una «realidad ambigua que permite al lector ubicarse en el umbral de la representación y decidir si es una realidad convenida o si puede habitar dos realidades al mismo tiempo, una realidad convenida o una fracturada» (Alemany, 2020: 8)[50].

Todo ello tiene relación con la cuestión a la que dedicaremos el último apartado de este capítulo: el modo en que esta inquietud fantástica, esta «insatisfacción racional», no solo tiene la función de acentuar el «satisfactorio escozor de lo

[50] En torno a la ambigüedad, Alemany hace otra interesante aportación: «me atrevería a decir que este tipo de discurso, renovador, y que significa una vuelta de tuerca, es patrimonio de las narradoras y no tanto de los narradores que siguen unos cánones más ortodoxos cuando a este género se acercan; entre otros asuntos por los temas que ellas abordan, muy relacionados en ocasiones con temáticas afectas a lo femenino» (2020: 8). Veremos más adelante que la ambigüedad se ha señalado como algo especifico de la escritura de mujeres – algo que, adelantamos ya, pondremos en duda– y de lo fantástico; sobre esta coincidencia se basarán algunos acercamientos a lo fantástico escrito por mujeres.

inquietante» (Campra, 2008: 172), sino que despierta, inevitablemente, una actitud crítica, inquisitiva, en la lectura.

2.3. De la inquietud fantástica a la alerta inquisitiva: hacia un potencial subversivo

Algunos de los recursos que hemos mencionado en el apartado anterior pueden adquirir una clara significación política, y así lo hacen en el caso de las narradoras contemporáneas de lo fantástico: por ejemplo, Natalia Álvarez y Cecilia Eudave (2022) han destacado la capacidad subversiva y crítica del monstruo –a lo que ya hemos hecho referencia– en las obras de estas autoras. O, también, la naturalización ante nuevos órdenes fantásticos, que muestra esa especie de acostumbramiento –concepto al que después volveremos–, de rendición ante lo que se presenta como única opción posible. Sin embargo, otros recursos que pudieran parecer meramente literarios o que constituyen elementos para la construcción del discurso fantástico también contribuyen a que el género pueda ser subversivo.

Nos referimos a toda esa serie de mecanismos relacionados con el terror, la ambigüedad, los silencios y las elipsis, los finales truncos, la recurrencia de lo indecible o, incluso, en ocasiones, la estructura del enigma que ha de ser resuelto. Todos ellos generan en la lectura de lo fantástico una sensación de inasibilidad, de abismo, de desconcierto ante lo desconocido, ya no –o no solo– porque se trate de eventos sobrenaturales o personajes imposibles, sino porque, además, como hemos visto, casi nunca podemos acceder a toda la información, a nada que se acerque a una explicación satisfactoria. La pregunta que queda flotando en la habitación al cerrar el libro suele ser: *¿qué acabo de leer? ¿qué es lo que ha sucedido?*

Los monstruos, los espacios terroríficos, los dobles, el tiempo dislocado, los sueños que se hacen realidad, son característicos de los relatos fantásticos, pero no son condición *sine qua non* del género. En cambio, sea cual sea el argumento, los personajes o los eventos que se presentan en el texto, la sensación de inquietud e intranquilidad nos acompaña durante la lectura y, casi siempre, se queda una vez concluida esta. Esto se debe a que, además de ser reforzada por todos esos elementos que mencionábamos, ese efecto es producto de la transgresión de lo real, fundamental en todo cuento fantástico. Ya Howard P. Lovecraft, en 1927, explicó que en todo genuino relato fantástico debe respirarse «una definida atmósfera de ansiedad e inexplicable temor ante lo ignoto»

(1984: 12)[51]. En 1981, Rosemary Jackson explicaba que esa sensación de inquietud o perturbación (*disturb*) es lo que permite a lo fantástico objetivarse en textos subversivos (23): esta es la idea de la que partiremos aquí, y en la que ha insistido también parte de la crítica posterior.

Susana Reisz de Rivarola, que comparte la idea de que lo que hace un suceso apto para la ficción fantástica no es tanto su carácter aterrador, sino su «irreductibilidad» a una causa natural, explica que esto es lo que verdaderamente produce temor o inquietud (1979: 135); además, añade que los imposibles fantásticos cumplen una función de «atacar, amenazar, arruinar el orden establecido, las legalidades conocidas y admitidas, las "verdades" recibidas, todos los presupuestos no cuestionados en que se basa nuestra seguridad existencial» (141). Si bien abordaremos más adelante –en el capítulo 4– la cuestión de la realidad como una convención social no cuestionada y en la que basamos nuestra seguridad, y cómo lo fantástico contribuye a tambalear esa creencia, nos interesa aquí esa sensación de amenaza e inquietud que se produce ante lo que no se corresponde con nuestro conocimiento del mundo.

David Roas hace referencia a este efecto de la lectura dentro de su teorización sobre lo fantástico, en la que lo que él llama *miedo* –pero, como veremos, después matiza para darle un sentido más amplio del que podría proponer ese término– se convierte en «condición necesaria para lo fantástico, porque es su efecto fundamental» (2011: 88)[52]. Dentro del *miedo* que produce la narración fantástica, Roas hace una distinción que nos resulta aquí imprescindible: por un lado, nos encontraríamos ante un «miedo físico (o emocional)», que «tiene que ver con la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso» (95). Por otro lado, y el que nos resulta más interesante, estaría el «miedo metafísico (o intelectual)», expresión con la que Roas dice referirse a una impresión que considera

[51] Esta cuestión se relaciona con una idea aportada por Campra, según la cual lo fantástico, por sus vacíos, instaura un tipo de «terror no exorcizable»: «Aquella mínima seguridad tiende a ser suplantada por la ausencia de un enemigo. No hay lucha, sino la imposibilidad de explicación de algo que ni siquiera se sabe si ha ocurrido o no. El mundo puede ser enteramente natural, inscribirse en un sistema de realidad identificable, y sin embargo escapar a la comprensión. El héroe fantástico ya no puede combatir, se enfrenta con una forma de la nada. Un punto interrogativo; mucho más inquietante, más fantástico, hoy, que una legión de fantasmas» (Campra, 2008: 136-137).

[52] El elemento del miedo ha estado siempre muy presente en las teorías del género fantástico, ya desde autores clásicos como Louis Vax, que subordinó todo tema presente en la narración a la función de la introducción del miedo en la diégesis (1960: 6). También Caillois se refirió a la necesidad de un clima de terror y un acontecimiento siniestro en la construcción del relato fantástico (1966: 11). En esta línea se enmarcaron también las propuestas de Pendoltz (1952), Bessière (1974) y Jackson (1981), entre otros. Del lado contrario, otros negaron la necesidad del miedo, como fue el caso de Todorov (1970), René Avilés Fabila (1980) o Alazraki (1983 y 2001).

> propia y exclusiva de lo fantástico (en todas sus variantes), la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar (2011: 95-96).

Al respecto de este último tipo, amplía que «el choque entre lo real y lo inexplicable, nos obliga […] a cuestionarnos si lo que creemos pura imaginación podría llegar a ser cierto, lo que nos lleva a dudar de nuestra realidad y de nuestro yo, y ante eso no queda otra reacción que el miedo» (Roas, 2011: 32). Como decíamos, el término *miedo* equivale, en realidad, para el autor, a una inquietud o angustia, conceptos que también utiliza para hacer referencia al efecto de lectura que produce lo fantástico. De hecho, al hilo de la distinción entre tipologías de miedo, aporta un ejemplo que es clarificador: el tema del doble no tiene apariencia aterrorizante, como puede ser el caso de los vampiros; pero es recurrente en el género porque hace dudar de la propia identidad, de la coherencia con lo real en lo referente a la concepción del individuo como ser único.

Así pues, aquí elegimos el término de inquietud, pues nos parece que es el que refleja con mejor fortuna lo que produce la lectura de lo fantástico. No hay acercamiento teórico, dentro del género, que no haya mencionado estas cuestiones; incluso desde perspectivas que salen de lo literario, como es el caso de Gregori i Gomis, que recurre, ni más ni menos, a la neurociencia, pues esta

> asegura que el lector, al sentir incertidumbre, hace trabajar partes del cerebro diferentes que cuando siente incredulidad, o que cuando siente lo contrario de esta última, o sea credulidad. De acuerdo con el catedrático de psicología médica Adolf Tobeña […], la aceptación de cualquier proposición sobre el mundo como cierta o falsa parece requerir engranajes más bien primarios: la verdad nos «gusta» (núcleo caudado), la falsedad nos «repugna» (corteza insular) y la incertidumbre nos inquieta y desconcierta (córtex cingulado), al tiempo que evaluamos la consistencia del mensaje (2015: 128).

Del lado opuesto, hay perspectivas que han visto problemático hablar de algo así como las *sensaciones* que la lectura produce: desde Todorov, que, con respecto al terror, dijo que este no podía ser elemento caracterizador del género porque su definición no puede depender de la «sangre fría» del lector (2016: 42), a Ana María Morales, que consideraba que toda esa inquietud, miedo o misterio debía volver al texto (2004: 35), es decir, no residir en el lado de la recepción. Sin embargo, nos parece inevitable, en la línea de las teorías de Roas, que, independientemente de la *valentía* del

lector o su capacidad de sorprenderse, lo fantástico no despierte, cuanto menos, desconcierto. Es decir, que, dentro de los dos sentidos que le podemos dar al concepto de inquietud, puede que no siempre –según el lector– produzca desasosiego o agitación de ánimo (entendido como sinónimo de intranquilidad, desazón, ansiedad, alarma, turbación, etc.), pero sí despertará, en una segunda acepción de *inquietud,* la 'inclinación del ánimo hacia algo' (DRAE), pues existirá un interés, una preocupación por saber qué es lo que sucede, por comprender lo incomprensible.

Por todo esto, consideramos que lo fantástico despierta lo que podemos llamar un estado de alerta inquisitiva ante una amenaza cognitiva, y que, precisamente por ello, puede adquirir un sentido subversivo: porque despierta un tipo de lectura alerta, frente a la que pueden producir otros géneros que practican un discurso directo, que no requiere tal grado de implicación del lector. En esta línea, Jesús Palacios es muy preciso cuando explica que «una de las mejores virtudes, si no la mejor, del género fantástico, es la de vehicular con particular fortuna un reflejo crítico, casi instantáneo» (2002: 18).

De este modo, y retomando las palabras de la escritora Samanta Schweblin, lo fantástico representa lo que, para ella, es la labor de la literatura, que «no está ahí para informar, está ahí para inquietar, ¿no? Para realmente sacudirte y transmitir esa sensación de que hay que correr ahora mismo a averiguar qué es esto que puede tocarte» (en Kolesnicov, 2017). Pareciera recuperar así las palabras del teórico Roger Bozzetto, para quien lo fantástico desmiente la premisa de que «todo es representable», de que «el mundo es objetivable por medio de la narración» (2001: 224-225).

Resulta inevitable no hacer una comparativa con las literaturas realistas. En este sentido, Livellara Abrile recurre al filósofo Theodor Adorno, y a su perspectiva sobre el modo en que «el hermetismo de la vanguardia, el recurso a formas deliberadamente difíciles, es una manera mucho más eficaz de protestar contra el orden social establecido que el recurso al mensaje político directo» (en Viñas Piquer, 2002: 421)[53]. A través de este postulado, Livellara Abrile explica que el mensaje, en los relatos fantásticos, «no es directo ni se agota en sí mismo», sino que «desconcierta, sugiere, insinúa desde la propia articulación» (2019: 357). En la misma línea, ya en 1990, Duncan explicaba que «a diferencia de la literatura mimética, que busca a lectores

[53] Adorno es uno de los mayores exponentes de la escuela de Frankfurt. Para estos intelectuales, el realismo literario sería examinado en términos de su papel en la reproducción y legitimación de las estructuras sociales dominantes, pues, tras su aparente objetividad y representación fiel de la realidad, oculta y justifica la opresión y la alienación social.

obedientes, dispuestos a aceptar el texto sin cuestionarlo mucho, la literatura fantástica engendra una actitud interrogatoria en el lector que lo lleva a cuestionar todo» (60). Y es que, efectivamente, en muchos casos el realismo literario puede llegar a resultar algo así como una literatura anestesiante, y, nos atrevemos a aventurar, más en estos tiempos presentes, cuando, ya no solo desde la vía literaria, sino también desde los medios de comunicación y las redes sociales, nos encontramos expuestos a toda la información acerca de las injusticias que día a día se suceden en el mundo, llegando incluso a producir un cierto acostumbramiento. No nos explayaremos en este momento acerca de estas cuestiones, que tendremos oportunidad de abordar en el tercer capítulo (apartado 3.1.2.), donde recogeremos algunas perspectivas teóricas que, frente al realismo, defendieron a lo fantástico de la acusación de ser una literatura escapista. Por el momento, podemos ofrecer algunas reflexiones que nos servirán para introducirnos en cuestiones que veremos en las siguientes páginas del presente trabajo.

Cuando lo sobrenatural irrumpe en lo (representado como) real, se produce un conflicto, en el sentido más etimológico de la palabra: CUM FLICTUS, de FLIGERE, es decir, 'chocar, combatir, causar dolor o angustia' (Arán, 1999: 52); y, de esa angustia, nace el sentido crítico de lo fantástico. Como expresó Emanuela Jossa en su intervención en el *V Congreso Internacional Visiones de lo fantástico* –titulada «Abrir grietas en el sistema: la disidencia cultural y política en lo fantástico del siglo XXI»–, frente a la impotencia y la pasividad de las sociedades capitalistas –y, añadimos, patriarcales– actuales, frente a su «régimen de la imposibilidad», lo fantástico hace recuperable el conflicto, se convierte en «el mundo de la posibilidad» (2022). Es por ello por lo que, en palabras de Marcelo Cohen «la hipótesis fantástica abre una fisura vertiginosa y a veces aterradora: si los modos de funcionamiento son otros, pueden pasar cosas inauditas (o: visto que pasan otras cosas, todo puede funcionar de otra manera)» (2003: 218). Al respecto de estas cuestiones, Ramírez-Pimienta se pregunta:

> ¿es suficiente el «mostrar» para que una obra sea subversiva? ¿Basta con mostrar las otras posibilidades para que la obra literaria adquiera tal carácter? Este mostrar ¿da lo mismo si se hace abierta o veladamente? Es decir, ¿es subversivo solamente lo que pone realmente en peligro el *establishment*? De ser así, muy pocas son las obras que se ciñen a este criterio. Para Rosemary Jackson parece ser suficiente el nombrar, exponer o dar cabida a «lo otro» para que un texto sea subversivo (2006: 175).

Estos son los interrogantes a los que trataremos de dar respuesta, con el objetivo de dilucidar si los relatos escogidos en nuestro corpus, que, como punto de

partida, tratan sobre problemáticas de la realidad social, se conforman con *mostrarla,* o, en cambio, van un paso más allá, y se arman de recursos de la tradición fantástica para inquietar, desestabilizar nuestras creencias o, al menos, señalar lo conflictivo e injusto de las mismas. El análisis de los relatos, que llevaremos a cabo en la tercera parte de este trabajo, tratará de arrojar luz sobre estas cuestiones, pues pondremos el foco en cómo «cada obra crea sus propias categorías para problematizar lo normal y en esto juegan no solamente los códigos socio-culturales sino los de la tradición literaria y los del género en una red muy compleja» (Arán, 1999: 79). Así pues, la motivación a la hora de escoger y analizar estos relatos no será otra que la que Rosalba Campra propone:

> desplazarnos más allá del horizonte de expectativas creadas por la inclusión en el género, y explorar su irradiación metafórica, tomando en examen el evento fantástico no como un elemento de cierre (la duda sobre su acontecer, que en formulación de Todorov agota el sentido y por lo tanto la actividad propuesta al lector), sino más bien como un detonador que señala a otros caminos: que exige otras lecturas. […] Más allá de la inclusión en un género, la ficción hace vislumbrar otros horizontes y nos invita a indagar la ideología que la sustenta –o que en ella misma se genera– (2019: 92).

En última instancia, trataremos de demostrar, en palabras de Roas, cómo lo fantástico es un «género transgresor en todos sus niveles» (2004: 54), cuyo «objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla» (Roas, 2011: 30).

SEGUNDA PARTE

ALGUNAS COORDENADAS TEÓRICAS

CAPÍTULO 3

LA DIMENSIÓN SIMBÓLICA DE LO FANTÁSTICO

Al demostrar que la realidad puede ser fantástica,
desperté el odio de los que se habían dedicado a las obras de ficción.

Silvina Ocampo, «Algo inolvidable» (*Y así sucesivamente*, 1987)

3.1. De la evasión, el canon y otras discordias

3.1.1. *La inevitable batalla contra el realismo*

En octubre de 2021, la Librería Iberoamericana de Madrid organizó un encuentro de teóricos del género y escritores que se reunieron para hablar de literatura fantástica y ciencia ficción. Durante su intervención, Teresa López-Pellisa defendió la necesidad de liberar al canon literario, no solo del patriarcado, sino también del realismo[54].

Comenzamos este capítulo con las palabras de esta autora porque, sin duda, dan con una de las claves del asunto que aquí nos ocupará. Por supuesto, el papel del pensamiento patriarcal –y, sumaríamos, blanco y occidental– a la hora de configurar el canon literario universal es algo ya más que evidente, estudiado y reconocido. Pero nos interesa ahora la segunda parte de la sentencia de López-Pellisa: la que se refiere a cómo las puertas a ese corpus de textos considerados como *buena literatura* han estado durante mucho tiempo cerradas a los géneros no realistas o no miméticos. Explorar el porqué del proceso de exclusión de la literatura fantástica del canon literario excede las limitaciones tanto de este trabajo como de quien lo escribe; pero podemos ensayar algunas propuestas, en tanto que estas se relacionan con cuestiones de carácter teórico que nos ocuparán en este capítulo. Así, se podrían esbozar dos motivaciones distintas y, de algún modo, contradictorias: que la literatura fantástica fuera considerada menos

[54] El encuentro, bajo el título *Breve es la noche. Ciencia ficción y género fantástico en Iberoamericana,* tuvo lugar en la librería Iberoamericana de Madrid el 1 de octubre de 2021 a las 19:00 h. y fue retransmitido en directo por *Zoom*. En él participaron prestigiosos estudiosos del género, como David Roas, Lola Robles y Teresa López-Pellisa, y escritores como el peruano Fernando Iwasaki.

válida que el realismo por percibirse como una escritura no-mimética y escapista, incapaz de hablar de la realidad. O bien, por el contrario, que precisamente su capacidad imaginativa fuera vista como algo subversivo, que podía hacer peligrar el discurso dominante[55].

Aunque la exclusión de lo fantástico del canon literario, en detrimento al realismo, es una tónica general, como acusaba López-Pellisa, también es cierto que la literatura fantástica ha experimentado cambios en cuanto a su valoración en diferentes momentos de la historia; un proceso que Abraham resume en pocas líneas:

> Durante el siglo XIX había una actitud ambigua: se la consideraba como extravagante y a veces disparatada, pero al mismo tiempo se respetaba su poder imaginativo y la maestría de autores como Hoffmann y Poe. Durante parte del siglo XX se la consideró escapista (y, por lo tanto, «poco profunda»). En la actualidad, gracias a autores como Borges y Cortázar, se la tiende a considerar canónica (2017: 301).

Y es que, efectivamente, las obras fantásticas de Jorge Luis Borges o Julio Cortázar no solo pasaron a la historia de la literatura argentina, sino también al canon de la literatura mundial, y con ello, contribuyeron enormemente a la valoración y validación del género. Sin embargo, esto no fue siempre así: ya en su estudio *Fantasy: the literature of subversion* de 1981, Rosemary Jackson había afirmado que «throughout its "history", fantasy has been obscured and locked away, buried as something inadmissible and darkly shameful» (171). La autora aporta algunos ejemplos de ello: el caso del desprecio por parte de Visarión Belinsky de la obra de Fiódor Dostoievsky *El doble,* que para el autor tenía más cabida en un sanatorio mental que en la literatura; o el *mal gusto* que percibió Walter Scott en los cuentos de E.T.A. Hofmann, que, para el escritor británico, rozaban la insania (Jackson, 1981: 172). En términos generales, la autora encuentra el motivo de esta postergación de lo fantástico a su adhesión a la locura y la irracionalidad, frente a las prácticas consideradas más humanas y civilizadas de la literatura realista.

De nuevo, el realismo literario se erigió como el segundo término de la comparación. El realismo siempre ha sido –y sigue siendo– el género considerado privilegiado a la hora de reflejar los cambios históricos de las sociedades: ninguna herramienta parece igualarse al espejo de Stendhal para devolver su propia imagen al

[55] Esta perspectiva fue por primera vez defendida por Rosemary Jackson (1981), desde cuyo punto de vista el proceso de silenciamiento de estas narrativas tendría un cariz ideológico y conservador. Sobre esto haremos hincapié más adelante.

camino por el que discurre. En cambio, los géneros no miméticos, como su denominación sugiere, habrían de escapar de esa realidad para crear otras posibilidades, otros mundos, otras vidas, y, de paso, evadirnos y olvidar, siquiera por unos instantes, las pesadumbres de lo cotidiano. Según Jackson, esta perspectiva se encuentra incluso en la crítica dedicada al género, pues, si bien la autora admite que los primeros pasos dados por parte de la teoría literaria francesa que empezaba a acercarse a los textos fantásticos fueron positivos para la percepción del género, considera también que muchas de estas obras, como las de Roger Caillois o Louis Vax –y lo mismo sucedió con las de autores ingleses como John Batchelor, C.N. Manlove y Stephen Pricket– basaban sus argumentaciones en la idea de lo fantástico como una literatura de evasión (Jackson, 1981: 174).

Es muy probable que la atribución de estas dos funciones, distintas e incluso excluyentes (representación de la realidad / huida de ella), a ambos géneros (realista / no realista) hayan sido determinantes a la hora de permitir la entrada al canon del primero y negársela al segundo. Pareciera pervivir la idea de que un género válido en términos de producto cultural significativo es aquel que cultiva una literatura *útil* para la sociedad, sin que, en realidad, exista una respuesta a *para qué sirve la literatura*. En cualquier caso, como explica precisamente otra de las grandes teóricas de lo fantástico, Rosalba Campra, «no es casual tampoco que toda revolución formal, del clasicismo al romanticismo al naturalismo al surrealismo etc., se haya hecho en nombre de una representación más completa de la realidad» (2008: 18). A pesar de ello, el realismo parece haber ganado la partida frente a los llamados por Abraham (2017) *géneros de lo insólito,* etiqueta que la literatura fantástica comparte con otras como la ciencia ficción, el terror y la utopía, y que también han coincidido –a excepción de esta última[56]–, según el autor, en ser tradicionalmente consideradas *géneros escapistas o de evasión*[57].

Otra lamentable denominación que estas literaturas han recibido tradicionalmente es la de *géneros menores*, como recoge Elvio Gandolfo en el prólogo a la segunda edición de *El libro de los géneros recargados* (2017):

[56] «El motivo, además de la existencia de cultores prestigiosos como Moro, Campanella o Bacon, es que su característica principal es la crítica al sistema social y político existente, y la postulación de modelos alternativos» (Abraham, 2017: 301).

[57] El DRAE recoge el adjetivo *escapista* como relativo al *escapismo*, definido a su vez como 'actitud de quien se evade o huye mentalmente de la realidad'; por otra parte, también hallamos la locución adjetival *de evasión*: 'Dicho de una obra literaria o cinematográfica, de un programa televisivo o radiofónico, etc.: que tienen como finalidad entretener o divertir'.

> En un momento pensé que los géneros «menores» (ciencia ficción, policial, fantasía, terror) cumplen un papel de refresco, de refuerzo de la literatura «mayor». Como en el género del western, llegan con estruendo y brillo los clarines de la caballería en el preciso momento en que el lector en general está por morirse de aburrimiento, y aplican una inyección de vitalidad a factores como la construcción de la trama o el mero flujo narrativo, muchas veces abrumado por toneladas de psicología, descripción o sociología (11)[58].

De todos modos, un tratamiento uniforme hacia todos estos géneros no miméticos o *de lo insólito,* en términos de Abraham, respecto de su valoración en cuanto al canon merecería cierto debate. Así lo apunta Alfons Gregori i Gomis, para quien hay una diferencia importante en la consideración de algunos de esos géneros con respecto al fantástico: la ciencia ficción, por su exploración de las posibilidades de la ciencia y la tecnología y su foco puesto en el futuro ha sido vista como un terreno productivo a la hora de problematizar los límites de los avances de la humanidad en relación a lo ético y lo político. De un modo similar, lo maravilloso *fantasy*, por su mirada al pasado o la influencia de lo maravilloso medieval o la fantasía épica, que en gran medida basaban sus narraciones en arquetipos y fórmulas alegóricas, también se ha interpretado desde un lugar político (Gregori i Gomis, 2019: 8). Finalmente, otro de los géneros hermanos de lo fantástico es el terror, que, del mismo modo, ha sido habitualmente relegado del canon. Elvio Gandolfo y Eduardo Hojman, esta vez en el prólogo de *El terror argentino: cuentos* (2002)*,* explican cómo este género, al ser popular entre los jóvenes, tener que ver con la emoción y no preocuparse excesivamente por el estilo, no ha entrado de manera demasiado definitiva en la academia[59]. Así, podemos ver que incluso dentro de los géneros no miméticos existe una cierta gradación en el estatus de los distintos géneros, que aquí no podemos desarrollar.

De vuelta a la cuestión que aquí nos interesa, podemos concluir que, incluso si aceptamos la regla de juego de la *utilidad* y la *capacidad de representación de la realidad* a la hora de juzgar el valor de una literatura, encontramos voces defensoras del

[58] Además, Gandolfo se refiere a cómo algunos que llama *autores disruptores* han tenido vínculos con esos géneros menores –como el caso de Cervantes o Arlt, por ejemplo–, e incluso menciona otros, como Borges, que hicieron una utilización «consciente y *distinguida* de sus elementos» (2017: 11).

[59] Es la autora Mariana Enríquez, una de las autoras de nuestro corpus que más se acerca al género, quien en una conferencia retomaba estas palabras de Gandolfo –como bien ha señalado Israel Yelovich (2020: 114)– para decir que, paradójicamente, muchos de los relatos de terror que se recogen en esa colección son textos políticos. La autora sí está de acuerdo con Gandolfo en otras observaciones, como que la tradición argentina ha mostrado cierto desprecio hacia sus supersticiones y monstruos propios, que los han alejado de la posibilidad de ingresar en la literatura sin hacerlo cubiertos de cierta aura de burla (en FLACSO Argentina, 2017). Enríquez añade que, para ella, el único modo de poder incluir estos santos paganos en su narrativa es a través de la política. No nos extendemos aquí en estas cuestiones, ya que incidiremos en ellas a lo largo del análisis de sus cuentos.

género fantástico, que se han levantado contra las acusaciones sobre su supuesto escapismo y que, como vamos a ver a continuación, han llegado a situar lo fantástico por encima del realismo como una mejor vía para llegar a conocer lo real.

3.1.2. *La defensa de lo fantástico*

En el prólogo de su *Frankenstein o el moderno Prometeo,* publicado en 1818, Mary Shelley escribía que aquello que acontecía en su novela, «por muy imposible que parezca como hecho físico, ofrece para la imaginación, a la hora de analizar las pasiones humanas, un punto de vista más comprensivo y autorizado que el que puede proporcionar el relato corriente de acontecimientos reales» (en Viñas Piquer, 2013: 154). La escritora romántica parecía contestar, premonitoriamente, a la pregunta que Rosalba Campra había de formular, más de 150 años después de la muerte de Shelley: «¿para qué recurrir a modulaciones fantásticas cuando se dispone de la inmediatez del realismo? ¿Hay acaso algo, en lo fantástico, que permite 'decir más'?» (2019: 93).

En 1980, la *Revista de la Universidad de México* publicaba un ensayo de René Avilés Fabila, en el que se plantea, ya desde el título, el debate que aquí nos ocupa: «¿Es la literatura fantástica un género de evasión?». En este texto, Avilés Fabila consideraba que, de entre todas las acusaciones a lo fantástico, la de ser una literatura escapista es la peor:

> En términos generales, la literatura fantástica ha sido vista como género menor, como algo para los niños o para personas afectas a perder el tiempo leyendo «boberías»; peor todavía: hay quienes la contemplan como una forma de evasión, un volverle la espalda a la realidad. Sin embargo no es así (1980: 67)

Con todo, el mexicano se mostraba optimista cuando decía que esos detractores de lo fantástico «atacan utilizando variadas armas que apenas mellan su fuerte coraza, formada a través de siglos de un género que jamás ha estado desligado de ciertos problemas y temores comunes al hombre» (1980: 70).

Si acudimos a algunos de los principales acercamientos críticos a lo fantástico, también encontraremos esta perspectiva defensiva. En 1972, Jean Bellemin-Noël apuntaba:

> ce ne sont peut-être pas les longs romans réalistes, ceux qui se soucient de copier peu ou prou le réel de notre monde quotidien, qui nous en disent le plus long sur ce qui constitue au fond notre réalité la plus profonde, notre vrai rapport au monde: ce sont les contes de la nuit, du délire et de la fantaisie. Qui prétend décalquer ce qu'il

> perçoit reste en deçà de celui qui décale ce que nul ne peut percevoir en le transportant dans ses mots (23).

Por su parte, Jaime Alazraki, desde su propuesta conceptual de lo neofantástico desarrollada en su estudio *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar* (1983), hacía ya referencia a cómo esta literatura representa no una digresión imaginativa de la realidad sino, por el contrario, una manera de penetrar en ella «más allá de sistemas que la fijan a un orden que en la literatura reconocemos como "realismo", pero que, en términos epistemológicos, se define en nuestra aprehensión racionalista de la realidad» (86). De hecho, al respecto de esa literatura realista, añade más adelante en su estudio que «también entre la realidad objetiva y la literatura más realista hay una distancia» (Alazraki, 1983: 114), y que «aun la literatura más realista, y no cabe duda de que hay diferentes grados de realismo, representa una abstracción de la realidad, abstracción que, por otro lado, está ya implícita en la naturaleza semiológica del lenguaje» (115). Sobre esa calificación de «realista», diría Campra que, del mismo modo que la de «fantástico», ambas, aplicadas a un texto, son necesariamente históricas, pues los sistemas convencionales –los códigos– no se pueden establecer de una vez para siempre y con igual validez a todas las latitudes (2008: 18).

En esta línea, ya en 1970, Ángel Rama había admitido conocer «extraordinaria "literatura de evasión" en lo fantástico y también extraordinaria "literatura de evasión" en lo realista», si bien matizaba que, en el caso de lo fantástico, hay a veces «algo mucho más metido en la vida y metido en lo profundo y en la problemática más auténtica que en mucha literatura realista que exteriormente dice estar en los problemas» (68). Años después, en 2006, Jesús Rodero plantea una idea similar, cuando, en términos aún más contundentes, defiende a la literatura fantástica de tales acusaciones lanzándolas hacia el tejado de la literatura realista: «Más bien podemos decir que el realismo es la literatura escapista y conservadora por excelencia porque propone un estancamiento en lo 'objetivo' para refugiarse en el cómodo ámbito de lo puramente racional, establecido, inmóvil, plano y cerrado». En cambio, para el autor, «no hay escapismo posible» en la literatura fantástica, puesto que «su motivación esencial es el cuestionamiento radical del orden racional que postula como inquebrantables los límites entre realidad e imaginación, entre lo natural y lo sobrenatural, entre la cordura y la locura, entre la vida y la muerte» (Rodero, 2006: 2).

Si nos remontamos al inaugural «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica» (1972) de Ana María Barrenechea, también encontramos esa acérrima defensa, en términos que merece la pena reproducir aquí:

> Por otra parte, los preocupados por problemas sociales, tan acuciantes en nuestra época, acusan de escapista a esta literatura y anuncian su desaparición por obsoleta, por no reflejar los problemas humanos más urgentes, por ser un arte burgués. A ellos habría que recordarles que los teóricos del marxismo no rechazaron por ese motivo a lo fantástico. […] La concepción marxista del realismo afirma que el arte debe hacer sensible la esencia (402)[60].

En cualquier caso, y retomando lo dicho anteriormente acerca de los criterios de valoración y/o exclusión de los géneros en el canon literario, nos posicionamos junto con Gregori i Gomis en que, tras esas acusaciones sobre las literaturas de evasión, subyace «una idea de fondo acaso más corrosiva: usar en el arte una imaginación alejada del estricto mimetismo estilístico comporta una grave traición a aquel compromiso ideológico que combate por causas justas» (2019: 7). Se debe profundizar en esta cuestión, ya no tanto a la hora de hacer una defensa de la literatura fantástica como un género que no es –o, al menos, no necesaria y exclusivamente– una escritura escapista, algo que damos por asumido[61]. Nos interesa porque puede ayudarnos a entender en qué modos lo fantástico, como toda literatura, se relaciona con la realidad extratextual, con la sociedad en que se produce y, por tanto, como todo producto cultural, adquiere una dimensión ideológica.

[60] Barrenechea añade aquí un factor relevante, que es el de las teorías marxistas y su valoración de lo fantástico. Mientras que ella defiende que en ningún momento esta doctrina rechazó lo fantástico, otros autores no lo ven de este modo. Por ejemplo, Avilés Fabila considera que fue el influjo del realismo socialista el que «eliminó buena parte de literatura fantástica, considerándola vanguardista, decadente o simplemente burguesa» (1980: 68). Para Gregori i Gomis, precisamente el marxismo, por su concepción de la *realidad* como «aquello que debía denunciarse, porque en lo real se producían las injusticias, los atropellos, la coerción de las libertades o el menosprecio de los derechos humanos» habría hecho que muchos de esos géneros de lo irreal se considerasen escapistas (2015: 84). Añade, más adelante, que todavía hoy «perdura la influencia de los férreos defensores del realismo literario como la única modalidad que transmite o refleja el compromiso político de los autores del texto»; un compromiso que, para el autor, muchas veces se sitúa en la denuncia de izquierdas sobre la deshumanización del capitalismo y la crisis existencial postindustrial. Al contrario, también señala esa otra tendencia en la literatura que consideraba cualquier obra "contaminada" de ideología o política como un «ultraje a la pureza integral de la "verdadera" literatura» (Gregori i Gomis, 2015: 133).

[61] Por cierto, incluso si la literatura es escapista, puede considerarse que existe una relación con el mundo: Kathryn Hume comprende lo fantástico como la partida deliberada de los límites de lo que es usualmente aceptado como real y normal (Hume, 1984: 12). Como matiza Juan Carlos Ramírez-Pimienta, en su definición, la idea de *partida* puede leerse como escapista, pero también como la búsqueda de una realidad alterna. Al hilo de esta reflexión, el autor se cuestiona: «si el productor del texto se propone escapar; ¿de qué y por qué escapa? Y, también, si esto es una manifestación de su rechazo a la "realidad" que vive. De ser así, implicaría una crítica a esta realidad y esto quizá pudiese ser considerado subversión» (Ramírez-Pimienta, 2005: 174).

3.2. *Alegoría mata fantástico*: ¿el origen del estigma?

3.2.1. *La teoría antialegórica de Todorov*

La literatura fantástica ha venido arrastrando el estigma de ser una literatura escapista, por su tendencia a lo imaginativo, que pareciera alejarla de la realidad y, con ello, de los problemas verdaderamente importantes de la sociedad. Nos hemos acercado sutilmente a estas cuestiones en el apartado anterior, y hemos visto cómo voces críticas dentro de la tradición teórica fantástica han tratado de luchar contra este estigma. Sin embargo, más allá de lo más evidente y superficial, esto es, el cultivo de lo irreal, pareciera que tiene que haber un motivo de mayor peso para que la percepción de lo fantástico lo haya desligado de tal modo de toda posible función social o de compromiso. Y, si no la razón, al menos, un posible origen de esta idea, lo encontramos nada más y nada menos que en la *Introducción a la literatura fantástica,* de Tzvetzan Todorov, donde este defendió a capa y espada la incapacidad –o, más bien, incompatibilidad– de este género literario con toda vía metafórica, que le permitiera hablar de lo real desde lo irreal.

En su *Introducción,* publicada en 1970, Todorov señaló a la alegoría como enemiga mortal de lo fantástico. Si la presencia de la vacilación del lector implícito era condición *sine qua non* para la existencia del género, al mismo nivel situaba la necesidad de que la lectura del relato fantástico no se desplazara, en ningún caso, a los niveles poético o alegórico[62]. Sin embargo, Todorov matiza estas explicaciones a lo largo de las páginas de su estudio, y merece la pena detenerse a desgranar estas cuestiones para comprender qué entiende el autor por alegoría y, sobre todo, en qué medida el desplazamiento hacia este nivel de lectura afecta a lo fantástico, pues como veremos, no en todos casos su presencia es tan mortífera como podría parecer por su formulación inicial.

A pesar de ello, parece que la crítica que siguió a Todorov, aunque en muchos casos revisó sus teorías, arrastró el peso de ese estigma acerca de la imposibilidad

[62] Quizás quepa recordar aquí la multicitada definición de lo fantástico que propone Todorov, y que se basa en el cumplimiento de tres condiciones: «En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego esta vacilación puede ser también sentida por un personaje […]. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse» (Todorov, 2016: 40).

metafórica de lo fantástico; algo que se traduce en una ausencia, al menos hasta tiempos muy recientes, de estudios que trataran de hacer este tipo de lecturas ideológicas de los textos fantásticos. Pero, antes de reflexionar acerca de estas cuestiones, analicemos la perspectiva original de Todorov.

El punto de partida es la diferenciación entre el sentido literal y el sentido figurado. Para Todorov, aquella *vacilación* imperdonable de lo fantástico solo puede suceder desde una lectura que se mantenga en ese primer sentido, el literal. Pues, «si pasamos a otro nivel, aquel donde el lector –siempre implícito– se pregunta no por la naturaleza de los acontecimientos, sino por la del texto mismo que los evoca, vemos, una vez más, lo fantástico amenazado en su propia existencia» (Todorov, 2016: 67)[63]. Ahora bien, ¿cómo tiene lugar, o más bien, qué elementos motivan dicho desplazamiento de un nivel de lectura a otro? Es decir, ¿en qué momento traspasamos la frontera que nos da entrada al mundo de lo alegórico?

Para contestar esta cuestión, y desarrollar el resto de su teoría, Todorov empieza por arrojar algo de luz sobre el concepto mismo de alegoría. Rechaza la definición, desde su criterio, demasiado amplia de Angus Fletcher, para quien la alegoría expresa una cosa y significa otra, y propone una alternativa, más concreta y, quizás por ello, más restrictiva: «una proposición de doble sentido, pero cuyo sentido propio (o literal) se ha borrado por completo» (71). Si Todorov toma esta definición de alegoría para establecer su teoría, entonces es sencillo comprender por qué esta, en sus propios términos, *borra* lo fantástico: solo en un plano literal, asentado en la realidad, tiene cabida la interrogación ante lo sucedido. Lo explica el autor a través del ejemplo de los proverbios, y asevera que al escuchar aquel que dice «"tanto va el cántaro al agua que al final se rompe", nadie, o casi nadie, piensa, al oír estas palabras, en un cántaro, el agua, la acción de romper; en cambio, se capta de inmediato el sentido alegórico: es peligroso correr demasiado riesgos innecesarios, etc.» (71). Así, según las respectivas definiciones de alegoría y de literatura fantástica que maneja Todorov, ambos conceptos serían, efectivamente, irreconciliables.

Todorov reconoce que la alegoría implica la existencia de dos sentidos, si bien «se nos dice a veces que el sentido primero debe desaparecer, y otras que ambos deben

[63] En lo que resta de apartado, dado que nos ocuparemos exclusivamente en revisar la obra de Todorov, indicaremos únicamente la página de la *Introducción*, para evitar reiteraciones, salvo en los casos en los que pueda existir confusión en las referencias. Por el mismo motivo, utilizaremos también este sistema en los apartados 3.3.1. y 3.3.2.

estar juntos» (72). ¿Cómo encajaría esta última perspectiva en la teoría de Todorov según la cual *alegoría mata fantástico*? La solución ante este dilema, que el autor desarrolla en las siguientes páginas y a la que nos dedicaremos a continuación, pasa por considerar que no siempre esa *destrucción* de lo fantástico tiene lugar de un modo tan abrupto y que, de hecho, existen, como los llama Barrenechea, «grados de supervivencia» (1972: 392) del considerado sentido literal.

Así llegamos a la cuestión que planteábamos unas líneas antes: ¿qué factores participan en dicha gradación que daría como resultado, para Todorov, la «gama de subgéneros literarios entre lo fantástico (que pertenece a este tipo de textos que deben ser leídos en sentido literal) y la alegoría, que solo conserva el sentido segundo, alegórico» (72-73). La respuesta pasa por algo, *a priori*, muy sencillo: la indicación explícita, en el propio relato, de la interpretación alegórica.

Comienza esta gradación por un tipo de relatos con unas reglas enormemente específicas: las fábulas. En ellas, la indicación explícita está en la moraleja, que, para el autor, dinamita el elemento sobrenatural. A partir del caso de las fábulas, Todorov recorre otro tipo de relatos, que no cabe aquí desarrollar, pero que vienen a ejemplificar distintos grados según el peso que la alegoría marca en su lectura. Así, termina con el caso límite en el que el lector vacila entre la interpretación alegórica y la lectura literal, como sucede, por ejemplo, en el relato «William Wilson» (1839) de Edgar Allan Poe. La clave de todas estas explicaciones es que, independientemente de los distintos grados alegóricos que encontremos en el relato, desde lo más evidente con Perrault, pasando por la alegoría que Todorov llama «indirecta» de Balzac o Villiers de l'Isle Adam hasta la «vacilante» de Hoffman o Poe, desde su perspectiva, lo fantástico peligra en todos ellos. La conclusión a la que llega el autor se resume en las siguientes líneas:

> Hay que insistir sobre el hecho de que no se puede hablar de alegoría salvo que ella esté indicada de manera explícita dentro del texto. En caso contrario, se pasa a la simple interpretación del lector, y entonces no habría ningún texto literario que no fuese alegórico, pues lo propio de la literatura es ser interpretada y reinterpretada incansablemente por sus lectores (82).

Aquí Todorov da con una clave que nos parece central a la hora de comprender toda la problemática acerca de lo fantástico y sus posibilidades alegóricas. José B. Monleón arroja cierta luz sobre esta cuestión cuando analiza la postura antialegórica de Todorov: se establece una diferencia clara entre la alegoría *stricto sensu*, que, para él,

igual que para el teórico búlgaro, es incompatible con lo fantástico[64], y el hecho de que los textos presenten una connotación alegórica, como ya señaló Rosemary Jackson, por ejemplo, en el caso de la hipocresía y represión victorianas en la novela de Stevenson *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Monleón, 1990: 9). Se trata este de un matiz importante, en el que repararon muchos autores posteriores a Todorov, como veremos en el siguiente apartado. Podríamos vincular esta última perspectiva con aquellos subgéneros que Todorov presentaba al final de su gradación en función de los dos factores clave en los que hemos visto que se basa, esto es, la indicación explícita y la desaparición del sentido literal. Pero, recordemos, en todos esos casos, sea mayor o menor el grado en que la alegoría se presenta en el relato, «lo fantástico vuelve a ser puesto en tela de juicio» (2016: 82).

3.2.2. *Respuestas a Todorov: en defensa de la alegoría*

Algunas de las primeras respuestas de la crítica a Todorov quisieron matizar esta postura acerca de lo alegórico, y defendieron sus posibilidades como uno de los niveles de lectura compatibles con lo fantástico.

Este fue el caso del «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica» (1972) de Ana María Barrenechea. Para la crítica argentina, si bien Todorov al llevar a cabo esta gradación no llega a establecer algo así como una «exclusión sistemática» de todos estos –llamados– subgéneros literarios (394), en sus propios términos, sí concluye que, en efecto, la alegoría, igual que lo poético, mata lo fantástico. En cambio, para Barrenechea, y esta será una de sus principales aportaciones, lo fantástico y lo alegórico o lo poético no serán categorías opuestas a lo fantástico, sino que han de comprenderse como «dos sistemas que se cruzan pero que no se excluyen» (392).

Los ejemplos que la autora aporta pretenden demostrar cómo, aunque es posible que ambos sistemas fueran incompatibles en algunos momentos de la historia literaria, esto no siempre ha sido así[65]. Para el caso de la relación entre lo fantástico y lo

[64] «This assertation would require a more extensive study of allegory, a category in itself that is also far from remaining unchanged in the course of historical development» (Monleón: 1990: 9).

[65] Aunque no nos interesa tanto para nuestro estudio, cabe referenciar aquí los ejemplos que Barrenechea trae a colación para mostrar la pertinencia de algo así como un subgénero que representaría el cruce entre la categoría de lo fantástico y lo poético, que denomina «poesía fantástica»: poemas que, a pesar de no ser lo habitual en el género, son no-representativos, como sucede con «El Golem» o «La noche cíclica» de Jorge Luis Borges (1972: 393). Es bien conocida la hibridez de la obra borgeana, que hace a veces imposible catalogar un texto claramente fantástico como ensayístico, narrativo, o, incluso, como acabamos de ver, poético.

alegórico, Barrenechea saca a la luz el caso de los que ella denomina «dramas fantásticos», como *Amedée ou comment s'en débarrasser* (1954) y *Rhinoceros* (1959) de Eugène Ionesco, o de otra obra que nos queda más cerca, pues su autora es precisamente una escritora argentina: *Las paredes* (1963), de Griselda Gambaro. Además, es llamativo cómo tanto en el ejemplo del dramaturgo franco-rumano como de la autora latinoamericana, nos movemos en el terreno de lo simbólico político.

Barrenechea interpreta la teorización de Todorov partiendo, de nuevo, del mismo lugar desde el que lo haría Monleón, al considerar que la perspectiva en la que se basa el teórico es la de la alegoría clásica. Para la autora, dicha alegoría

> nunca elegiría para el nivel literal la narración de hechos fantásticos, manejándose preferentemente con hechos maravillosos, aunque alguna vez trabajase solo con hechos reales. Además, en épocas anteriores quedaba la traslación de sentido muy clara porque se conocía la «gramática» que regía la alegoría o porque se incluía al final su explicación detallada, cosa que se justificaba porque la función de la alegoría era fundamentalmente didáctica (Barrenechea, 1972: 394).

Añade Barrenechea que esto ha cambiado en las producciones modernas, en las que lo fantástico también puede utilizarse en el nivel literal de estas obras y, además, existe una tendencia a que la función alegórica, simbólica o parabólica –el sentido no literal– aparezca poco o nada explícita en los relatos (1972: 394). Precisamente, en su estudio *Modern Allegory and Fantasy: Rhetorical Stances of Contemporary Writing,* Lynette Hunter hace referencia a cómo el texto alegórico no se refiere tanto a algo específico «that can be aprehended Truth», sino hacia «the idea of truth as polysemous, that multiple layers of discourse intercomment upon each other to indicate truth» (1989: 150)[66].

La perspectiva más amplia de Barrenechea acerca de las posibilidades alegóricas de lo fantástico abre un camino de análisis de los relatos del género que ha sido fecundo en las teorías que siguieron a estas primeras incursiones críticas al fantástico en los años 70. De momento, podemos sintetizar las dos grandes aportaciones de la autora en este sentido, que ella misma detalla en su ensayo: en primer lugar, la

[66] En su tesis, precisamente dedicada a las formas de lo irreal en varias autoras argentinas contemporáneas, Paula G. Garrido hace referencia a cómo este corpus presenta «una alegorización, entendida dentro del marco de la alegoría posmoderna –término que se resignifica con los aportes iniciales de autores como Walter Benjamin, Paul de Man o Severo Sarduy entre otros–» (2014: 139); la autora se basa en la diferenciación que establece Tambling (2010) entre la alegoría tradicional y la posmoderna: mientras que la primera asume un sistema de creencias que subyace en el texto y guía su interpretación, la alegoría posmoderna no responde a un sentido determinado y adjudicado al texto (160).

posibilidad de incluir, en el seno de lo fantástico, muchas obras literarias contemporáneas que las preceptivas de Todorov eliminarían. Y, en segundo lugar, permite explicar cómo, en algunos casos, lo alegórico puede llegar a reforzar el nivel literal de lo fantástico en lugar de debilitarlo, pues «el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal» (Barrenechea, 1972: 395)[67].

En 1980, la revista *Ideologies & Literature* abre su número con un ensayo de Roberto Reis, que lleva un título, ya de partida, revelador: «O fantástico do poder e o poder do fantástico». Volveremos a sus aportaciones a lo largo del capítulo, pues son muy valiosas en su concepción de la literatura fantástica como una producción enormemente vinculada con la cultura y lo social. En lo que respecta a la cuestión alegórica, Reis también se muestra reticente a la perspectiva todoroviana. En primer lugar, cuando inserta el discurso fantástico en su visión del fenómeno literario, según la cual «a Literatura é metáfora da realidade», y, por tanto, «é lido alegoricamente –isto é: o que ele diz é uma maneira de dizer ainda uma outra cosa» (Reis, 1980: 8). Reis aporta el ejemplo, también utilizado por Todorov, de la transformación de Gregor Samsa, que para él tiene que ver con la sociedad, con el hombre, con un determinado tiempo histórico.

Pero, además, Reis añade otras ideas interesantes en torno a lo alegórico: en primer lugar, considera que es la intervención del lector concreto la que dispara esa lectura alegórica (entendiendo la alegoría como el texto de lo censurado), y que de ahí surge su carácter transgresor. Además, es importante señalar que Reis, igual que lo había hecho Barrenechea, advierte que quizás esa lectura alegórica a la que se refería el autor ha de ser tomada «num sentido outro, que não parece ser o que lhe emprestava Tzvelan Todorov» (1980: 8). Concluye Reis con una idea muy potente: leer lo fantástico literalmente supone adoptar una postura ciega a los múltiples diálogos que el texto literario entabla con otros textos. Y termina reivindicando la dimensión metafórica del discurso literario, cuando dice que lo fantástico «é, antes de tudo, um discurso duplo, em constante tensão com o discurso que é a realidade, de que a Literatura é uma metáfora» (Reis, 1980: 20).

[67] Jesús Rodero, que planteó el regreso a la alegoría –en un sentido político-social– en lo que él denominó *postfantástico*, se suma a esta idea de Barrenechea acerca de la capacidad de lo alegórico de intensificar el efecto fantástico (2009: 267).

Un año después, en 1981, Christine Brooke-Rose publica su estudio sobre lo fantástico, *A Rhetoric of the Unreal,* donde también dedica unas páginas a revisar la perspectiva de Todorov acerca de la alegoría. Su postura, según sus palabras, no es tanto un desacuerdo, sino una matización de la teoría todoroviana, que parte, en realidad, de una concepción de los géneros literarios más abierta que la que maneja el autor: «I am never happy with a definition of a genre, however 'theoretical', which appears to exclude all notion of contamination or, to use a less pejorative word, flexibility» (Brooke-Rose, 1981: 71).

Uno de los puntos más interesantes de la revisión que Brooke-Rose es algo sobre lo que ya hemos venido advirtiendo: en realidad, Todorov no se refiere a algo así como una «subjective allegorical reading, such anyone can make of any text, but an allegory we may find encoded in the text» (Brooke-Rose, 1981: 68). Aun así, su rechazo de la alegoría le parece demasiado rigurosa, lo que la autora trata de demostrar a través del ejemplo del viaje ficcional de Dante: si para Todorov dicho texto se alejaba de la ficción por estar al servicio de la alegoría, Brooke-Rose lleva a cabo, precisamente, una lectura ficcional. Con ello trata de demostrar que «the very fact that I can make such a reading at all must also surely mean that his fantastic genre (evanescent element) exist as an element outside the narrow historical period to which he assigns it» (Brooke-Rose, 1981: 69). Además, añade, si seguimos las reglas de juego de Todorov en cuanto a la definición del género fantástico, en el momento en el que la duda se cumple –requisito indispensable en su teoría–, se producirían automáticamente esos dos sentidos, esto es, dos niveles de lectura.

Volviendo a su modo de comprender los géneros, que en realidad es lo que está en la base de las diferentes perspectivas de Todorov y Brooke-Rose, es interesante cómo esta última vincula lo fantástico, precisamente, con el género de la alegoría medieval:

> Is not the fantastic as defined by Todorov a modern development (non-hierarchised levels, stronger paradox) of medieval allegory –two among various ways of writing metaphorically, or on several levels, or paradigmatically. Just as the marvellous is a version of Frye's romance mode? (1981: 70)

Y es que, para Brooke-Rose, la condición que define lo fantástico puro sería tan solo una manifestación particular (histórica) de un rasgo más general: la presencia de, al menos, dos lecturas; un rasgo que puede y quizás incluso debe encontrarse, para la

autora, en toda narrativa sofisticada, en cualquier época, en distintos tipos de manifestaciones literarias (1981: 71).

Pocos años después, Amaryll Beatrice Chanady (1985) defiende que ni el distanciamiento irónico ni la existencia de distintos niveles de significación, siempre que se mantenga como preeminente el literal, disuelven lo fantástico. Si bien reconoce que el criterio de definición de lo fantástico de Todorov podría ser útil para el análisis de una manifestación particular de dicho *modo* –en los términos en que ella entiende lo fantástico–, lo percibe como insatisfactorio a la hora de abordar las narrativas contemporáneas. Especialmente, rebatirá a Todorov, igual que lo habían hecho las autoras anteriores, en su negativa a considerar distintos niveles de lectura:

> There is no reason why a text which satisfies the essential criteria we have established should be discarded from the mode of the fantastic because the reader is able to distance himself from it and interpret the narrative on various levels. As long as the self-consciousness of the narrator does not reach a point where the reader cannot accept the plot on a literal level, distancing such as irony, parody and allegory provides an additional dimension to the text without destroying the fantastic (Chanady, 1985: 78-79).

Así, vemos cómo niveles de lectura como los que implica la ironía, la parodia o la alegoría serían, para Chanady, dimensiones superpuestas al nivel literal.

Por su parte, Víctor Bravo publica en México su obra *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción* (1988), en la que realiza un acercamiento a la alegoría. El autor estudia cómo esta habría sufrido una metamorfosis a través de la parodia, que supondría una menor fijeza en su funcionamiento como figura literaria. Así, para Bravo, «gran parte de la narrativa contemporánea pone en escena lo fantástico, en tanto que espesor y sustentación de una 'red alegórica' (como diría Blanchot), propuesta como una nueva forma de realismo, como una nueva indagatoria de lo real» (1988: 236). Bravo demuestra esta cuestión mediante el estudio de distintos textos latinoamericanos fundamentados en lo alegórico.

Finalmente, desde el punto de vista de los movimientos literarios, Gregori i Gomis señala el carácter simbólico de la literatura fantástica como algo que no cabe ser ignorado, puesto que –y avanzamos aquí cuestiones que veremos después en lo relativo al nacimiento del género– la literatura fantástica surge en el seno del Romanticismo, que a nivel discursivo impulsó lo metafórico de tal manera que se proyectará, en distintos modos, a lo largo de los siglos sucesivos (2015: 196).

Estas son solo algunas de las revisiones a la *Introducción a la literatura fantástica* que abordaron la problemática sobre la alegoría en la teoría de Todorov. En términos generales, todas estas aportaciones parecen de acuerdo en considerar la compatibilidad del nivel literal junto con otros niveles, entre ellos el alegórico. Además, algunos como Monleón, Barrenechea, Reis y Brooke-Rose señalan con acierto que la alegoría a la que se refiere Todorov tiene unas características muy cerradas, como ya hemos visto al referir los distintos «grados de supervivencia» –como los denominaba Barrenechea– de lo fantástico a lo alegórico.

Es importante incidir en esta cuestión, ya que acusar a la postura antialegórica de Todorov –aun con la influencia que su teoría ha tenido en el campo de estudios de lo fantástico–, como único motivo de la ausencia o escasez de acercamientos ideológicos al género, sería quizás simplificar demasiado, como advertíamos ya antes. Sin embargo, no puede negarse que el rechazo de toda lectura alegórica por parte de Todorov marca un distanciamiento claro entre lo fantástico y lo ideológico; perspectiva que, además, Todorov hace explícita en su obra, como observa Gregori i Gomis, cuando se refiere a este último como:

> un componente no deseable de ninguna forma en literatura –y lo hace cuando trata acerca de lo alegórico: «ajoutons que, de nos jours, des récits de ce genre sont peu goútés: l' allégorie explicite est considérée comme une sous littérature (et il est difficile de ne pas voir dans cette condamnation une prise de position idéologique)». Esa es su posición innegociable desde el estructuralismo en qué se ubica (2015: 94).

Podemos recordar aquí una idea de Gregori i Gomis que ya recogimos en la introducción a estos capítulos, y que venía a defender la necesidad de que los estudios de los relatos fantásticos no se ciñan a discernir si lo que sucede es o no real; algo que, en última instancia, está en la idea de la *vacilación* todoroviana. En la misma línea de pensamiento se sitúa otra de las grandes teóricas del género fantástico, Rosalba Campra, en su último libro publicado *En los dobleces de la realidad. Exploraciones narrativas* (2019), en el que retoma, revisa y reactualiza sus teorías. Durante la mayor parte de su trayectoria, Campra dedicó sus análisis a la dimensión lingüística de lo fantástico[68]; sin

[68] Para Campra, la clave de lo fantástico se encuentra en la isotopía de la transgresión: «Se puede afirmar que no existe lo fantástico sin la presencia de una transgresión: sea a nivel semántico, como superación de límites entre dos órdenes dados como incomunicables; sea a nivel sintáctico, como ruptura o carencia de funciones en sentido extenso; sea a nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje» (2001: 189). En este sentido, le interesa especialmente el análisis de la sintaxis narrativa, pues considera que «agotada, o por lo menos desgastada la capacidad de escándalo y desasosiego del tema fantástico, la

embargo, la importancia que la autora daba a estas cuestiones no excluía de sus estudios la interpretación simbólica de lo fantástico. Así, en la mencionada obra, Campra hace referencia a cómo en la mayoría de los casos el debate sobre esta literatura se ha reducido a la lectura de los aspectos que adscriben los textos a este género; a partir de esta limitación, la teórica nos invita a nosotros, lectores de sus estudios, a desdibujar ese horizonte de expectativa:

> Al proponer esto, al fin de cuentas, no estoy sino preconizando una especie de devolución: la devolución, al relato fantástico, de su carácter polisémico, su valencia metafórica, su irradiación simbólica. Se trata de características que se reconocen a todo texto literario, pero que curiosamente algunos críticos, como Todorov, niegan a este grupo de textos –tal vez como consecuencia de haber reducido su naturaleza al cuestionamiento de las fronteras de lo real. […] La única pregunta que el texto fantástico admite a su lector sería entonces '¿es verdad que lo que se cuenta sucedió?' […] No creo que la lectura de un texto fantástico deba agotarse en este interrogante; por lo tanto, querría apuntar aquí a una actitud más o menos heterodoxa: la de plantear, a este tipo de textos preguntas que no derivan de su naturaleza fantástica, sino que refieren al mundo de los significados posibles. […] poniendo entre paréntesis esa clasificación [la de los textos considerados fantásticos], se podrían identificar distintas formas de reenvío a la historia, la política, la sociedad (2019: 80-81).

Siguiendo estas ideas de Campra, y vinculadas a la conclusión a la que llega Gregori i Gomis, podemos afirmar entonces que existe una clara relación entre la alegoría y lo ideológico; y este último factor se presenta, para Todorov, como algo que ha de quedar fuera de las puertas de la literatura. El muro que erige entre lo extratextual y lo intertextual, y que le impide toda lectura referencial y simbólica de lo fantástico, está construido sobre los cimientos de su marco teórico: el estructuralismo. Al examen de esta cuestión dedicaremos el siguiente capítulo; en concreto, a partir del estudio de los temas de la literatura fantástica.

3.3. Inmanentismo todoroviano: escollo para lo ideológico

3.3.1. *Los temas fantásticos en Todorov: crítica a los estudios temáticos y a la interpretación*

Después de aportar su definición de lo fantástico, y argumentar su perspectiva antipoética y antialegórica, Todorov dedica una parte de su *Introducción* al estudio de los que él llama temas de lo fantástico, y a exponer su discrepancia para con la crítica

transgresión se expresa a través de roturas en la organización de los contenidos, no necesariamente fantásticos» (Campra, 2008: 136).

temática y la interpretación. Es en este punto de su discurso donde más claramente se percibe la barrera que separa la literatura fantástica y la realidad en la perspectiva todoroviana. Y, como decíamos anteriormente, quizás es este el verdadero escollo –y no tanto la cuestión sobre la alegoría, que como veíamos, tiene muchos matices– que hace que lo ideológico no se encuentre en su horizonte investigador.

Para el estudio de los temas fantásticos, Todorov parte de la diferenciación de tres funciones de la obra literaria: la pragmática, la sintáctica y la semántica. En el caso de la literatura fantástica, lo sobrenatural presenta también estas tres funciones en el texto: en la función pragmática, es el elemento que conmueve, asusta o mantiene en suspenso al lector; en la semántica, lo sobrenatural constituye su propia manifestación, es una auto-designación; finalmente, en la función sintáctica, interviene en el desarrollo del relato (Todorov, 2016: 170). Del mismo modo que la alegoría queda fuera de su campo de estudio, Todorov dice no interesarse tampoco, para su teoría, en la función pragmática, ya que, para él, esta «depende de una psicología de la lectura bastante ajena al análisis propiamente literario que intentamos» (101). Tendremos oportunidad de examinar este punto de vista. Para no perder el hilo, sigamos con la cuestión temática, esto es, su análisis de la función semántica.

Cuando Todorov se plantea la pregunta «*¿cómo hablar de aquello de lo cual habla la literatura?*» (101), interrogante que resume el problema de la teoría literaria, apunta a dos peligros, dos errores en los que se debe evitar incurrir: reducir la literatura al contenido y atender solo a lo temático, o bien, al contrario, entender la literatura como pura forma y negar, con ello, la pertinencia de los temas para el análisis literario. La solución no será equilibrar, de algún modo, esas dos perspectivas, sino que pasará por el concepto de estructura: superar la dicotomía forma-fondo y considerar la obra como totalidad y unidad dinámica (101-102).

Es por ello por lo que el modelo de la crítica temática resulta problemático para el autor a la hora de abordar la literatura fantástica. Su mecanismo de selección de temas posibles le parece «sensualista» (104), además de que su labor le parece de mera paráfrasis, y «la paráfrasis no es un análisis» (106). Además, el principal problema de la crítica temática para Todorov es su carácter antiuniversal, en tanto en cuanto se dispone de «una lista infinita de términos que hay que inventar a partir de cero para cada texto» (106); y esto, claro, no proporcionaría los medios para analizar lo que realmente a Todorov interesa: las estructuras generales del discurso literario.

Un último escollo que Todorov encuentra en la crítica temática, y que nos interesa aquí, es que, desde la perspectiva de sus premisas –especialmente las de Richard, acerca de la posibilidad de la creación literaria como *expresión* o como *traición* de los problemas del ser– la literatura «no sería más que un medio para traducir ciertos problemas que subsisten fuera de ella e independientemente de ella»; y termina: «tal posición será difícilmente aceptada por nosotros» (107). En relación con esto, Todorov niega la pertinencia de utilizar categorías que él denomina como «no literarias» para describir «temas literarios» (107).

En la línea de su oposición a la crítica temática, Todorov apunta al hecho de que los estudios hasta entonces dedicados a lo fantástico habían presentado una unanimidad en el método, centrada en la clasificación por temas. Menciona los estudios de Scarborough, Penzoldt, Vax y Caillois, que, salvo en el caso del penúltimo, clasifican imágenes concretas, pero no, como a él interesa, categorías abstractas. Esto es problemático para Todorov, y así lo explica mediante el ejemplo del vampiro, presente en los estudios de estos autores:

> en el origen de las clasificaciones, independientemente de la estructura en la cual habrá de ser integrado, encontramos la idea de un sentido invariable de cada elemento de la obra. Agrupar a todos los vampiros en una misma clase, por ejemplo, implica que el vampiro tiene un significado inmutable, cualquiera sea el contexto en que aparezca. Ahora bien, como partimos de la idea de que la obra forma un todo coherente, una estructura, debemos admitir que el sentido de cada elemento (en este caso, de cada tema) no puede articularse fuera de sus relaciones con los demás (109).

El intento de sistematización abstracta, alejada de la idea de elaborar un catálogo de imágenes, de Witold Ostrowski en *The Fantastic and the Realistic in literature*. *Sugestions on how to define and analyse fantastic fiction* (1966) tampoco pareció convencer al crítico, por el carácter, en sus términos, *a priori* y no literario, de las categorías, que venían a representar la experiencia humana (personajes, materia, objetos, espacio, acciones de causalidad, finalidad, tiempo, etc.) y cuya transgresión definiría esos temas fantásticos (110).

Otra problemática de este tipo de acercamientos tiene que ver, para Todorov, con el hecho de que, al privilegiar los temas, la reacción fantástica –que, recordemos, para el autor es una de las claves definitorias de esta literatura– se ve mermada o desplazada a un segundo plano: «Cuando se habla de los temas, esa reacción se pone entre paréntesis y entonces parece que la distinción entre lo fantástico y lo maravilloso

no tiene interés». Añade que obrar al contrario, es decir, hacer demasiado hincapié en la reacción fantástica, también sería un error, puesto que en ese caso podría dejar de percibirse el objeto sobrenatural que produce dicha reacción (110).

Sentadas las bases de *lo que no hay que hacer*, Todorov propone su propia metodología de estudio de los temas fantásticos, conformada de dos fases: una labor de descripción, para agrupar los temas de manera formal y distribucional, y el posterior estudio y análisis, no de los temas en sí, sino de dicha clasificación.

Todorov organiza los temas de lo fantástico en dos grupos: los temas del yo, vinculados con la relación entre el hombre y el mundo, con el sistema de percepción y conciencia y, por otro lado, los temas del tú, que tienen que ver con la relación del hombre con su deseo y, por tanto, con su inconsciente (147). Al menos de momento, no desarrollaremos estos temas, que, por otro lado, han sido ya suficientemente atendidos por los teóricos de lo fantástico que siguieron y respondieron a Todorov. Lo que ahora nos interesa es cómo el modo en que esos temas funcionan en el texto, esto es, su distribución, será lo que verdaderamente importe al autor, mientras que despreciará todo intento de interpretación:

> Tratamos pues de llevar a cabo un estudio de los temas capaz de ubicarlos en el mismo nivel de generalidad que los ritmos poéticos; hemos establecido dos redes temáticas sin pretender dar al mismo tiempo una interpretación de esos temas, tal como aparecen en cada obra particular, con el fin de evitar todo malentendido (152).

En realidad, en todas estas críticas, y las que seguirán, se percibe la absoluta confianza que Todorov deposita en su marco teórico, el estructuralismo, como el único análisis verdaderamente científico y literario de los textos, en tanto en cuanto busca la descripción de categorías abstractas.

Así, como vemos, igual que se había opuesto a la crítica temática, todo lo que para Todorov cae en la interpretación del sentido de las obras –esto es, la labor de la crítica literaria– no puede considerarse científico, pues a pesar de que, como él mismo reconoce, hay interpretaciones más justificadas que otras, no le parece que ninguna de ellas pueda considerarse como única, verdadera y objetiva (150). Ya antes, al iniciar su estudio temático, el autor había alertado acerca de la idea de no confundir este tipo de análisis con una interpretación que siempre será, para él, variable, dependiente del tiempo del texto, su lugar de enunciación, la personalidad del crítico o el lector, o la

configuración contemporánea de las teorías estéticas, entre otros factores (102-103). Todorov llega a hablar de la metodología interpretativa en términos de «traducción directa», que ha de ser desechada porque cada imagen siempre tendrá su significación dentro de un «juego infinito de relaciones» (153), y, sobre todo, en lo que aquí nos interesa, porque para el autor dichas imágenes siempre se significan a sí mismas (recordemos que en estos términos se refería a la función semántica de lo fantástico). Añade que, si esto no fuera así, habría que considerar todas las imágenes como alegorías, y ya vimos que la alegoría implica una indicación explícita de su sentido distinto, lo que la convierte en un caso muy particular (153). Termina esta argumentación con una aseveración lapidaria: «No creemos que esta [la literatura] quiera significar otra cosa más que ella misma» (159).

3.3.2. *Los temas fantásticos y la realidad: ¿contradicción o invitación a nuevas perspectivas?*

Al hilo del estudio de los temas fantásticos, Todorov apunta –entre otras conclusiones[69]– hacia una cuestión que nos interesa especialmente en lo que respecta a la relación del género con lo extratextual: el estrecho vínculo entre lo fantástico y el psicoanálisis. No quiere decir esto que el autor se adscriba a la crítica psicoanalítica, de la que de hecho se distancia de forma explícita; pero sí reconoce conexiones importantes entre elementos de esta teoría y los dos grupos de temas que distingue en su estudio: «la red de los temas del yo corresponde al sistema percepción-conciencia; la de los temas del tú al de las pulsiones inconscientes» (157). Además, para Todorov, la relación con el psicoanálisis va más allá de una mera coincidencia temática; de hecho, es bien conocida y ha sido más que citada –casi siempre de modo contestatario– la aseveración a través de la cual el autor anunciaba la muerte del género fantástico: «El psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica» (168).

El principal argumento que desarrolla para llegar a esta conclusión tiene que ver con otro concepto de vital importancia para comprender su teoría de lo fantástico: el

[69] Una de las primeras y más relevantes es la de que los temas que pueden describirse en los textos fantásticos no son cualitativamente diferentes a los temas de la literatura en general, y, por tanto, su estudio se encuentra en relación de contigüidad. Por supuesto, Todorov es consciente de la dificultad que esta concomitancia supone –«solo podemos lamentar este hecho» (101)–. Pero sí encuentra algo específico en el tratamiento de estos temas desde la literatura fantástica, una caracterización para la que Todorov recupera la idea de «experiencia límite» de Edgar Allan Poe: si bien los temas coinciden, en lo fantástico estos alcanzan un grado superlativo (101, 163, etc.), una intensidad y una culminación que, siguiendo la argumentación de Todorov, no se encontraría en otros géneros literarios.

de la censura. Todorov parte de una idea de Penzoldt, acerca de lo sobrenatural como pretexto de los autores para hablar de aquello que nunca se habrían atrevido a tratar en términos realistas; aunque pone en duda la totalidad de esta afirmación, sí se muestra de acuerdo con que lo fantástico permite franquear ciertos límites inaccesibles en tanto no se recurre a él. En este sentido, observa cómo existe una evolución en el modo en que estas cuestiones pudieron afectar a la creación fantástica, de manera que se da una diferencia cualitativa entre las posibilidades personales que tendrían los escritores del siglo XIX con respecto a sus contemporáneos. Esto es especialmente relevante en tanto que el autor comprende que fue, precisamente, la aparición del psicoanálisis lo que habría hecho que no fuera necesario utilizar el pretexto del diablo para hablar de modo encubierto del deseo sexual exacerbado (166-167), o el del vampiro para aludir a la necrofilia (168), por ejemplo. La literatura fantástica parecería haber perdido, así, su razón de ser. Es fácil comprender, entonces, por qué Todorov no duda en otorgar a lo fantástico «una vida relativamente breve» (174), cuyo fin marca en la llegada del que considera, como veremos ahora, el verdadero asesino de lo fantástico: Franz Kafka.

Todorov explica que, mientras el siglo XIX vivía en una metafísica de lo real y lo imaginario, la literatura fantástica «no es más que la conciencia intranquila de ese siglo XIX positivista»; y añade que, en la actualidad, «ya no es posible creer en una realidad inmutable, externa, ni en una literatura que no sería más que la transcripción de esa realidad» (176). Entonces, al preguntarse en qué se convierte el relato sobrenatural en el siglo XX, en el contexto de una sociedad que parece –en sus términos– ya no necesitar de la literatura fantástica para hablar de sus peores miedos, encuentra su respuesta en *La metamorfosis* (1915) de Kafka[70]. Aunque menciona la tentación de atribuir al texto un sentido alegórico, pronto esta idea es desechada por el autor por no existir una indicación explícita que confirme una interpretación determinada (179). En cambio, lo que le interesa del relato es la ausencia de vacilación y la naturalización del suceso sobrenatural: dos elementos clave de la obra de Kafka que rompen de manera directa la definición todoroviana de lo fantástico.

[70] En este punto, hace referencia a la teoría de lo fantástico propuesta por Jean-Paul Sartre en «Aminadab o lo fantástico considerado como un lenguaje» (1947), donde el autor se refiere a la obra de Kafka, y también a la de Blanchot, como una literatura en la que «"ya no hay más que un solo objeto fantástico: el hombre. No el hombre de las religiones y el espiritualismo, metido en el mundo sólo hasta la mitad del cuerpo, sino el hombre-dado, el hombre-naturaleza, el hombre-sociedad […]"» (en Todorov, 2016: 180). Con ello, concluye Todorov, «lo fantástico se convierte en regla, no en excepción» (181), y así, desaparece.

Al hilo de esta cuestión, Todorov pareciera reconocer una cierta contradicción en su propia teoría, que se relaciona directamente con lo que aquí nos interesa, la relación de lo fantástico con lo extratextual:

> Como vimos, el lector y el héroe deben determinar si tal o cual acontecimiento, tal o cual fenómeno pertenecen a la realidad o a lo imaginario, si es real o no. Por consiguiente, lo que dio una base a nuestra definición de lo fantástico es la categoría de lo real. En cuanto tomamos conciencia de este hecho, debemos detenernos, asombrados. Por su definición misma, la literatura pasa por alto la distinción entre lo real y lo imaginario, entre lo que es y lo que no es (174).

Sin embargo, es al final de su obra cuando Todorov se posiciona de manera explícita en su inmanentismo, reconoce sus limitaciones teóricas y pone sobre la mesa las tareas pendientes; algo en lo que, como veremos en el siguiente apartado, también han incidido los críticos que revisaron sus postulados.

Y es que, en las conclusiones de su *Introducción a la literatura fantástica,* Todorov reconoce el sentido *introductorio* de su estudio (166), y propone, como veremos, nuevos caminos para el estudio de lo fantástico. Ya unas páginas antes, el autor había admitido que ninguno de los dos paradigmas temáticos propuestos en su teoría ha quedado agotado, y que, por ello, abre otras vías de análisis, que, explicita, podrían «por ejemplo, encontrar una analogía entre ciertas estructuras sociales (o incluso ciertos regímenes políticos) y las dos redes de temas» (161). En las últimas páginas de su texto, Todorov declara hace una llamada a un cambio de perspectiva: «Una vez constituido el género, podemos considerarlo desde afuera, desde el punto de vista de la literatura en general o incluso de la vida social» (166).

Su perspectiva de lo real como una idea que cambia con el tiempo, que se convierte en el siglo XX en algo inasible, supone el fin de lo fantástico, así que parece que ese muro entre la literatura y lo exterior a ella, que Todorov había erigido a lo largo de su obra, se tambalea en este punto. Pero pareciera derrumbarse del todo cuando, como acabamos de ver, Todorov llama a ese considerar lo fantástico desde fuera, desde lo social. ¿Se trata de una contradicción en la teoría de Todorov, o más bien el autor es consciente de las limitaciones de su definición genérica y debemos confiar en que su planteamiento de esta como *introductoria* es sincero? Una observación de Gregori i Gomis puede inclinar la balanza hacia esta última opción, cuando explica que Todorov, como investigador, a partir de los años 80 abandona progresivamente los estudios estrictamente literarios y empieza a interesarse en la antropología, la filosofía y los

estudios culturales, donde «adquieren una importancia capital la perspectiva contextual de análisis, la implicación del sujeto y sus características y la casuística ideológica de todo ello» (Gregori i Gomis, 2015: 87).

En cualquier caso, trataremos de arrojar luz sobre estas cuestiones a continuación, a partir de algunas reflexiones posteriores a Todorov acerca del inmanentismo de su propuesta en la *Introducción.*

3.3.3. *Voces críticas frente al inmanentismo de Todorov*

Al principio de este apartado, hemos visto cómo la relación de la literatura con lo extratextual es conflictiva para Todorov, especialmente, en su disentimiento con la crítica temática y la interpretación literaria. En el subapartado anterior, hemos comprobado cómo, a pesar de ello, la teoría de Todorov presenta una concepción de lo fantástico más deudora de lo que pudiera parecer de su contexto social: así lo demuestra su aseveración acerca de cómo el psicoanálisis, vía de escape de lo censurado, de los temores y deseos reprimidos de los individuos y los tabúes de las sociedades en que viven, sustituye a la literatura fantástica, pues esto significaría que esa función era antes cumplida por los textos adscritos a dicho género. También, en el momento en que la percepción de la realidad por parte de la sociedad afecta a la evolución y el fin de lo fantástico, como mostraría la obra de Kafka. Pero, sobre todo, esto se hace evidente cuando Todorov repara en la *contradicción* de que lo fantástico requiera de la realidad extratextual a la hora de tomar una referencia real –algo así como una vara de medir– para que tanto el lector como el personaje se decidan en su vacilación acerca de la naturaleza sobrenatural, o no, de un suceso determinado. Terminábamos el apartado anterior con el reconocimiento explícito de Todorov acerca de su teoría como una *introducción*, una piedra fundacional –y así lo ha sido– que inicia el largo camino que habrían de recorrer los estudios de lo fantástico.

La teoría de Todorov ha sido constantemente revisitada y matizada por los autores que lo siguieron. Quizás las primeras aportaciones hicieron hincapié en aspectos como su concepción del género, las posibilidades y limitaciones de sus esfuerzos por definirlo y –en lo que aquí más nos ha interesado– la incompatibilidad con otros niveles de lectura, como el alegórico. Sin embargo, existen otros elementos de la teoría de Todorov que han sido discutidos, cuya relevancia tiene que ver con que nacen del marco teórico estructuralista aplicado por el autor en su estudio del género. Es cierto que,

como hemos visto, Todorov pareciera querer abrir las puertas a lo social en los últimos momentos de su argumentación. Pero esto no ha de desviar la atención del hecho de que, al final, su propuesta no deja de basarse en una concepción inmanentista de la literatura.

De ello surgen algunas cuestiones problemáticas que han sido señaladas por autores posteriores: por ejemplo, en lo que respecta a lo temático y la censura. Ya hemos desarrollado anteriormente la perspectiva de Todorov acerca de esto, y de cómo el autor solventa la posible contradicción que supondría hablar de todo ello mediante la diferenciación clara entre la función social de lo sobrenatural y su función literaria. Sin embargo, como observa David Roas, es innegable que «Todorov no puede dejar de reconocer la relación de lo fantástico con el mundo extratextual al enumerar los temas que caracterizan a dicho género, expresión todos ellos de nuestra visión de lo real, de nuestros temores y tabúes» (2004: 48).

Antes, en 1980, Reis se posicionaba junto con Todorov en que lo fantástico nos permite franquear ciertos límites inaccesibles cuando no se puede recurrir a la realidad; sin embargo, también señalaba, al respecto de la *fecha de caducidad* que Todorov pone a lo fantástico, que el autor pareció no percibir que las cosas censuradas han cambiado, pero la censura persiste (1980: 5)[71]. Retomando las palabras del escritor René Avilés Fabila, pareciera que, en lo que respecta a la censura, «Todorov, como algunos psiquiatras de la literatura, no ve más que un lado de la luna» (1980: 70). Y añade: «El arte fantástico ha sabido evolucionar y enriquecerse. […] Han aparecido nuevos elementos de terror o de preocupación para el ser humano» (70).

Como vemos, la cuestión de la censura es determinante en la teoría de Todorov a la hora de marcar el fin de la literatura fantástica, como lo es también, vinculado con esta, el surgimiento del psicoanálisis. En los mismos términos que las perspectivas de los autores que acabamos de ver, Fernando Yurman, respecto a la supuesta sustitución de lo fantástico por el psicoanálisis, considera que Todorov no tiene en cuenta en este punto que lo ominoso resulta de un proceso histórico:

> si el inconsciente freudiano se organiza sobre lo reprimido, y esto viene del afuera, lo inconsciente también cambia con este afuera. El inconsciente es histórico y lo que retorna como siniestro cambia históricamente. Hay entonces una historia de la

[71] De hecho, añade, la censura no solo sigue vigente, sino que, al invisibilizarse, se hace más férrea. Por ello, para Reis, en el siglo XX lo fantástico, lejos de desaparecer, se ve obligado a radicalizar su dimensión subversiva (1980: 6-7).

> irrealidad, tanto como una historia de la realidad, una saga de fantasmas y sucesos inexistentes que también se transforma (2005: 138).

Un elemento, quizás incluso más problemático, que según Todorov marcaría el fin de la literatura fantástica, y que no termina de desarrollar en su teoría, es el hecho de que, para el autor, el género presenta «una incongruencia de naturaleza», tal y como la denominó Barrenechea (1972: 402). Esta nace de «buscar su fundamentación en el interior del texto, pero con rasgos que son externos a lo literario, de basarla en la oposición normal o a-normal que es propia del mundo exterior y no de la literatura, donde nada es verdadero o falso, real o irreal, natural o sobrenatural, y donde todo es ficción» (Barrenechea, 1972: 402). Para Todorov, al enfatizarse el carácter literario de la literatura fantástica, el género caería. Barrenechea apunta que, en ese caso, habría que pensar en lo fantástico del siglo XX como el canto del cisne, que alcanza su mayor excelencia antes de morir. Para la autora, en realidad, lo que sucede es que estos textos habrían conseguido esa brillantez precisamente «ahondando en su propia naturaleza, es decir, siendo vehículo de la rebelión de su mundo ficticio, que viola el orden terreno» (402). En cualquier caso, parece claro que el problema de base del acercamiento a lo fantástico de Todorov reside en el inmanentismo de su propuesta: la literatura como algo que no entra en relación con el mundo, que se crea a partir de ella misma. Pero, como decía Reis, la literatura no es *gratuita*, pues encuentra su espacio en la cultura, en relación con los demás lenguajes que la componen (1980: 8).

Años después, Roas, en su oposición al inmanentismo de Todorov, añade otra limitación, especialmente interesante, y que tiene que ver con que dicha perspectiva olvida toda una serie de recursos que intervienen a la hora de implicar al lector en el texto. Por un lado, estarían todos aquellos elementos que tratan de construir una realidad intratextual semejante a la del lector, de modo que se haga posible la cooperación interpretativa. Por otro lado, y vinculado a ello –tal y como veremos más adelante–, el autor destaca la idea de que «la integración del receptor en el texto implica una correspondencia entre su idea de realidad y la idea de realidad creada intertextualmente. Eso lleva al receptor a evaluar la irrupción de lo imposible desde sus propios códigos de realidad» (Roas, 2011: 32).

Por su parte, con respecto al estructuralismo de la *Introducción*, Gregori i Gomis destaca que, en muchas ocasiones, se han pasado por alto las consecuencias de

dicha adscripción teórica[72]. A la hora de analizar lo problemático de dicho marco teórico, el autor recurre al filósofo y sociólogo francés Henri Lefebvre, que ya en los 70 se refirió al estructuralismo como una ideología del poder, que al privilegiar el concepto de estructura le confiere un sentido de instrumento ontológico, algo que llevaría a verdades dogmáticas (Gregori i Gomis, 2015: 86, 88). Esto tiene unas claras implicaciones en la teoría todoroviana, tal y como sintetiza a la perfección Gregori i Gomis en el siguiente fragmento, en el que, además, toca una tecla clave para lo que nos ocupará en el siguiente capítulo:

> La estructura pasa a considerarse una entidad que, con sus propias reglas de funcionamiento y relaciones internas, no requiere de otros elementos externos a ella para su comprensión ni se precisan otros factores que, en el plano diacrónico, incidan de tal manera que la modifiquen de manera determinante. De este modo, cuando Todorov argumenta acerca del fin de la literatura fantástica a partir del siglo XX, lo que está haciendo es conservar la estructura que le había funcionado durante el siglo XIX sin atreverse a –o sin poder– analizar cómo se hubiera transformado dicha estructura si se tuvieran en cuenta los condicionantes y las características de los textos con elementos fantásticos escritos más allá de Kafka. Es decir, Todorov no osa plantear la presumible plasticidad de esa estructura, convertida en tótem intocable. ¿Es eso el género literario? (88).

[72] Gregori i Gomis bucea en los motivos por los cuales el crítico búlgaro habría encontrado en el estructuralismo una base teórica adecuada para sus teorías: su exilió lo llevó a una Francia en la que, durante las décadas de los 50 y 60, autores como Barthes y Genette representaban la emanación principal del formalismo ruso y su fundamento de la teoría literaria como disciplina académica autónoma. De hecho, explica Gregori i Gomis, Todorov tradujo del ruso al francés muchos de los autores formalistas y los introdujo, así, en el panorama del debate académico que tanta importancia tuvo en el París de aquella época (2015: 86-87). Con respecto al estructuralismo de la *Introducción*, el autor destaca que, en muchas ocasiones, se han pasado por alto las implicaciones de dicha adscripción teórica.

CAPÍTULO 4

LO FANTÁSTICO Y LO EXTRATEXTUAL: UNA RELACIÓN INQUEBRANTABLE

Si de veras entendí el problema…
y de pronto me vienen cosas raras a la cabeza.
¿No habrá sido todo una gran farsa?

Gloria Alcorta, «Infierno o el juego de las cruces» (*Almohada negra,* 1980)

4.1. Introducción al debate

4.1.1. *Las posturas inmanentistas frente al enfoque extratextual*

Tomemos el testigo de la pregunta de Gregori i Gomis con la que concluíamos el capítulo anterior: ¿es el género literario un ente que permanece invariable a los cambios que se producen en las sociedades? ¿no hay lugar para una evolución que encuentre sus motivaciones no tanto –o no únicamente– en los mecanismos intrínsecos al género, sino también en el devenir de la historia social y cultural?

Todorov era probablemente consciente de la incongruencia en la que caía su propia definición de lo fantástico en relación con estas cuestiones. Recordemos que, cuando rechaza toda lectura alegórica de lo fantástico, lo hace con el argumento de que tan solo en el plano literal puede tener cabida la interrogación acerca de si lo sucedido es sobrenatural, o si, por el contrario, «el acontecimiento *pertenece a la realidad*» (Todorov, 2016: 165; la cursiva es mía). Esto supone, entonces, un problema: imposible armonizar su perspectiva intratextual de la literatura con la necesidad que él mismo admite de que la categoría de lo real se erija como referencia desde la cual determinar si lo que sucede es verdadero o imaginario.

A pesar de que, en la actualidad, los estudios teóricos de carácter textualista, que prescinden del contexto y de toda consideración histórica –como lo fue el de Todorov, y los de los críticos que siguieron su estela–, son generalmente considerados reductivos[73], tanto desde lo formal como desde lo lingüístico (Ceserini, 1999: 87), se

[73] Las perspectivas estructuralistas llevaron a cabo un deliberado descuido de los condicionamientos sociales, políticos y culturales, quizás como reacción tardía de la literatura al *boom* sociológico de los años sesenta. Es cierto que los modelos estructuralistas dotaron de rigor a los estudios literarios y los

trata de un debate todavía vivo en el campo del género fantástico. Así lo demuestran las dos perspectivas opuestas e irreconciliables entre dos grupos de críticos, encabezados por el catalán David Roas y la mexicana Ana María Morales.

Tendremos después la oportunidad de analizar de manera pormenorizada la perspectiva de Roas y la importancia que otorga a lo extratextual[74]. Pero, podemos avanzar aquí, para comprender estas dos perspectivas enfrentadas, algunas cuestiones procedentes de un artículo cuyo título es toda una declaración de intenciones en el desarrollo de este debate: «Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable» (2004). En este, Roas defiende que la inquietud del lector, base para él de dicho *efecto fantástico*, nace de la relación entre la historia narrada y su propio mundo, su propia realidad (2004: 39). Explica que «la construcción del mundo textual va destinada a demostrar que este funciona de un modo idéntico al real» (40), de modo que la lectura supone una cooperación con el texto, ponerlo en contacto con nuestra experiencia del mundo. De hecho, Roas llega a plantear que, precisamente por ello, «la literatura fantástica obliga, más que ningún otro género, a leer referencialmente los textos» (41).

Mientras que, como vemos, Roas es un ferviente defensor de la pragmática y la necesidad de contrastar el mundo del texto con el contexto sociocultural, las teorías de Ana María Morales se inscriben dentro de la tradición inmanentista heredada de Todorov. La mexicana, tal y como sintetiza Gregori i Gomis, «se mantiene fiel a los principios de lo intratextual como único objeto de estudio posible en los confines de la seriedad académica» (2013: 10). Sin embargo, en uno de sus trabajos, «Transgresiones y legalidades (Lo fantástico en el umbral)» (2004), plantea una idea que parece difícil de armonizar con su perspectiva intratextual:

> El texto fantástico crea una ilusión de realidad, un efecto de realidad, acumulando detalles que por ser miméticos contribuyen a hacer sólido el mundo que se plantea como cotidiano dentro del texto. Y, sin que importe que a esto deban añadirse las coordenadas social, económica, sexual, etc., en la medida en que ese mundo intratextual se presenta no sólo como verosímil, sino también como creíble y posible, es que le asignamos un sistema de leyes de funcionamiento de realidad

desterraron de vicios como la sobreinterpretación procedente del *impresionismo* literario o los acercamientos de carácter meramente estilístico. Sin embargo, pronto el estructuralismo fue contestado por otras corrientes que comprenden la creación literaria como algo que depende de una estructura social; es el caso por ejemplo de Lukács, Habermas, Adorno o, sobre todo, Goldmann (Hernández, 1990: 3).

[74] Recordemos, en términos muy generales, pero suficientes para lo que por el momento nos interesa, que la definición que Roas propone en su teoría (2011) comprende que lo fantástico se produce cuando un elemento imposible transgrede la idea que se tiene por lo real.

> estable y conocido, paralelo al que pudiera aplicarse a la realidad extratextual (Morales, 2004: 30).

Al respecto de esta cita de Morales, Gregori i Gomis detecta cierta contradicción, y se pregunta: «¿Cuál sería el procedimiento que permitiría elaborar el paralelismo que plantea Morales sin tomar como prevalente o primordial el modelo de la realidad exterior?» (2013: 12). Así, Gregori i Gomis parece compartir con Roas la oposición a este tipo de «definiciones inmanentistas que postulan que lo fantástico surgiría simplemente del conflicto en el interior del texto entre dos códigos diferentes de realidad» (Roas, 2011: 31). Es decir, que la realidad exterior es necesariamente el modelo para crear la realidad del texto que será transgredida. Como conocemos las normas de la realidad extratextual, y el texto se esfuerza en que el mundo representado en él se parezca todo lo posible a dicha realidad, aplicaremos las mismas normas y lógicas. Por supuesto, sabemos que es una realidad, aunque mimética, ficcional, pero el pacto de ficción hace definitiva la identificación[75].

Claudio Paolini (2016) lleva a cabo una revisión bibliográfica de estas cuestiones, y apunta a algunos autores como Castex, Caillois, Vax, Barrenechea, Campra o Bravo, entre otros, que ya se refirieron a la importancia de que lo fantástico estuviera inmerso en un ambiente cotidiano, en referencia a la realidad circundante, y en el que se produce el acontecimiento insólito que rompe el orden establecido. Así, añade Paolini que, lo fantástico

> únicamente es posible si se manifiesta en un espacio verosímil, que provoque un «efecto de realidad» (Barthes, [1968] 1970), dispuesto a estar en contacto, al decir de Julia Kristeva ([1968] 1970), con «un discurso en el que el "simular-ser-una-verdad-objetiva" es reconocido, admitido, institucionalizado» («La productividad» 65); siempre teniendo en cuenta que toda representación de la realidad está supeditada al modelo de mundo que una cultura posee, porque, como señala Cesare Segre (1985), «realidad e irrealidad, posible e imposible se definen en relación con las creencias a las que un texto se refiere» (*Principios de* 257) (2016: 22).

La necesaria ambientación de los hechos narrados en un mundo como el nuestro, es decir, construido en función de la idea que tenemos de lo real extratextual, fue también defendida por Roas. El autor catalán parte de Irene Bessière (1974), pues ya fue consciente de esto cuando dijo que aquel *érase una vez* de los cuentos maravillosos los situaba fuera de lo actual y prevenía toda asimilación realista; es por ello que estos

[75] «El elemento fantástico nace de nuestra tendencia de buscar la "realidad" en el texto escrito y de olvidar que toda literatura es un artificio» (Duncan, 1990: 57).

«[no] pueden ser considerados fantásticos, en la medida en que dichos relatos *no hacen intervenir nuestra idea de realidad* en las historias narradas» (Roas, 2011: 46). En la misma línea, William Robert Irwin había planteado en su libro *The Game of the Impossible: a Rhetoric of Fantasy* (1976) que la diferencia entre la fantasía y lo fantástico residía en que, mientras que en la primera lo sobrenatural se muestra como existente y real (155), en lo fantástico prevalece un enfrentamiento entre lo irreal y lo real establecido (8). En este sentido, los autores y autoras de lo fantástico se esfuerzan por recrear esa realidad contextual en los textos, con distintos procedimientos que persiguen la verosimilitud. De hecho, recordemos –pues ya hemos abordado estas cuestiones anteriormente, en el apartado 2.2. del presente trabajo– que Rosalba Campra llega a decir que, por paradójico que parezca, lo fantástico resulta el territorio ficcional más sujeto a las leyes de verosimilitud. Además, aclara que dicha verosimilitud es, también, un tipo de consenso, sujeto a la mutabilidad histórica (2008: 68-69).

Veamos a continuación las primeras aportaciones que señalaron hacia la idea que hay tras la importancia de estos elementos en la construcción del género: el aspecto extratextual. Hemos visto cómo Todorov se basó, para elaborar su teoría, en una visión de la literatura cerrada en sí misma, «no solo autónoma sino autocrítica y autogeneradora», que «cierra las puertas al establecimiento de puentes de significación con el mundo de los autores y de los lectores, con el pasado histórico y con el contexto social» (Gregori i Gomis, 2015: 87). Sin embargo, hoy sabemos que lo fantástico ha ido transformándose, aun conservando muchas de sus convenciones de género, a medida que cambiaba nuestra relación con lo real (Roas, 2008: 115).

Irene Bessière, autora de la quizás primera gran respuesta a los planteamientos todorovianos, también es una de las pioneras a la hora de introducir el factor de la historicidad en la definición y el estudio de lo fantástico. Para Bessière, esta literatura «reflète, sous l'apparent jeu de l'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire» (1974: 10). Así, considera que el relato fantástico

> utilise des cadres socioculturels et des formes de l'entendement qui désignent les domaines du naturel et du surnaturel, du banal et de l'étrange, non pour conclure à quelque certitude métaphysique mais pour organiser la confrontation des éléments d'une civilisation relatifs aux phénomènes qui échappent à l'économie du réel et du suréel, dont la conception varie selon l'époque (11).

Más adelante, propone lo fantástico como una narrativa que «se présente comme la transcription de l'experience imaginaire des limites de la raison» (Bessière, 1974: 62), por lo que necesariamente existirá un vínculo con las teorías del conocimiento y las creencias de cada momento histórico. Además de estas aportaciones teóricas, el estudio de Bessière es enormemente valioso para lo que aquí nos ocupa, en tanto en cuanto aplica dichos preceptos al análisis de los textos fantásticos de su corpus: indaga en sus distintos significados, interpreta las obras a partir de sus referentes y del marco sociocultural en que se producen; justo contra lo que había cargado Todorov a lo largo de las páginas de su tratado.

También es interesante destacar la perspectiva de Barrenechea al respecto de estas cuestiones: si bien en su «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica» todavía no rechaza del todo la postura inmanentista de Todorov, sí la matizaba, como hemos visto, a través de su defensa de las posibilidades político-alegóricas del género. Sin embargo, se produce un claro cambio de perspectiva en las teorías de la autora entre 1972 y 1979, cuando sí apuesta por un análisis de la función de los códigos socioculturales en la construcción de la literatura fantástica, en el contexto del XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en Pittsburg:

> no pueden escribirse cuentos fantásticos sin contar con un marco de referencia que delimite qué es lo que ocurre o no ocurre en una situación histórico-social. Ese marco de referencia le está dado al lector por ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que sabe de las de otros tiempos y espacios que no son los suyos (contexto extratextual). Pero además sufre una elaboración especial en cada obra porque el autor –apoyado también en el marco de referencia específico de las tradiciones del género– inventa y combina, creando las reglas que rigen los mundos imaginarios que propone (contexto intratextual) (Barrenechea, 1985: 45).

Con la publicación de «El género fantástico entre los códigos y los contextos», en 1991, Barrenechea consigue aunar ambas perspectivas, al considerar que el relato fantástico se articula sobre la proposición normal/anormal a nivel teórico, pero que dichos opuestos varían en función de las épocas (77).

Por su parte, Lucio Lugnani, si bien en su definición continúa la misma línea –aunque más flexible– que Caillois, Vax o Todorov, introduce ya desarrollada esta matización, que tan relevante terminaría siendo en las teorías del género que abordan las producciones fantásticas, y especialmente aquellas del siglo XX en adelante: no tomar como punto de referencia la realidad, sino el *paradigma* de esta. Es decir, añade los factores cultural y convencional:

> El hombre domina (o, mejor dicho, percibe e interpreta, es decir conoce) la realidad mediante la ciencia de las leyes que la regulan y de la causalidad que la determina, y también mediante una parrilla genealógica de valores determinada a abarcar lo real y a ordenar y justificar los comportamientos humanos en relación con la realidad y con los otros hombres. Ciencia (como conjunto cognitivo) y genealogía cambian en el tiempo y en el espacio. Su conjunto determinado en el tiempo y en el espacio constituye lo que se puede llamar paradigma de realidad y, en la práctica, el hombre no tiene otra realidad al margen de su paradigma de realidad. Lo que las historias extrañas, fantásticas y maravillosas narrativizan es una separación con respecto de tal paradigma (Lugnani, 1983: 54).

Ya en los 80, Reis había reparado en esta cuestión, cuando advertía que «la noción de realidad deriva de un condicionamiento cultural e ideológico, que nos proporciona las simbolizaciones para pensarla» (1980: 4). En fechas muy similares, verá la luz la aportación de una de las voces más potentes por la defensa de lo ideológico en el estudio de lo fantástico: *Fantasy: The Literature of* Subversion, de Rosemary Jackson (1981). Desde el psicoanálisis, el feminismo y el posmarxismo, la autora propone que, como cualquier otro texto, la literatura fantástica

> is produced within, and determined by, its social context. Though it might struggle against the limits of this context, often being articulated upon that very struggle, it cannot be understood in isolation from it. The forms taken by any particular fantastic text are determined by a number of forces which intersect and interact in different ways in each individual work. Recognition of these forces involves placing authors in relation to historical, social, economic, politic and sexual determinants, as well to a literary tradition of fantasy, and makes it impossible to accept a reading of this kind of literature which places it somehow mysteriously 'outside' time altogether (Jackson, 1981: 3).

La obra de Jackson supone todo un precedente para la publicación de estudios que se centran en las relaciones entre lo fantástico y las coordenadas históricas, pues una de sus conclusiones, eco de las tesis de Horkheimer, incide en la antinomia entre el paradigma científico y las creencias, que fundamentan la base referencial de lo fantástico al establecer lo que sería imposible en términos científicos (Gregori i Gomis, 2015: 101). Aunque la teoría de la británica tiene claras limitaciones, sin duda todas estas reflexiones le llevaron a un punto muy interesante para nuestro estudio, y al que volveremos en posteriores páginas: la idea de lo fantástico como una literatura de subversión.

Nos centraremos ahora, sin embargo, en cómo se establecen las complejas relaciones entre la literatura fantástica y todos aquellos elementos que conformarían la

percepción del mundo –extratextual– que nos rodea: lo ideológico, la racionalidad y las creencias.

4.1.2. *Lo fantástico y lo ideológico*

En 1984, Tobin Siebers publica *The Romantic Fantastic*, donde, *a priori,* también pareciera querer definir el género en relación con el contexto extratextual, cuando se refiere a este como «an aesthetic form of superstition, may also involve patterns of social and interpersonal conflict» (61)[76]. Sin embargo, en el desarrollo de su estudio se vislumbra un importante escollo: a pesar de la declarada intención de tener en cuenta las coordenadas históricas a la hora de analizar el género fantástico, Siebers cae en una visión transcultural y transclasista cuando define la superstición como «a logic common to all people, whether non Western or Western» (1984: 12).

Esta limitación en la teoría de Siebers es observada por José B. Monleón (1990: 20), a quien es momento aquí de traer de nuevo a colación, puesto que, a pesar de la importancia de todos estos precedentes teóricos, es quizás el primero en llevar a cabo una investigación sistemática acerca de estas cuestiones, aplicada al contexto europeo, en su obra *A Specter is Haunting Europe. A Sociohistorical Approach to the Fantastic* (1990). En ella, postula que la definición de lo fantástico requiere un acercamiento histórico, puesto que un género no puede existir fuera de unas determinadas coordenadas temporales. Además, Monleón va más allá, puesto que no solo le interesa estudiar el significado histórico cambiante de lo fantástico en diferentes periodos, sino también el papel del género en la determinación del significado, es decir, en la creación de la historia (1990: 17). Tendremos oportunidad de abordar en el siguiente apartado las principales aportaciones de Monleón, que, como veremos, lleva a cabo un recorrido por la historia de Europa y cómo los distintos eventos históricos y transformaciones sociales son, para el autor, clave a la hora de comprender la construcción e interpretación de los textos fantásticos.

Las reflexiones de todos estos autores y autoras fueron importantes precedentes para la publicación de la obra de Gregori i Gomis, quizás el más monumental estudio

[76] Como ejemplo de ello, podemos mencionar la idea de exclusión social en relación con lo fantástico: Siebers incorpora la noción de Michel Foucault en su *Historia de la locura en la época clásica* (1961) acerca de la estructura de exclusión presente en las sociedades occidentales, que expulsaba sistemáticamente la locura, y a partir de ello, enfatiza la importancia de la ideología en lo fantástico: «The idea of exclusion serves the critic of fantastic literature particulary well because fantastic stories often reproduce exclusionary gestures» (Siebers, 1984: 26-27).

acerca de las relaciones históricas, culturales y sociales y el género fantástico. Nos referimos a *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana* (2015), donde el catalán se propone analizar los condicionantes de lo ideológico en la producción fantástica desde dos puntos de vista:

a) en las propias teorías del género[77]

b) en la comprensión de lo fantástico en función de los marcos de pensamiento y las creencias (2015: 84).

Nos interesará especialmente este segundo punto, para cuyo desarrollo el autor utiliza una novedosa y fructífera herramienta: el concepto de ideología. A este dedica un importante peso en su marco teórico –frente a la poca legitimidad que el concepto ha tenido en las humanidades durante mucho tiempo por su supuesta inconsistencia (Gregori i Gomis, 2015: 130)–, y es aplicado al análisis de los textos con gran brillantez, desde una perspectiva interdisciplinar que recorre desde lo político y social hasta factores como lo psicológico y lo religioso (133). Además de la exploración del concepto de ideología, de modo complementario, el autor revisa distintos acercamientos teóricos a lo fantástico, con especial atención a algunos ya mencionados en las líneas precedentes, como los de Jackson o Monleón, que pusieron lo sociohistórico en la base de sus reflexiones. Pero su gran contribución es, sin duda, la búsqueda de conexiones entre lo ideológico y la literatura fantástica que, desde su perspectiva, encuentran su lugar más productivo en dos nociones comunes a la naturaleza de ambos elementos: la racionalidad y las creencias; por supuesto, apunta Gregori i Gomis, de carácter variable en cada época.

Para ello, recurre a pensadores marxistas como Antonio Gramsci o Louis Althusser y a otros que fueron más allá, como Max Weber; pero, sobre todo, acude a las teorías de Teun Van Dijk, que se considera fundador del análisis del discurso, y por ello, de la aplicación del concepto de *ideología* a los estudios literarios:

> La definición simple de ideología por su parte es la de creencias –o un sistema de creencias– sociales, que residen en la mente *pero* son compartidas y de un tipo

[77] No dedicaremos un espacio específico a esta primera cuestión, más allá de hacer referencia a determinados marcos ideológicos cuando estos sean determinantes en las perspectivas teóricas de los autores y autoras referenciadas. Con todo, es interesante reflexionar sobre esta cuestión, porque efectivamente, encontramos teorías en las que el peso de un determinado marco de pensamiento externo a lo literario como el psicoanálisis (Jackson) o el marxismo (Monleón) determinan la concepción que estos autores tienen del género. También, por supuesto, habría que contar entre estos acercamientos aquellos que se han hecho en los últimos años desde el feminismo, el poscolonialismo, los estudios medioambientales, etc., que tendrán un peso importante en nuestro estudio.

> especifico (van Dijk, 1999: 44-45). Es importante destacar que no se trata de meras «visiones del mundo» de un grupo determinado, sino más bien aquellos principios que constituyen la base de dichas creencias: «[...] una ideología es algo así como un marco compartido de creencias sociales que organizan y coordinan las interpretaciones y prácticas sociales de grupos y sus miembros y, en particular, el poder y otras relaciones entre grupos» (Gregori i Gomis, 2015: 172).

Desde esta línea de pensamiento, Gregori i Gomis considera necesario analizar lo que él llama las «modulaciones de lo ideológico» en lo real, lo racional y lo cotidiano, que en estas literaturas se constituyen como referencia que permite discernir los elementos que escapan de ellos y, por tanto, entran en los terrenos de lo imposible (2015: 193)[78]. Así, el autor defiende la pertinencia de no limitar los análisis de los textos fantásticos a discernir si responde o no a las leyes de la naturaleza: porque el conocimiento de dichas leyes cambia, y porque las distintas ideologías, de determinados grupos sociales o comunidades, se constituyen en esta literatura como puntos de referencia a la hora de considerar qué es real, y qué no lo es.

La concepción de Gregori i Gomis acerca de cómo lo ideológico es un factor clave a la hora de establecer las leyes de la realidad marida a la perfección con la definición de lo fantástico que David Roas propone en su teoría *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011): la transgresión de lo real –o, más bien, del constructo o la idea compartida que tenemos de la realidad– por un elemento imposible. Lo fantástico es inseparable del concepto de lo real, es su base referencial, lo que permite que lo que sucede se perciba como inexplicable: por eso, nos encontramos con un género enormemente vinculado a la realidad y, por ende, a su tiempo sociohistórico.

Ya mencionábamos antes esta valiosa perspectiva de Roas, en el contexto del debate con Morales acerca del factor de lo extratextual y su pertinencia en el abordaje de lo fantástico. Además, nos interesará en las páginas que siguen el recorrido que el autor realiza en su monográfico desde el que se ha considerado el nacimiento del género fantástico, su evolución y su presencia en el paradigma sociohistórico contemporáneo.

En conclusión, vemos que, tanto para Gregori i Gomis como para Roas, lo fantástico ha de proyectarse, necesariamente, hacia lo extratextual. Así lo hacen ambos autores en sus respectivas teorizaciones sobre el género, si bien cada uno pondrá el foco

[78] La segunda parte de la obra de Gregori i Gomis se centra en el comentario de relatos fantásticos de las tradiciones española y catalana, y cómo a partir de su análisis pueden rastrearse esas modulaciones de lo ideológico a las que se ha referido durante todo el apartado teórico; en el caso de los senos culturales de los textos, esto es, lo que él mismo define como cinco ideologías: el conservadurismo, el liberalismo, el anarquismo, el socialismo, el nacionalismo y el feminismo (2015: 202).

en dos cuestiones diferentes, pero, como veremos a continuación, complementarias. Para Roas, es central la idea de realidad, pieza clave en el funcionamiento del engranaje fantástico; por su parte, Gregori i Gomis se preocupa por la importancia del pasado histórico y el contexto cultural y de las creencias –las ideologías– en su construcción. Estos dos ejes nos servirán a la hora de estructurar los dos subapartados que desarrollaremos a continuación, y que tratarán de demostrar la viabilidad de analizar lo fantástico junto con los diferentes factores extratextuales: en el subapartado 4.2., –siguiendo a Gregori i Gomis–, examinaremos someramente el nacimiento y desarrollo de lo fantástico en relación con la historia cultural; en el subapartado 4.3. –desde la teoría de Roas–, analizaremos en papel que ejerce la idea de la realidad en la construcción del género. Debemos insistir en que ambos aspectos son complementarios, y aunque los desarrollaremos en distintos puntos en el presente trabajo, esto se debe más a una necesidad metodológica que a que se consideren aspectos independientes, ya que, va de suyo, la idea que en cada momento se ha tenido acerca de la realidad como constructo depende de multitud de condicionantes filosóficos, históricos y sociales.

Todo esto lo resumía a la perfección, ya en 1979, Susana Reisz de Rivarola, cuyas palabras nos servirán para abrirnos al estudio de lo fantástico desde ambas perspectivas e, incluso, para avanzarnos cómo todo ello nos puede llevar a considerar lo fantástico, como tratamos de demostrar en la presente tesis, un género subversivo:

> Ante todo es preciso considerar el horizonte cultural en que se inscriben las formas […]. Esta necesidad de orden metodológico se hace particularmente notoria en el caso de las ficciones consideradas fantásticas, ya que ellas se sustentan en el cuestionamiento de la noción misma de realidad y tematizan, de modo mucho más radical y directo que las demás ficciones literarias, el carácter ilusorio de todas las 'evidencias', de todas las 'verdades' transmitidas en que se apoya el hombre de nuestra época y de nuestra cultura para elaborar un modelo interior del mundo y ubicarse en él (Reisz de Rivarola, 1979: 144-145).

4.2. Lo fantástico y sus relaciones con lo extratextual (I): los condicionantes sociohistóricos

4.2.1. *El nacimiento de lo fantástico*[79]

En los debates académicos en torno a la literatura fantástica, junto a cuestiones como su definición como género o la decisión sobre qué textos que pueden y/o deben adscribirse a su corpus histórico, es habitual encontrar la pregunta respecto a su origen. Este tema ha sido muy abordado, desde perspectivas bien diferentes a lo largo de la historia crítica del género: desde las pulsiones reprimidas del psicoanálisis, a los condicionamientos sociales, pasando por la relación con los paradigmas filosóficos.

De hecho, quizás esta cuestión ha sido *demasiado* abordada, como parece insinuar, siempre irónica, Campra: «Y alguien ducho en astrología, ¿se atrevería a señalar como causa de los paralelos itinerarios fantásticos de Borges, Cortázar y Bioy Casares, el hecho de que los tres hayan nacido bajo el signo de Virgo? (2019: 68). La autora, quien ve en estas inquietudes algo legítimo, considera sin embargo que el riesgo a la simplificación es grande, y considera de mayor pertinencia abordar otros campos de lo fantástico (2019: 70). Así, cuando Campra se pregunta en su estudio acerca del origen de la literatura fantástica, llega a la conclusión de que las diferentes explicaciones que se han encontrado para ello son transitorias, y dependen de «los saberes, anhelos y desazones de cada época histórica» (2019: 69)[80]. Sirvan las advertencias de la autora para proponer aquí, no un recorrido exhaustivo acerca de las diferentes teorías sobre el nacimiento de lo fantástico, ni mucho menos, llegar a proponer una propia; sino para atender a cómo el contexto del racionalismo es relevante en el momento en que surge esta literatura. Pues, como ya hemos mencionado, y veremos con más detalle a continuación, esta se relaciona con conceptos importantes como las creencias, la ideología o el mismo concepto de la realidad.

[79] Debemos advertir en este punto que ya hemos hecho referencia, aunque brevemente –pues escapa a los objetivos de este trabajo– a los inicios y desarrollo de lo fantástico en Argentina (apartado 1.2.). Hemos abordado cómo el fantástico europeo se exporta a Latinoamérica, sobre todo a través de la prensa, y de textos y autores del Romanticismo, etapa en la que los estudiosos coinciden en situar los inicios de esta literatura. Por ello, aunque quizás los acercamientos que aquí presentamos puedan resultar algo europeocéntricos, creemos que estas aportaciones pueden complementarse con las anteriormente desarrolladas; además de que, como veremos, los principales estudios que han analizado el desarrollo de lo fantástico en referencia a los factores socioculturales e ideológicos se han centrado en la tradición fantástica europea.

[80] Debemos tener en cuenta que Campra, como después veremos, se centró especialmente en sus estudios en la dimensión lingüística de los relatos fantásticos, y que, en cualquier caso, ni esta perspectiva, ni la ausencia de interés que para la autora supone buscar los orígenes de los fantasmas, le impide reconocerle un valor simbólico y político a la literatura fantástica.

Generalmente, la crítica especializada ha situado el nacimiento del género fantástico en la segunda mitad del siglo XVIII[81], y en esta opinión se incardina también David Roas, que se ocupa en las primeras páginas de su ensayo *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011) de establecer una genealogía de lo fantástico, siempre en relación con el concepto de realidad y su evolución. Explica cómo –de un modo que pudiera parecer paradójico– la literatura fantástica surge en un tiempo aparentemente poco propicio para el género: ya que, si bien en el siglo XVI el desarrollo científico ya había comenzado a poner en tela de juicio ciertas explicaciones mágicas de la realidad, el racionalismo del siglo XVIII termina por convertir la razón en el único camino posible hacia el conocimiento del mundo (Roas 2011: 15). Roas apunta a cómo este cambio afecta al modo en que se percibe lo sobrenatural:

> Hasta ese momento habían convivido sin demasiados problemas tres explicaciones de lo real: la ciencia, la religión y la superstición. Fantasmas, milagros, duendes y demás fenómenos sobrenaturales eran parte de la concepción de lo real. Eran extraordinarios, pero no imposibles. […] Pero en el siglo XVIII la relación con lo sobrenatural cambió radicalmente. La razón se convirtió en el paradigma explicativo fundamental, lo que se tradujo en una separación entre razón y fe, dos perspectivas que, como he dicho, hasta ese momento funcionaban integradas o, por lo menos, no se excluían entre sí (2011: 15-16).

Esto, por supuesto, tendría sus consecuencias en la literatura: «lo que la razón no podía explicar era imposible y, por lo tanto, mentira, y no tenía lugar en la narrativa de la época, orientada fundamentalmente hacia el didactismo y la moralidad» (Roas, 2011: 17). Además, también afectó a lo estético, pues las preceptivas ilustradas defendieron la verosimilitud y la mímesis contra lo sobrenatural y lo maravilloso, que fueron percibidos como algo que faltaba a la verdad (17). Ante semejante panorama, Roas se pregunta: ¿cómo es posible que la literatura fantástica surja en un contexto tan poco propicio?

Para el autor, la clave de la explicación residiría en la emoción que lo sobrenatural seguiría produciendo, aún después de que el racionalismo lo desterrara de las creencias, en tanto «encarnación estética del miedo a la muerte y a lo desconocido

[81] Otros autores que han considerado que la literatura fantástica nace en el Romanticismo serían Retinger, Matthey, Castex, Bleiler, Baronian, Lefebvre y Todorov; si bien algunos críticos han considerado que «lo fantástico es de todos los tiempos y de todos los países», como Vax o Schneider (González Salvador, 1984: 207). En esta línea, en la introducción de la *Antología de la literatura fantástica* (1940), Bioy Casares expresa que «las ficciones fantásticas son anteriores a las letras» (2018: 11), y que se encuentran presentes en el origen de las literaturas de todas las culturas. Para un recorrido de los distintos marcos cronológicos y espaciales que se han atribuido al género, ver: Ana González Salvador, «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario de estudios filológicos,* vol. 7, 1984, pp. 207-226.

(un sentido de lo sobrenatural ajeno al que exploraba, por ejemplo, el cuento de hadas)» (Roas, 2011: 17)[82]. En lo que respecta a esa base emocional de las creencias, cabe aquí citar a Rafael Llopis y su *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo* (1974), donde explica el autor que «las creencias nunca mueren de repente y del todo. En la muerte de una creencia hay a la vez continuidad y discontinuidad» (15). En términos muy similares, explica Roas que

> muere la creencia en el sentido de que muere su elemento formal, lógico, racionalizado. Pero sobrevive la emoción de base que le dio origen […]. Así, pues, hay discontinuidad en cuanto al elemento superestructural, racionalizado [...] Y hay continuidad en el elemento básico, emocional, que posee gran inercia y va evolucionando muy lentamente, por grados, en forma cuantitativa (2011: 12)[83].

Además, existe otro motivo por el que lo fantástico surge en este momento, y que tiene que ver con las limitaciones del racionalismo: la razón no había llegado a todos los recovecos de la realidad, pues no podía explicarlo todo. Para Roas, sería precisamente ese «lado oscuro» el que alimentó a la primera literatura fantástica: la novela gótica inglesa de la segunda mitad de siglo (Roas, 2011: 19). Esas limitaciones de la razón como única vía para comprender la realidad fueron acusadas por los románticos, que, sin rechazar los avances de la ciencia y sus posibilidades, defendieron la intuición y la imaginación como medios igualmente válidos para llegar al conocimiento (Roas, 2011: 19). Así lo dice uno de los máximos representantes del Romanticismo, Walter Scott, quien en su ensayo de 1827, «On the Supernatural in Fictitious Composition» explica que «we are neighbors to, and encompassed by the shadowy world, of which our mental faculties are too obscure to comprehend the laws, our corporeal organs too coarse and gross to perceive the inhabitants» (1841: 9).

Como decíamos, existe consenso en establecer en este momento histórico el nacimiento del género. Jackson, quien, recordemos, fue una de las primeras en aplicar el enfoque sociológico al estudio de lo fantástico, también sitúa su primera etapa en la narrativa gótica, donde lo fantástico estaría cerca a lo maravilloso, en tanto que los agentes sobrenaturales responden a una necesidad de encontrar fuerzas más allá de las humanas para explicar la realidad (1981: 97). Pero quizás una de las perspectivas más completas a la hora de tratar de dar cuenta del surgimiento y desarrollo históricos de lo

[82] Apunta el autor que a todo ello se sumaría un nuevo gusto estético por lo horrendo y lo terrible, lo sublime, como fuentes de deleite y belleza (Roas, 2011: 18).
[83] Además, explica Llopis que, precisamente, al negar lo irracional, lo liberó, lo convirtió en algo inofensivo, lo que permitía «jugar literariamente con ello» (1974: 10). Este apunte resulta valioso para comprender la evolución del género, como veremos más adelante.

fantástico es la ensayada por José B. Monleón, en la ya citada obra *A Specter is Haunting Europe. A Sociohistorical Approach to the Fantastic* (1990). Tal y como reza el título, Monleón lleva a cabo un exhaustivo estudio de la literatura fantástica europea y cómo sus mecanismos y su función fueron modificándose a raíz de los acontecimientos que marcaron la historia social e ideológica del continente; todo ello, como apunta Gregori i Gomis, desde el posmarxismo basado en la crítica literaria marxista, la crítica cultural de la escuela de Frankfurt y el concepto de ideología dominante (2015: 99).

Monleón parte de una definición de lo fantástico como «an artistic production articulating a social concern about the essence of nature and law, on the one hand, and the threats and fears derived from such a concern, on the other» (1990: 19). Para demostrar esta dualidad, el autor lleva a cabo un recorrido por el género a lo largo de la historia europea: toma tres fechas clave, 1789, 1848 y 1917, que le sirven para articular su argumentación acerca de la naturaleza cambiante del significado de lo fantástico[84]. Como se traduce por la cronología escogida, Monleón coincide en establecer los inicios de lo fantástico en la segunda mitad del siglo XVIII, si bien añade una serie de explicaciones que tienen que ver no únicamente con el desarrollo del racionalismo, sino también con los sucesos históricos y las tensiones de una sociedad en un momento de cambio sociopolítico, esto es, el surgimiento de la nueva clase burguesa.

Desde esta segunda perspectiva, Monleón considera que lo fantástico –o lo gótico, equiparado en su estudio– surge de una situación de antinomia, esto es, la interacción de dos cosmovisiones opuestas e irreconciliables: «The inclusion of medieval beliefs within the reasonable framework of eighteenth-century bourgeois precepts» (1990: 6). También, como Roas, hace referencia al proceso de objetivación de la naturaleza en el racionalismo como algo que hizo posible la existencia del género, pues lo sobrenatural pierde sus motivaciones religiosas y morales para ser equiparado a lo *unnatural* (Monleón, 1990: 8). Pero Monleón añade que, para que se produjera esta fractura, la cosmovisión dominante en la sociedad habría de ser aquella que considerase que la naturaleza está gobernada por leyes que no pueden ser transgredidas (9). Así, lo fantástico del siglo XVIII –que Monleón sitúa entre 1760 y 1815–, habría canalizado todo aquello que sale de esas leyes, en un afán de control y domesticación. En estas

[84] Advierte el autor que dicha periodización no implica algo así como el auge y caída sucesivos de determinados tipos de fantástico, sino el predomino de unos u otros, sin que en ningún caso se excluya la posibilidad de que subsistieran formas anteriores en etapas posteriores (Monleón, 1990: 9).

cuestiones, Monleón parece coincidir con Jackson, para quien, en el contexto de este proceso, lo sobrenatural simboliza el poder restaurador de una sociedad amenazada por el surgimiento del capitalismo (1981: 97).

En el contexto histórico en el que nos encontramos, lo fantástico daría forma a las nuevas tensiones de la sociedad, reviviendo una imaginería feudal que representaba el pasado temido por la nueva clase burguesa moderna surgida con la revolución industrial:

> The Gothic became a sort of archaeology of fear, a sadistic (the term here acquires its full historical significance) unearthing and reconstruction of unreasonable forms. By giving unreason a kind of exposure, a displacement took place that allowed dominant society to control or tame the image of unreason, to tailor a moralistic dress around its presence. Yet this very act implied acknowledging its existence. It is in this act and in this context, both as an expression of the problem as an artistic discourse that would measure and define the cultural and political boundaries between reason and unreason (Monleón, 1990: 48).

Como veremos a continuación, la relación dialéctica que se establece entre razón y sinrazón va a ser clave para toda la argumentación de Monleón, que, una vez establecido el origen de lo fantástico, continúa su recorrido en las distintas significaciones que adquiere con el transcurso de los sucesos históricos y sociales.

4.2.2. *Evolución de lo fantástico*

Con el trascurso de la historia, las manifestaciones de lo sobrenatural experimentan un importante cambio: el desplazamiento, desde aquellos lugares exóticos y medievales –tal y como acabamos de ver–, hacia las coordenadas de la realidad más cotidiana. Jackson comprende esta como una etapa de internalización de la mirada hacia los conflictos del sujeto: una progresiva pérdida de confianza en la percepción del mundo por parte del individuo, que le lleva a explorar el ámbito de lo psicológico (1981: 97). Roas se explica este proceso en términos de un cansancio por parte de los lectores de aquellas ambientaciones medievales, sucesos macabros, castillos y ruinas, y que habría llevado a los autores románticos a trasladar esas historias al presente. Este proceso, que se iniciaría con E.T.A. Hoffmann, alcanzaría su máximo esplendor con Edgar Allan Poe y cerraría el siglo con Henry James y Guy de Maupassant, llevaría los relatos a un presente conocido para el lector, para, así, «hacer más creíbles y, a la vez, más impactantes los hechos relatados» (Roas, 2011: 20).

Por su parte, la explicación de Monleón a esta evolución del género pasa por una nueva representación de la amenaza que puso énfasis en la proximidad y el carácter interior, cercano y cotidiano de lo irracional, y que habría hecho definitiva la asociación entre el peligro y las clases trabajadoras (1990: 64). Pues, durante el paso del Antiguo Régimen a la era industrial, se habría configurado un grupo social, el del proletariado y las clases pobres, que se vincularía con el primitivismo, el salvajismo, el crimen y la locura (Monleón, 1990: 24-30); esto es, características vinculadas con la idea de irracionalidad. Para Monleón, este proceso quedaría ilustrado a la perfección, precisamente, con la frase con la que se inicia el *Manifiesto Comunista*[85]: «Un fantasma recorre Europa». La importancia de esta imagen reside, para Monleón, en que el *fantasma*, imagen por excelencia de lo fantástico, había sido utilizada por el discurso dominante para representar lo irracional –identificado con todos aquellos sectores de población que, supuestamente, ponían en peligro el orden social–. Ahora, la imagen del fantasma es adoptada por Marx de un modo subversivo: «the marginality with which otherness had engaged its first incursions dissipated in the words of a program that openly proclaimed the true identity of the monster» (Monleón, 1990: 60). Por ello, las palabras con las que se inicia el *Manifiesto* sirven a Monleón, para dar título a su estudio, pues ejemplifica, como bien resume Gregori i Gomis, esa doble vertiente: aquel *fantasma* sería «tanto la reproducción (irónica) del discurso dominante, como la deconstrucción de una metáfora cultural» (2015: 65).

Monleón sintetiza, así, los dos elementos que caracterizarían la nueva representación social de la amenaza: por un lado, aquella proximidad y carácter interno a la que también se referiría Roas y, por otro, la asociación definida entre dicho peligro y las clases subalternas (1990: 64). Ya años antes, Jackson había reparado en esta cuestión acerca de lo monstruoso como aquello que queda fuera de la norma burguesa:

> during the Victorian age, evil was basically assigned to very concrete figures, such as the workers/revolutionary, the foreigner, the madman, or the active woman. It is clear, then, that norms in fantastic literature (as in dominant ideology) were determined by the image of a bourgeois man. Any society organized around other premises had to be conceived of as abnormal and unnatural» (1981: 121).

En este sentido, Monleón añade otras cuestiones interesantes a su reflexión, como el mecanismo de la distorsión, que ya no solo sirve para retratar la monstruosidad

[85] La siguiente parada del recorrido de Monleón, como avanzábamos antes, es 1848: año en el que según apunta el autor, coinciden las primeras sesiones de espiritismo con la publicación del *Manifiesto Comunista* (1990: 60).

–entendida como una perversión humana, en relación, siempre, a esa norma burguesa–, sino también para revelar aquella familiaridad de las imágenes de la sinrazón a la que ya hemos hecho referencia (1990: 78).

En su estudio, Gregori i Gomis lleva a cabo una revisión de las teorías de Monleón y matiza y cuestiona algunas de sus premisas. Encuentra problemática la asociación directa del autor entre lo irracional y la revolución, y que supondría aquella asimilación gradual de la monstruosidad. Uno de los argumentos de Gregori i Gomis es el hecho de que, en muchos casos, encontramos interpretaciones alegóricas que diferirían de esta vinculación. Aporta el ejemplo, especialmente ilustrativo, del vampiro y su interpretación como recreación del señor feudal que chupa la sangre de sus vasallos para lograr la vida eterna, esto es, la pervivencia de su linaje. Una lectura que, como también apunta el autor, se ve reforzada por el uso de la iconografía gótica del castillo y lo aristocrático. Así, explica, «el noble feudal, aunque rival de la burguesía "racionalista" en cuanto a su voluntad de hegemonía institucional, no formaría parte de esa amalgama monstruosa de Monleón que remitiría al proletariado y al lumpen urbano» (2015: 62). Claro que, por otro lado, contamos con interpretaciones como la de Jackson, que precisamente toma como ejemplo para negar la inocencia ideológica de los relatos los casos de *Frankenstein* (1818) y *Drácula* (1897), que, para la autora, reforzarían en diversos sentidos la ideología burguesa (1981: 122).

Relacionadas con esto último, Gregori i Gomis encuentra discutibles otras conclusiones de Monleón. Por ejemplo, cuando se refiere, como hemos visto, a que los «racionalistas» ocuparon el poder, en un contexto en el que, como señala el crítico catalán, precisamente Europa estaba en su mayoría regida por monarquías de carácter absolutista o gobiernos alejados del agnosticismo o el ateísmo propios de la Razón (2015: 66-67). Pero, sobre todo, en este punto, le parece especialmente problemático cómo el autor percibe el paso de la cosmovisión feudal hacia el estado burgués como un proceso lento pero radical. Gregori i Gomis hace una interesante observación al respecto:

> Ahora bien, ¿no quiso una parte destacada de esta burguesía, especialmente la denominada «alta burguesía», hacer pervivir unas estructuras jerárquicas procedentes del feudalismo en forma de títulos de nobleza, endogamia estamental y reproducción iconográfica del poder simbólico? ¿No se conservaba, especialmente entre estas clases acomodadas –aunque no solo–, una cosmovisión en que lo irracional y la superstición del pasado medieval en su simbolismo pervivía en el discurso religioso con efectos en la cosmovisión social? (2015: 67).

Más allá de las interpretaciones que aquellos monstruos hayan suscitado, diferentes y en muchas ocasiones, excluyentes entre sí –y que no cabe lugar analizar en estas líneas–, nos posicionamos junto con Gregori i Gomis en que, quizás, el verdadero problema reside en esa visión excesivamente radical entre lo irracional y determinados grupos sociales que, en este contexto, llevan a cabo autores como Monleón o Jackson.

A diferencia de estas perspectivas, Gregori i Gomis comprende el devenir histórico –y, por ende, su reflejo en el paradigma literario– como algo mucho más complejo: le resulta problemático establecer una ruptura en el proceso de racionalización y secularización que, supuestamente, se iniciaría en la Ilustración y que, al poner en el centro la razón, excluiría todo lo que no encaja dentro de ella. Para explicar esta compleja evolución, el autor acude a la diferenciación entre lo maravilloso y lo fantástico. Mientras que en los relatos maravillosos un poder legítimo persigue la protección del individuo, lo fantástico lo arrastra al desamparo; y esto se debe, según Gregori i Gomis, precisamente a la evolución de las sociedades occidentales hacia el desmembramiento del concepto mismo de poder «en porciones individualizadas y más endebles por separado: la división de los poderes públicos (ejecutivo, legislativo, judicial), el otorgamiento de derechos de los ciudadanos, etc.» (2015: 194-195). Así, el género fantástico habría heredado *fragmentos* en forma de motivos, temas y personajes de otros modos literarios anteriores, nacidos de cosmovisiones del Antiguo Régimen, de lo aristocrático, de lo escatológico y lo grotesco, para reconstruirlos en «artefactos insólitos» (194). En síntesis, para Gregori i Gomis, no habría algo así como una evolución uniforme y radical en la Modernidad, ni una gradación cronológica que excluyera el pensamiento mágico, el religioso y el científico.

La última coordenada de referencia con la que Monleón finaliza su recorrido histórico nos sitúa en el siglo XX, la Europa posterior a la revolución bolchevique de 1917, cuando, desde su perspectiva, se produciría un cambio crucial para la literatura fantástica: el discurso de la razón que, para el autor, habría servido para promover y justificar el ascenso del mundo burgués articula, a partir de este momento, su propia negación. Aquel sector que habría sido excluido del mundo racional retoma las premisas de ese discurso para construir una sociedad alternativa. Así, el discurso de la razón configuraría la voz de la clase obrera, mientras que la sinrazón sería adoptada por el sector dominante, precisa y paradójicamente, como medio de evitar el colapso del orden (Monleón, 1990: 98). En resumen, y en los términos de Monleón, a principios del siglo

XX, la sinrazón rompió por fin sus cadenas de confinamiento y extendió su presencia por todo el paisaje social (1990: 103).

Finalmente, en el epílogo de su obra, Monleón dedica unas cuantas páginas a exponer sus conclusiones, que podrían resumirse en la valiosa idea de que lo fantástico adquiere significado en su trayectoria histórica: «only through particular analyses can it be determined if a work was ultimately defending reactionary idealism or if, on the contrary, it was denouncing the universalization of bourgeois determination of reality» (Monleón, 1990: 138). Concluye su estudio abriendo el camino a futuras investigaciones: después de la Segunda Guerra Mundial –periodo que queda excluido de su recorrido histórico de lo fantástico–, las normas que rigen la sociedad han cambiado, con la creación de nuevas relaciones de poder, la supremacía de las empresas y la amenaza nuclear. Esto, sin duda, tendrá su repercusión en el género, y por ello requiere de un estudio propio (Monleón, 1990: 139-140).

Recordemos en este punto la aportación de Sartre al respecto de la narrativa de Kafka y Blanchot, acerca de que el hombre común y corriente se ha convertido en el único ser fantástico. Al hilo de esta idea, dice Avilés Fabila:

> El mal ya no está en un demonio, un vampiro o un científico demente ni la ambientación procede de un castillo fantasmal. Ahora es encarnado por otros elementos que son los monstruos de nuestro tiempo, los Frankenstein de la segunda mitad del siglo XX; puede ser ese inmerso y cruel Levhiatan que es el Estado, como lo vislumbró Orwell en *1984*, o las atroces ideologías como el fascismo (1980: 70).

La literatura fantástica a lo largo del siglo XX, y en lo que llevamos del XXI, es una clara hija de su tiempo: de sociedades complejas y plurales, donde las ideologías políticas y las creencias conviven entre «inconsistencias, tensiones, dilemas y trastornos que esto provoca» (Gregori i Gomis, 2015: 188). Ya Barrenechea percibió que esos códigos del género que al principio eran «fácilmente localizables en tiempo, espacio y grupo social que los sustentaba […] cada vez se han convertido en más ambiguos, menos localizables, más heterodoxos en la manipulación de los datos y las convenciones del extratexto» (1985: 54). Por su parte, Gregori i Gomis plantea la necesidad de tomar dicha complejidad como factor de análisis a la hora de acercarnos a los textos fantásticos. Así, para el autor catalán, existen en nuestro presente posmoderno «conflictos dialécticos entre modelos anclados en la representación generalista de las

ideologías, la razón o las religiones y sus concreciones en función de la casuística de una representación particular» (2015: 193).

No puede negarse que todos los cambios que el siglo XX trae y que han sido señalados por los estudios aquí referidos son importantes a la hora de analizar las significaciones de los relatos fantásticos producidos en el siglo pasado. Sin embargo, autores como Roas o Gregori i Gomis han remitido en sus estudios a otro elemento que parece fundamental a la hora de comprender la transformación histórica del género, y que tiene que ver con un cambio que va más allá de sucesos históricos. Y es que, a pesar de todos los cambios que se producen desde el nacimiento del género y su desarrollo en los siglos posteriores, hay algo que se mantiene inmutable durante este periodo: todavía la visión de lo real responde a una concepción del universo como algo estable, regido por leyes fijas e inmutables.

Sin embargo, el siglo XX trae consigo un radical cambio de paradigma científico, que pone en tela de juicio esta idea sobre lo real. Y esto, como veremos en el siguiente apartado, es fundamental, puesto que lo fantástico no podría existir si no es en referencia a la realidad.

4.3. Lo fantástico y sus relaciones con lo extratextual (II): la realidad

4.3.1. *«No puede ser, pero es»: la realidad en el engranaje fantástico*

Avanzábamos en el apartado 4.1. cómo el *paradigma de realidad* –en términos de Lugnani (1983)– es una pieza clave del mecanismo de lo fantástico; que, precisamente, en tanto paradigma, es convencional y está en estrecha relación con las creencias, la ciencia, la filosofía, la cultura; en síntesis, la forma de comprender el mundo en cada momento histórico. Nos interesa, antes de hacer referencia a estas cuestiones y, en especial, a qué supone el cambio de paradigma que la realidad experimenta en la contemporaneidad, centrar nuestra atención en (la idea de) lo real, y su plasmación en el texto, como parte fundamental en el engranaje del género fantástico, en tanto que se erige como el marco de normalidad en el que se produce la irrupción de lo imposible, la transgresión fantástica.

Los conceptos de *realidad* y *normalidad*, y sus variantes, son de los que más se repiten en los acercamientos y definiciones de lo fantástico (Ramírez-Pimienta, 2005: 169). De hecho, Rose S. Minc es categórica: para ella, todas las teorizaciones del género

pasan por el concepto de lo real (1977: 16). Sin embargo, se trata de una cuestión compleja, por lo abstracto del objeto de discusión, y por los distintos cambios que se han producido en su concepción. De hecho, ya en 1966, Witold Ostrowski afirmaba que los intentos por definir la literatura fantástica habían sido infructuosos precisamente debido a los distintos modos de concebir la realidad (en Ramírez-Pimienta, 2005: 167).

Roas cita y sintetiza algunas de las primeras y más clásicas aproximaciones teóricas de lo fantástico, que partían ya de la idea de realidad:

> Castex (1951: 8) señala que este «se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle»; por su parte Caillois (1958: 10) afirma que lo fantástico «manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable, en el mundo real»; y para Vax (1960: 6), por citar a otro de los teóricos 'clásicos', la narración fantástica «se deleita en presentarnos a hombres como nosotros en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real», a lo que añade que «Lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo imposible» (2008: 94).

La relación con lo real pasa por que en dicha realidad se produzca, en abruptos términos de estos autores, una *intrusión brutal,* un *escándalo,* una *rajadura,* un *conflicto*. También Todorov describía la génesis –que *no* característica definitoria, pues aquella era, recordemos, la vacilación– del relato fantástico en estos términos: «En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar» (Todorov, 2016: 32). Autores posteriores a Todorov también definieron lo fantástico a partir de la idea de confrontación entre lo real y lo imposible: Barrenechea (1972 y 1991), Bessière (1974), Finné (1980), Campra (1981 y 2000), Cersowsky (1985), Reisz de Rivarola (1979), Bozzetto (1990 y 1998), Ceserani (1996), entre otros (Roas, 2008: 94)[86].

Aunque sí parece existir bastante consenso acerca de la importancia de lo real como marco en el que se produce la violación del suceso fantástico, no es así en lo que respecta a la relación entre la realidad del relato y la realidad extratextual. Ya hemos avanzado algunas cuestiones acerca de ello, al referirnos al debate entre las perspectivas inmanentistas como la de Morales y las que consideran el factor extratextual.

[86] A esta nómina podemos sumar a Jackson, que llega a defender una relación «parasitical or symbiotic» entre lo fantástico y lo real: «le fantastic cannot exist independently of that 'real' world which it seems to find so frustratingly finite» (1981: 20).

Este último era el caso de David Roas, cuya definición de lo fantástico, como hemos ido mencionando, es hoy la más sólida y la más suscrita por el conjunto de la crítica dedicada al género. Antes de abordar la cuestión acerca de la relación entre la realidad intra y extratextual, dedicaremos aquí un espacio a desarrollar la teoría de Roas, presentada por el autor en diferentes publicaciones y, especialmente, en dos de ellas: «La amenaza de lo fantástico», que constituye la introducción a la antología de textos teóricos reunidos por Roas bajo el título *Teorías de lo fantástico* (2001), y sobre todo, la monografía *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011), donde termina de desarrollar muchas de las ideas que había presentado previamente.

El concepto de *la realidad* es central en la teoría de Roas, hasta el punto de constituirse como uno de los cuatro pilares que, junto con *el miedo*, *el lenguaje* y *lo imposible*, sustentan su definición de lo fantástico. Roas inicia su argumentación con las palabras de un cuento de Borges –la misma con la que titulábamos este apartado–, pues definen a la perfección la esencia del mecanismo fantástico: «No puede ser, pero es», tal y como el vendedor de Biblias le dice al protagonista de «El libro de arena», turbado ante la imposibilidad física de un libro de páginas infinitas. Si ese oxímoron es tan pertinente para representar lo fantástico, es porque en este tipo de relatos «un mundo cotidiano, normal (el nuestro) […] inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible –y, como tal, incomprensible– que subvierte los códigos –las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad» (Roas, 2011: 14). Desde esta perspectiva, Roas defiende que lo fantástico se caracteriza por proponer «un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible» (2011: 30).

Roas se preocupa, tal y como lo había hecho ya Reisz de Rivarola (1986) por destacar la importancia de la problematización de lo real, pues para que se produzca lo fantástico, no solo basta la coexistencia de lo posible con lo imposible, sino que es necesario el cuestionamiento de dicha existencia (2011: 336). Para Roas, es la inexplicabilidad del fenómeno –y no la vacilación o la incertidumbre, como habían defendido Todorov y otros teóricos– la que genera el efecto fantástico. Una inexplicabilidad que «no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual, sino que involucra al propio lector» (Roas, 2011: 30-31).

Precisamente por ello es tan importante qué tipo de realidad es la que se representa en el texto: si la base de lo fantástico es la problematización, esta no se producirá cuando lo que acontece en el relato tiene lugar en un mundo ficcional que

permite que suceda. Así lo explica Roas, para incidir en la idea de que el fenómeno imposible ha de ser siempre planteado en términos de excepción; de lo contrario, se normalizaría su presencia y esta no supondría una transgresión (2011: 49)[87]. Explica Javier Rodríguez Pequeño que «tanto lo ficcional como lo fantástico pertenecen a lo no real, pero lo fantástico exige una condición más: la transgresión de las leyes del mundo real objetivo» (1991:147); a pesar de la referencia explícita a la transgresión, equipara como vemos todo lo ficcional con lo no real, lo que le lleva a presentar una concepción unitaria del género –basada, también en la teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo– y a considerar, bajo el paraguas terminológico de *literatura fantástica*, lo sobrenatural, lo extraordinario o lo inexplicable, es decir, todo lo que escapa a lo racional. Esta idea no será aceptada por Roas, al igual que se posicionaba contra el neofantástico como un modo de distinto funcionamiento al fantástico, por el supuesto no cuestionamiento del narrador y los personajes –que, para Reisz de Rivarola, «es sentido por el receptor otro de los *imposibles* de la historia» (1979: 162)–. Roas no puede admitir una definición de lo fantástico en la que la transgresión de lo real por un elemento sobrenatural está ausente –como en la teoría de Rodríguez Pequeño–, ni, por lo contrario, considera que deba pasarse por alto la transgresión solo porque los personajes o narrador no parezcan interpretarla como tal –en el caso del *neofantástico* de Alazraki–.

Quien sí había defendido la idea de la transgresión, hasta el punto de hacerla el punto clave de su teorización y definición del género, fue Rosalba Campra, como precisamente recogía ya el título de su primera gran aportación a la teoría fantástica: «Il fantástico: una isotopía della transgressione» (1981). Campra retoma la noción de choque, la idea de una violación del orden natural entre dos órdenes irreconciliables, lo que supone que «no tendría que haber ni lucha de victoria» (2001: 159), pues el resultado de dicha transgresión es el «escándalo racional» (160). Además, sostiene «lo fantástico presupone empíricamente el concepto de realidad» (154).

Con la importancia que la teoría de Campra ha tenido en las que le siguieron –especialmente, como vemos, la de Roas–, su perspectiva plantea un problema al autor: y es que la autora negó que la realidad del texto pudiese vincularse con la realidad

[87] Precisamente existen formas híbridas, tal y como las llama Roas, como el realismo maravilloso, que se define en términos de una relación no conflictiva, de una integración y equivalencia entre lo real y lo extraordinario, tal y como lo definió Islemar Chiampi (1980).

extratextual, y defendió un enfoque centrado en las dinámicas del propio texto[88]. Para Campra, «la narración fantástica da por descontado que en el mundo representado ciertas cosas no caben en el orden "natural": los muertos no forman parte del mundo de los vivos, los sueños pertenecen a la esfera mental, el recuerdo no tiene cuerpo ni materia»; pero, matiza, «hablamos de "mundo representado" en cuanto, en esta perspectiva, ya no nos concierne la relación de la realidad del texto con la realidad extratextual, sino solamente aquello que el mismo texto, según sus propios códigos, define como real» (2001: 161). En su obra teórica más extensa, *Territorios de la ficción*. *Lo fantástico,* publicado en el 2000, llegará a decir que «solo nos atañe lo que el texto, según sus códigos, define como "lo real"» (Campra, 2008: 29)[89].

La misma pregunta que Gregori i Gomis le hacía a Morales al respecto de su perspectiva, también, intratextual, podría hacérsele a Campra: ¿Cómo se establecerían las bases de ese estatuto de lo real en el texto sin tomar como referencia el de la realidad externa a él? Sin embargo, esto no será necesario, ya que, como explica Roas, la propia Campra, después de afirmar que lo fantástico no es solo una cuestión de percepción del mundo representado, sino también de escritura, reconoce, por otra parte, la necesidad de una lectura referencial, y contrastar los fenómenos narrados con la concepción que el lector tiene de lo real para poder identificar un texto como fantástico (Roas, 2011: 141).

Aceptada, pues, esta deuda de lo real intratextual para con la realidad extraliteraria, quizás es el momento de preguntarnos por la naturaleza de esta última. Esto no es algo baladí, pues, si recordamos las palabras ya recogidas aquí de Ostrowski (1966), precisamente el autor achacaba a la complejidad de este concepto la dificultad que ha existido tradicionalmente a la hora de encontrar una definición para la literatura fantástica. También avanzábamos antes que la relación de lo fantástico con lo

[88] Debemos tener en cuenta que Campra se sitúa dentro de la tradición crítica fantástica que se interesó especialmente en la relación entre el género y las teorías del lenguaje. Así, para ella, lo fantástico que en el siglo XIX es un fenómeno de percepción pasa a ser un fenómeno lingüístico en el siglo XX, donde la transgresión no ya solo en los temas sino en el lenguaje puede generar lo fantástico. Otras autoras, como Mary Erdal Jordan, también pusieron su foco de atención en el lenguaje, si bien esta última defiende que la literatura fantástica es «dependiente en extremo de una noción de extratexto que la define como expresión de una realidad contrastada» (1998: 111).

[89] De un modo similar, Pampa O. Arán consideraría que la noción de orden natural del mundo que aparece en el relato fantástico no es verificable al exterior del texto, sino producto de él; así, el fantástico es, para esta autora, un lenguaje, «que muchas veces enmascara la autorreflexión, la autodesignación y la propia escritura como objeto de desciframiento» (1999: 26). No es que rechace del todo los códigos socioculturales, sino que considera que estos conforman una red compleja junto con los códigos de la tradición literaria y los del género, a la hora de crear las categorías para problematizar lo fantástico (Arán, 1999: 79). Así, retoma la perspectiva de Barrenechea (1972) acerca de la necesidad de abordar tanto el eje sincrónico como el diacrónico.

extratextual en lo que respecta a la realidad no se reduce una la necesaria referencialidad, sino que el mismo concepto de qué es real –y qué no lo es– no ha permanecido inmutable a lo largo de los siglos y lo ancho de las culturas.

No cabe aquí dedicar un espacio a recoger las innumerables perspectivas filosóficas que han tratado de definir la realidad y, sobre todo, los modos de llegar a conocerla. Pero, en tanto nos interesan aquí las manifestaciones de lo fantástico contemporáneo, sí parece interesante examinar cómo el paradigma de la realidad en los últimos tiempos y la relatividad que lo ha envuelto ha afectado al funcionamiento del género fantástico, en cuanto a su necesidad de una realidad estable como bastión que pueda recibir las sacudidas de lo sobrenatural.

4.3.2. ¿*Posmodernidad mata fantástico*?

Es el momento ahora de preguntarnos cómo lo fantástico, en tanto en cuanto requiere del referente de la realidad, ha recibido los empujes de la posmodernidad, en la que parecen haberse perdido todas las verdades absolutas y en la que el concepto mismo de realidad se ha rodeado de relatividad, dudas e, incluso, paradójicamente, irrealidad.

Hemos visto en el apartado anterior (4.2.) cómo la historia del pensamiento y el conocimiento y los diferentes sucesos históricos tuvieron un papel fundamental en el nacimiento y desarrollo del género fantástico. A pesar de tal evolución, y de los grandes cambios que la humanidad experimenta a lo largo de los siglos, se mantenía, en términos de Roas, «una noción única de la realidad, basada en un empirismo radical, contra la que lo fantástico proyectaba sombras, excepciones y dudas» (2011: 20). Sin embargo, esto cambia con la llegada del siglo XX.

En 1981, Brooke-Rose iniciaba su teorización sobre lo fantástico hablando del siglo XX en términos de un regreso a lo fantástico como síntoma de una «reality crisis», según la cual existiría una sensación generalizada de irrealidad. Esta crisis de realidad vendría de los acontecimientos que marcan el siglo:

> Never before, it is felt, has man been so squarely faced with the possible annihilation of mankind and all his Works, his planet and perhaps more. […] These essential differences, and no doubt others, are deeply linked to the sense we have the real has become unreal» (Brooke-Rose, 1981: 8)

Décadas después, Marcelo Cohen, en su conferencia en el marco del 1º Encuentro Internacional de Literatura Fantástica celebrado en mayo de 2014 en la

Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Buenos Aires (disponible en su canal de *Youtube*), apuntaba a cómo la literatura contemporánea ha heredado una idea de la realidad que lleva a una sospecha frente a cualquier idea fija de lo que se puede definir como realidad; es decir, la idea de la realidad misma con la cual se contraponía buena parte del universo fantástico. Por su parte, cuando Nandorfy se refiere a la realidad, hace un apunte que nos lleva a un terreno, *a priori*, lejano al de la literatura: desde la mecánica cuántica, la autora revisa la propuesta del físico David Bohm, que dice que *realidad* –acorde con su etimología: RES ('cosa) y REVI ('pensar') – significa todo aquello que es *pensable*; y eso no equivale a lo que *es* (Nandorfy, 1991: 100). Se pregunta Roas si, después de semejante cambio, puede mantenerse el concepto de *realidad* como una categoría con la que confrontar lo fantástico: «¿Hay literatura fantástica después de la mecánica cuántica?» (2011: 21).

Roas explica cómo hemos abandonado el mundo newtoniano de las certezas en pos de otro en el que la probabilidad y lo aleatorio tienen un papel fundamental. Repasa algunas de las principales teorías que nos han llevado a esta cosmovisión, como el principio de incertidumbre de Heisenberg –según el cual la realidad deja de ser objetiva y externa porque se ve afectada por el individuo que interacciona con ella– o el concepto de multiverso de Everett –que implica la pérdida de una realidad única y objetiva en favor de la coexistencia simultánea de varias realidades–.[90] El autor también recurre a otros campos teóricos, como el de la neurobiología, donde destaca la idea de Antonio Damasio acerca de que las imágenes que experimentamos son construcciones cerebrales provocadas por un objeto, y no imágenes especulares del mismo; de dicha afirmación, Roas extrae dos ideas fundamentales: «1) la realidad es concebida como una construcción "subjetiva", pero a la vez, 2) esta es compartida socialmente» (2011: 26). Además, el autor catalán también remite a la filosofía constructivista, y a las teorías de autores como Nelson Goodman, Jerome Bruner o Paul Watzlawick, que postularon que la realidad no existe antes de la conciencia que nosotros tenemos de ella, de modo que es una construcción subjetiva, e incluso, según los postulados de Watzlawick, una construcción social (Roas, 2011: 26).

[90] «Aplicando esta perspectiva al ámbito literario, podríamos decir entonces que la lovecraftiana ciudad de R'lyeh (donde Cthulhu muerto aguarda soñando), Tlön y las infinitas bifurcaciones de los jardines borgesianos, la dimensión en la que habitan los cenobitas de *Heflraiser,* y otros tantos mundos o dimensiones paralelos dejarían de ser transgresiones fantásticas para ingresar en la esfera de lo real, de lo posible» (Roas, 2011: 23).

Estas perspectivas nos podrían llevar a contestar negativamente a la pregunta inicial de Roas acerca de la posibilidad de existencia de lo fantástico después de todas estas teorías, que parecen destruir el concepto de realidad, que, como hemos visto, es determinante en su mecanismo. Sin embargo, tras este recorrido científico, Roas acude a las explicaciones de Michio Kaku, que nos dan un punto de vista diferente: para el físico japonés, convivimos con dos tipos de física, «uno para el extraño mundo subatómico, en el que los electrones pueden estar en dos sitios a la vez, otro para el mundo macroscópico en el que vivimos, que parece obedecer a las leyes de sentido común de Newton» (en Roas, 2011: 25). Esto es, «la magnitud de los fenómenos que estudian la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica nos es del todo ajena porque, en definitiva, sus propiedades están más allá de nuestra experiencia cotidiana del tiempo y del espacio» (Roas, 2011: 24). Y desde este lugar deberemos juzgar las literaturas fantásticas, que, efectivamente, contestando ahora la pregunta inicial de Roas, sí tienen cabida en nuestro mundo después de la mecánica cuántica.

En su tratado sobre la metafísica de lo absurdo, H. Gene Blocker explicaba que la duda acerca del entendimiento del mundo puede asomar únicamente si este aparece como parcialmente comprensible (1979: 42) Y es que, como explica Roas, «a pesar de esa nueva concepción filosófica, nuestra experiencia de la realidad nos sigue diciendo que los seres humanos no se transforman en insectos ni vomitan conejitos vivos» (2004: 51). En esta afirmación, Roas se refiere a los textos de Franz Kafka y Julio Cortázar que sirvieron a Alazraki para teorizar el concepto de neofantástico; una etiqueta con la que Roas difiere, tal y como explica a partir de las aportaciones previas de Reisz de Rivarola:

> Claro que ambos acuden a la falta de asombro ante lo imposible en el narrador y los personajes como justificación fundamental de la (supuesta) radical transformación de lo fantástico contemporáneo frente al del siglo XIX. Si bien eso es cierto, no podemos olvidar que los receptores reaccionan con asombro e inquietud ante la presencia de lo imposible en un mundo como el suyo. Son ellos los que problematizan el fenómeno, pues es imposible. Así, de acuerdo con Reisz, la ausencia de asombro en los personajes[91] (e incluso en el narrador) no significa que el cuestionamiento sobre la veracidad de lo narrado haya desaparecido como recurso, sino que ha sido desplazado al lector (Roas, 2011: 105).

[91] Reisz de Rivarola explica que Todorov se equivoca cuando acerca este relato a lo maravilloso, ya que «si este mundo no tuviera nada que ver con lo real, no nos asombraríamos de la falta de asombro de sus criaturas, no experimentaríamos sus reacciones como desviantes ni podríamos distinguir siquiera posibles de imposibles». Y añade: «que los personajes no cuestionen su propia norma ni, en última instancia, su propia noción de realidad, no implica que el texto mismo no la cuestione» (1979: 150).

Es decir, que, a pesar de toda esa relatividad científica, se mantiene una concepción de lo real que, si bien puede ser falsa, es compartida por todos los individuos que hace posible exponer el conflicto entre lo considerado normal y lo sobrenatural, que, en última instancia, define al género fantástico. Por ello, la definición de lo fantástico de Roas comprende esta literatura como un «discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como una construcción cultural» (2011: 9).

De hecho, Gregori i Gomis va más allá, cuando se refiere a que, incluso si recurriéramos a esos conocimientos científicos en los procesos de lectura de lo fantástico, existe en ellos un halo de indeterminación insalvable. Hemos visto cómo el desarrollo del racionalismo tiene mucho que ver con el surgimiento del género; sin embargo, como bien apunta Gregori i Gomis, la ciencia empírica moderna es diferente, incluso opuesta al racionalismo, que estaba basado en la confianza ciega en una razón infalible (2015: 191). Además –añade–, los sujetos nos encontramos hoy «ante un conocimiento que, desde el sistema escolar, los medios de comunicación y el discurso comunicativo interpersonal, se tiñe de duda y ambigüedad, afectando incluso la visión de la mecánica clásica» (192). Así, no es tanto la realidad, sino, como dice Roas, «la *experiencia colectiva de la realidad*» la que mediatiza la respuesta del receptor: «percibimos la presencia de lo imposible como una transgresión de nuestro horizonte de expectativas respecto a lo real» (2008: 106).

Todo esto no significa que el género fantástico no haya evolucionado al tiempo que lo ha hecho el paradigma de la realidad. Aquella limitación que los románticos encontraban a los intentos de explicaciones del mundo desde lo racional, ha derivado en nuestro tiempo hacia una concepción del mundo como absoluta irrealidad (Roas, 2011: 40). Como explica Cesare Segre, hasta este momento, los escritores habían partido de una concepción estable de la realidad, y para encontrar elementos antinómicos que oponer a ella, recurren a las esferas religiosas, míticas, mágicas y legendarias. Sin embargo, en el siglo XX la seguridad acerca de la realidad entra en crisis, «la dialéctica realidad/irrealidad se implanta, pues, *ex novo* y solo en el terreno de la resquebrajada y huidiza realidad. [...] convertidas en algo fugaz las características de lo real, queda también comprometida la identificación de su contrario» (Segre, 1985: 258).

Roas relaciona esta idea de Segre con la obra de quien precisamente ha adquirido el título de uno de los mayores escritores de lo fantástico –y, quizás, su

maestro indiscutible en las letras argentinas– y, por otro lado, el de uno de los máximos representantes de la literatura posmoderna: Jorge Luis Borges. Sus relatos demuestran que el mundo coherente en el que creemos vivir, con sus leyes supuestamente inmutables y lógicas, no es real; la realidad es incomprensible para la razón humana, y por ello existen la filosofía, la metafísica, la religión o la ciencia: para tratar de explicarla (Roas: 2001: 38). Por eso para Borges la literatura fantástica es un modo más de perseguir este objetivo; por eso, como para los filósofos de Tlön, *la metafísica* es solo una de sus ramas.

Sin embargo, a pesar de estos cambios, el mecanismo de lo fantástico sigue funcionando del mismo modo[92]; continúa siendo necesario un referente de realidad que sea transgredido. Por tanto, podemos concluir que, aunque el nuevo paradigma ha supuesto cambios, la idea de realidad, más o menos inestable, sigue siendo compartida por los lectores; en especial, por lectores de un mismo tiempo y espacio geográfico, incluso de un mismo grupo social.

Sirvan como síntesis las palabras de Roas, que a continuación reproducimos, y que apuntan a esta conflictiva construcción de la realidad como un elemento que, precisamente, lo fantástico toma en su funcionamiento para erigirse como género que cuestiona lo aceptado socialmente, lo considerado como real:

> Lo fantástico contemporáneo asume –como dije antes– que la realidad es fruto de una construcción en la que todos participamos. Pero dicha asunción no impide que siga siendo necesario el conflicto entre lo narrado y la (idea de) realidad extratextual para que se produzca el efecto de lo fantástico. Porque su objetivo esencial es cuestionar dicha idea (2008: 115).

Así, si consideramos que el elemento fantástico en el relato se produce cuando la irrupción de lo sobrenatural supone una violación del orden que llamamos natural o lógico –en términos de Barrenechea (1972: 395)–, que necesariamente reconocemos como nuestro, entonces es comprensible que el relato nos posicione a los lectores en un lugar de incertidumbre: por un lado, por la existencia de lo imposible; por otro, por la posible irrealidad de lo real.

[92] El crítico mexicano Omar Nieto propone en su teoría de lo fantástico una división entre distintos modos de lo fantástico: el clásico, el moderno y el posmoderno; sin embargo, aunque muchos de los elementos con los que el autor caracteriza a este último tipo de fantástico (simulacros textuales, hibridismo, ironía, elementos lúdicos, etc.) están claramente presentes en la literatura fantástica actual, también lo están en la literatura posmoderna en general. Si bien para Nieto lo fantástico posmoderno «relativiza los valores binarios de realidad/irrealidad para causar un efecto de extrañeza» (2015: 235), esta definición parece demasiado amplia y, además, prescinde del elemento transgresor, clave en lo fantástico.

CAPÍTULO 5

CUANDO ELLAS ESCRIBEN. DEL FANTÁSTICO FEMENINO AL FANTÁSTICO FEMINISTA

Un grito entra por la ventana.
Si lo dejo salir, volverá a molestarme.
Rápidamente bajo las persianas y me entiendo con él. […]
A la larga, dormir toda la noche con un grito reprimido
suele traer dolores de cabeza.

Ana María Shua (*La sueñera*, 1984)

5.1. Los inicios: lo fantástico escrito por mujeres

5.1.1. *Breves apuntes desde la crítica literaria feminista*

Antes de pasar al análisis textual de los cuentos de nuestro corpus, nos parece necesario dedicar un último capítulo a la cuestión de la autoría femenina en interrelación con lo fantástico. Hemos visto ya en el primer capítulo de este trabajo la importancia que la literatura fantástica escrita por mujeres ha cobrado en los últimos tiempos, pero también, que estas no aparecen *de la nada*, sino que llegan precedidas de una importante nómina de autoras que, con gran calidad, ya cultivaron el género. A pesar de ello, en el plano de la crítica, el concepto de lo *fantástico femenino*[93] –propuesto por primera vez por Anne Richter en 1977– sigue siendo hoy, como explica Boccuti, un objeto teórico de rasgos todavía imprecisos (2020a: 2).

Vamos a encontrar cómo la evolución de los estudios de lo fantástico escrito por mujeres va de la mano, como es esperable, de la trayectoria más general de la crítica literaria feminista. Durante mucho tiempo, la problemática principal se centró en la pregunta de si existe, realmente, una literatura fantástica femenina, es decir, una literatura fantástica que, más allá de haber sido escrita por mujeres, poseyera una especificidad, una serie de rasgos –ya sean temáticos o estilísticos– que permitieran

[93] Sin duda, la etiqueta de fantástico femenino es la más popular en el ámbito hispanohablante; si bien la crítica inglesa ha hecho hincapié en la diferencia conceptual que existe en considerar la existencia de un *feminine fantastic* y la de un *female fantastic*. Es esta última, sin duda, una etiqueta más neutra, pues se refiere, llanamente, a textos fantásticos escritos por autoras que se identifican con el género femenino, mientras que la primera parece implicar la idea de *lo femenino* como característica esencial. De todos modos, encontraremos acercamientos desde la terminología de *female fantastic* que se basarán en la existencia de una escritura característicamente femenina, marcada desde lo biológico, así que esta diferenciación no cobra especial relevancia a efectos prácticos.

diferenciarla de la escrita por autores varones. Esta cuestión se relaciona directamente con el debate ya desarrollado acerca de la existencia o no de una literatura o escritura femeninas, como apunta Boccuti:

> […] at what level of the text would these marks of women's writing be manifested in the fantastic? At the semantic level, that is, in the content of history in the themes and motifs? At the syntactic level and the linguistic level, in other words, in the organization of the contents of history and its discursive expression? This means accepting the existence of a female discourse… but is there something akin to a female language? (2020a: 5).

Es en este punto cuando se hacen necesarias las coordenadas desde la crítica literaria feminista[94], al menos por tres motivos principales. Primero, para entender los problemas derivados de la etiqueta de *literatura femenina* –que, previsiblemente, serán los mismos que plantee la de fantástico femenino–.

En segundo lugar, porque nos enfrentamos en esta tesis a textos escritos por mujeres que toman como referente su realidad social. En este sentido, Nattie Golubov explica que «las teorías literarias feministas suponen que existe una relación compleja entre los textos que se analizan y el entorno sociocultural y geográfico en el que fueron escritos y son leídos» (Golubov, 2012: 20). De hecho, es interesante cómo Golubov cita precisamente al iniciador de los estudios de lo fantástico, Todorov, para explicar cómo las teorías literarias feministas han rechazado «el proyecto inmanentista de la literatura que plantea que "cada texto será su propio marco de referencia […] y la tarea del crítico ajena a todo juicio de valor se agotará en el esclarecimiento de su sentido, en la descripción de las normas y los funcionamientos textuales" (Todorov, 1991: 139)» (Golubov, 2012: 20). Así, igual que la literatura fantástica, el campo de la literatura hecha por mujeres requiere en su estudio crítico del marco de lo extratextual: este punto en común será clave a la hora de definir la literatura fantástica escrita por autoras, tal y como concluiremos al final de este capítulo.

En tercer y último lugar, nos interesa tener en cuenta estas coordenadas que nos ofrece la crítica literaria feminista porque el estudio de lo fantástico escrito por autoras siguió sus mismas tendencias. Así, si primero los estudios se interesaron por la recuperación y el análisis de textos escritos por autoras –que muchas veces habían sido, como hemos visto, olvidados–, los siguientes pasos se preocuparon por buscar una

[94] Es importante analizar la literatura como un sistema *gendered,* que requiere de un estudio desde la perspectiva feminista, tal y como defendió ya Rachel Blau DuPlessis, para quien «the point does not have to be exclusive to be studied» (1985: 11).

especificidad en la escritura de estas creadoras fantásticas. Finalmente, igual que sucedió con el concepto de *escritura femenina*, estos planteamientos fueron generalmente superados, y en la actualidad el interés de la crítica recae en la capacidad de denuncia feminista de estos textos.

Dediquemos pues un breve espacio aquí a comprender la evolución de los estudios literarios feministas, cuyas claves nos serán necesarias a la hora de comprender la trayectoria de los conceptos de lo *fantástico femenino* y *fantástico feminista*. Tal y como ha explicado Golubov (2012), los primeros objetivos de la crítica feminista fueron identificar, analizar y denunciar las representaciones de las mujeres en la literatura escrita por varones; una imagen de las mujeres que respondía a estructuras afincadas en el pensamiento occidental heteropatriarcal, y que suponía una distorsión de la experiencia femenina. La autora aporta ejemplos de personajes femeninos presentes en la tradición literaria, como la bruja, la *femme fatale*, las Amazonas, el ángel del hogar, las musas, la madrastra, etc.; personajes que se han convertido en estereotipos femeninos que, «a pesar de ser productos históricos y culturalmente específicos, se repiten con tanta frecuencia que se han naturalizado, para convertirse en manifestaciones de la "naturaleza de las mujeres" o el Eterno Femenino» (Golubov, 2012: 35).

También uno de los primeros pasos de la crítica feminista, como ya mencionábamos, consistió en la recuperación de textos escritos por mujeres, especialmente aquellos que el canon había reducido a literatura *menor* o *sentimental* –lo cual, además, sirvió para demostrar el carácter de construcción cultural del discurso hegemónico del canon–. La legitimación de esa voz olvidada de las mujeres se acompañó de la tendencia, a partir de los años 70 del pasado siglo, a tratar de demostrar que existía una *literatura femenina*, tanto desde la ginocrítica en Estados Unidos como desde la crítica literaria feminista francesa. Ambas partían implícitamente del presupuesto de que la literatura creada por mujeres era distinta de la escrita por hombres, ya fuera por el influjo de la dominación masculina a lo largo de los siglos, ya por diferencias intrínsecas en la psicología y el cuerpo de las mujeres (Segarra, 2021: 87).

En lo que respecta a las críticas francesas, bajo la influencia del feminismo de la diferencia, estas acuñaron expresiones como *écriture féminine* (Hélène Cixous), *parler-femme* (Luce Irigaray) o *escritura de lo semiótico* (Julia Kristeva). Para Hélène

Cixous (1995), la escritura femenina inauguraba una forma distinta de decir el mundo y de representarlo, al ser esta el reflejo de un cuerpo de mujer (*escritura del cuerpo*), que se resiste a la normativa impuesta, a la Ley del Padre –citando a Lacan–, y, por tanto, desestabiliza las relaciones sociolingüísticas (Cixous, 1995: 54-57). Luce Irigaray (2009) prefiere el concepto del *habla-mujer* o *hablar-mujer* (100-102): un hablar por medio del cual las mujeres se cuentan el mundo unas a otras. Este hablar escapa del orden patriarcal, porque ha sido silenciado, minusvalorado, ninguneado; por tanto, es un hablar no sometido, que recupera la experiencia femenina que había sido, hasta entonces, irrelevante. Para esta filósofa, el lenguaje femenino desafía la forma de discurso de la lógica aristotélica y favorece la pluralidad frente a la unidad, la diversidad de significado, frente a los significados fijos y lineales. Lo problemático de estas propuestas es que caen en una visión casi utópica de lo femenino, además de convertir el factor biológico en la base para la construcción de esa idea de feminidad.

En los mismos años, el feminismo norteamericano sugiere un cambio de perspectiva: de una filosofía esencialista de la diferencia hacia una dimensión más claramente política de la lectura de los textos escritos por mujeres. Dentro de esta corriente, destacan las ideas de Elaine Showalter (1981), que, desde la ginocrítica, presentada en su inaugural «Feminist Criticism in the Wilderness» defendió la existencia de una subcultura femenina, que, como resultado de la opresión y la marginalidad sufridas por las mujeres, desemboca en un tipo de escritura femenina. Así, demuestra que la peculiaridad en la escritura de las mujeres no depende de la biología o la psicología, sino que procede de su silenciamiento histórico; por ello, la autora encuentra como ejemplo de la manifestación de esta situación que las escritoras se hayan visto abocadas al uso de silencios y eufemismos en su literatura: «The holes in discourse, the blanks and gaps and silences, are not the spaces where female consciousness reveals itself but the blinds of a "prison-house of language"» (Showalter, 1981: 193). El problema de este acercamiento, tal y como ha señalado Golubov, es que se produce una generalización ahistórica, que limita el análisis, puesto que no tiene en cuenta que «las ideologías de género se (re)producen de formas contradictorias en el cruce de múltiples factores, desde las imágenes literarias o mediáticas hasta la economía, la política, las relaciones internacionales, las relaciones de parentesco, el discurso médico, el psiquiátrico, etcétera» (Golubov, 2012: 58).

Muchas voces dentro de los estudios feministas se alzaron contra estas perspectivas acerca de la especificidad de una escritura femenina. La pensadora Monique Wittig, en su obra *El pensamiento heterosexual* (1992) negó tajantemente su existencia:

> Utilizar y propagar esta expresión supone cometer un grave error: ¿en qué consiste ese «femenino» de la «escritura femenina»? Está ahí para la Mujer. Supone mezclar una práctica con un mito, el mito de «la-mujer». La «Mujer» no puede asociarse con la escritura porque la «Mujer» es una formación imaginaria y no una realidad concreta, es esa antigua marca al rojo vivo que el enemigo mantiene alzada, como un trofeo encontrado y conquistado tras una dura lucha. La «escritura femenina» es la metáfora naturalista del hecho político brutal de la dominación de las mujeres y como tal alimenta el aparato con el que avanza la «feminidad»: Diferencia, Especificidad, Cuerpo de Hembra/Naturaleza. […] Hablar de «escritura femenina» supone volver a afirmar que las mujeres no pertenecen a la historia y que la escritura no es una producción material (2005: 85).

Otras teóricas feministas han incidido en la idea de que este concepto de escritura femenina implica siempre un silenciamiento de otras realidades. Por ejemplo, Toril Moi señaló el peligro político que entraña esta idea esencialista, que supone una invisibilización de todo aquello que escapa a tan rígida estructuración (1988: 162); en la misma línea, Lucía Guerra criticaría estos discursos del cuerpo por reducir a las mujeres a una «esencia patriarcal de Cuerpo-Naturaleza, mutilando otras alternativas de ser» (2006: 149).

Moi propone que no es el lenguaje el que difiere, sino las preocupaciones políticas las que intervienen y confluyen en el signo. Así, recupera la propuesta de otra de las teóricas de la diferencia, Julia Kristeva –para quien, si bien podían encontrarse algunas particularidades estilísticas y temáticas en las obras escritas por mujeres, esto no se debería tanto a que exista una «especificidad auténticamente femenina» (en Moi, 1988: 165)– y propone un acercamiento no esencialista a los textos, que ponga el foco no en el lenguaje, que es el mismo, sino en los intereses políticos y de poder (165-166).

Entramos en este punto en la cuestión del espacio político que habitan estas autoras, que, como veremos, se encontrará en la base de los acercamientos que han propuesto un fantástico feminista. Rita Felski ya había planteado en 1989 la necesidad de una perspectiva que tuviera en cuenta distintos factores del contexto de escritura en el que las autoras producen sus obras, esto es,

> an investigation of their social functions and effect in relation to the interests of women in a particular historical context and not by attempting to deduce an

> abstract literary theory of «masculine» and «feminine», «subversive» and «reactionary» forms in isolation from the social conditions of their production and reception (2).

A todo ello, hay que sumar la adopción de la categoría de género a los estudios feministas, que supuso una desestabilización de lo que significaba *mujer* (Plain y Sellers, 2009: 210) y, por tanto, afectó al devenir de la crítica literaria feminista, sobre todo a partir de los 80. Desde los postulados de Judith Butler en *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (1990), se comprende que el cuerpo no es una *tabula rasa*, sino un artefacto cultural; esta perspectiva permite, como explica Nagore García, repensar la escritura femenina «no como algo esencial a las mujeres/cuerpos sexuados en femenino, sino como un proceso subversivo de creatividad que sin duda va ligado a un posicionamiento político», y añade que no podemos olvidar que «aunque la categoría de género sea construida culturalmente, esta tiene efectos materiales sobre las personas y sus cuerpos» (2015: 13). Con la introducción de estas ideas, sumadas con la filosofía postestructuralista, la crítica literaria feminista comenzará a escuchar las voces de muchas mujeres cuya experiencia en gran parte había sido ignorada por la reflexión feminista previa, que partía del supuesto de que todas las mujeres vivían el patriarcado de forma similar (Golubov, 2012: 63).

En la actualidad, la mayor parte de las aportaciones que se han dedicado a lo fantástico escrito por mujeres parecen estar de acuerdo en la dificultad de encontrar elementos formales que permitan hablar de una especificidad. Ahora bien, esto no significa que no sea pertinente tener en consideración la autoría femenina de un texto fantástico como elemento interesante de análisis, especialmente por su potencial subversivo, que en ocasiones hará posible hablar de la existencia de un fantástico *feminista* y, en última instancia, *transfeminista, ecofeminista* y toda una serie de derivaciones. Sin embargo, antes de desarrollar estas cuestiones, es interesante repasar las aportaciones teóricas que se han producido en torno al género fantástico escrito por mujeres, y que, como veremos, han evolucionado, igual que la crítica literaria feminista, desde un cierto biologicismo y esencialismo hasta una toma de conciencia de las mujeres como seres bio-históricos y sujetos complejos, cuyo lugar en el mundo es lo que marca sus producciones artísticas.

5.1.2. L'éternel féminin*: los primeros acercamientos*

La primera en acuñar el término de fantástico femenino, y proponer su definición, fue Anne Richter, en la introducción de su antología *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à nos jours* (1977). También se la ha considerado como una de las pioneras que, en la segunda mitad de la década de los 70, inauguraron el campo de estudio de la literatura fantástica escrita por mujeres. Dentro de esta corriente, podemos destacar las aportaciones de autoras como Ellen Moers, con su concepto de «Female Gothic» en *Literary Women* (1976), o Sandra Gilbert y Susan Gubar y su texto de referencia *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979). Estas autoras defendieron que, efectivamente, existía una subjetividad característicamente femenina –algo así como una imaginación femenina–, y, por tanto, un tratamiento de lo sobrenatural en la ficción distinto al de sus compañeros varones, tal y como sintetizan Roas y García (2020: 2). Esta tendencia crítica coincide con el interés de las primeras etapas de la teoría literaria feminista: aquellas que, como veíamos, se preocuparon por rescatar y estudiar los textos escritos por autoras y, después, tratar de localizar, señalar y analizar aquellos elementos que los hacían diferentes a los de los escritores varones.

A pesar de lo mucho que les debemos a estos estudios, no hay que perder de vista que muchos de ellos cayeron en los mismos problemas de esencialismo, presentes ya en el argumentario que defendía la existencia de una escritura femenina. Sin embargo, en el caso del género fantástico esta cuestión es aún más relevante, pues ese esencialismo –y su consiguiente simbología asociada– sirvió precisamente como base teórica para muchas de las características –temáticas y estilísticas– que se apuntaron como propias y específicas del fantástico escrito por mujeres. Fue este el caso del inaugural estudio de Ann Richter, donde aparece por primera vez el concepto de fantástico femenino, que volvería a abordar en obras posteriores, *Le fantastique féminin. Un art sauvage* (1984) y *Les écrivains fantastiques féminins et la métamorphose* (2017). Richter propuso este término para diferenciarlo del *female gothic*, propuesto antes por Ellen Moers: para la autora, fue Mary Shelley quien escribió la primera novela de fantástico femenino *sin castillos* (Richter, 1984: 92).

En sus sucesivos estudios, Richter se posiciona, desde el inicio y de manera clara, del lado de los defensores de la existencia de una manera de ser *esencialmente* femenina: «Nous croyons, quant à nous, qu'il existe un mode de vivre et de penser

typiquement féminin» (1995: 10). Esto, por supuesto, se traslada a su teoría literaria: desde este lugar, definió el fantástico femenino como un regreso a las imágenes primitivas y los viejos mitos contenidos en el inconsciente. Richter parte de los arquetipos de Jung, y en concreto, de la figura materna, que se relaciona con los ciclos de la naturaleza, y, por tanto, con las fuerzas misteriosas que la rigen. En esta misma línea de asociaciones, el terreno del inconsciente es, para Richter, un espacio privilegiado de lo femenino; por eso, para ella, el fantástico femenino representa figuras que exaltan rasgos primordialmente femeninos, como lo salvaje o lo irracional.

Richter percibe esta imagen de lo femenino como algo positivo, cuyo ensalzamiento sería perseguido por las autoras de lo fantástico como un modo de reivindicar su *naturaleza femenina*; por ejemplo, en oposición a los excesos del *logos*, pues, para ella, pensar «*autrement* qu'avec la raison» es un privilegio (1977: 5). En *Le fantastique féminin. Un art sauvage,* Richter insiste en esta idea: el imaginario femenino expresa una nostalgia persistente, su complicidad con la naturaleza elemental, que –considera– ahora está subestimada; la exacerbación del intelecto ha cortado completamente al llamado hombre civilizado de su discernimiento intuitivo. Y termina preguntándose: ante los desastres con los que este exceso nos amenaza, ¿no descansa la salvación en la restauración de los valores femeninos? (Richter, 1984:195).

El estudio de Richter ha sido central en la investigación de lo fantástico escrito por mujeres; pero, a pesar del valor que podemos atribuirle como obra inaugural de esta corriente, sin duda, el esencialismo arquetípico que percibimos hoy en los postulados de la autora es una de sus claras limitaciones. Limitación que, sin embargo, como explica Roas, fue heredada por muchos de los estudios que siguieron al de Richter (2020: 2). Así sucedió, por ejemplo, con la obra de Monica Farnetti, *L'irruzione del vedere nel pensare: saggi sul fantástico* (1997), publicada 20 años después que la antología de Richter; pero también detectamos la continuación de la línea esencialista en estudios más recientes, dentro de los cuales podemos destacar el de Lucie Armitt, *Contemporary Women's Fiction and the Fantastic,* del 2000 –y, previamente, su tesis doctoral de 1992, *Pushing Back the Limits: The Fantastic as Transgression in Contemporary Women's Fiction*–, o la tesis de Zoé Jiménez Corretjer, *Una búsqueda de lo fantástico femenino,* de 1996, que en 2001 publica como libro, bajo el título *El fantástico femenino en España y América*. El principal punto en el que estos estudios siguen la estela teórica de la crítica belga reside en la idea de los arquetipos míticos que se han asociado

culturalmente con lo femenino como un medio de exaltación y valoración de las mujeres, debido a que estos entran en relación con características que, según estas perspectivas, definen la verdadera esencia femenina. En palabras más bellas lo enunciaba Richter: «L'éternel féminin es la seule promesse de libération» (1984: 12). Veamos a continuación con más detalle algunas de estas perspectivas.

Igual que Richter, Monica Farnetti (1997), tal y como resume Roas (2020) también señala hacia el orden de lo irracional como una de las claves para comprender el fantástico femenino. Lo irracional, junto con lo onírico, se erigen para la autora como vías privilegiadas de transgresión del lenguaje y el pensamiento occidental, de modo que el fantástico femenino supondría un cuestionamiento del orden simbólico patriarcal. Farnetti considera que en el sujeto femenino existe una disposición acogedora hacia lo monstruoso, es decir, que, ante lo perturbador, es más proclive a una respuesta, a nivel textual, más emocional y empática, manifestando «in luogo dell' atteggiamento conflittuale e agnoscuto a cui di norma associamo tale paradigma, un atteggiamento di apertura, gentileza, compassione, addirttura affetto e amore» (Farnetti, 2003:17). Esta perspectiva aúna tanto la creencia acerca de la conexión de las mujeres con lo sobrenatural como la de ser compasivas y amorosas por naturaleza.

Otra autora que heredó en gran medida las ideas de Richter fue Jiménez Corretjer, quien también, para el estudio de su corpus[95], parte del concepto de arquetipo de Jung como representación de un inconsciente colectivo, para basar así su argumentación acerca del fantástico femenino en lo que ella define como *protofemenino*: «todos los símbolos relacionados con el femenino colectivo, los arquetipos de la feminidad, las figuras sagradas femeninas, las diosas […]», pero también aquellas «figuras femeninas negativas o de destrucción». Según la autora, a partir de este *protofemenino*, de este «uso de lo mitológico, lo arquetípico, lo sagrado, lo religioso, lo mágico y del reencuentro con su feminidad divina y ancestral, las autoras logran encontrar una expresión literaria y particular» (Jiménez Corretjer, 2001: 88-89)[96]. Si este *protofemenino*, en realidad, tiene su origen en los discursos patriarcales,

[95] En su caso, el estudio se dedica a Carmen Martín Gaite, Cristina Peri Rossi, Mercé Rodoreda y Elena Garro. Para Roas, Jiménez Corretjer, como hace Armitt, y, antes que ellas, Richter en su antología, está mezclando así diferentes formas de la literatura no-mimética bajo el paraguas de lo fantástico (Roas, 2020: 3, 6).

[96] La autora analiza diferentes símbolos arquetípicos asociados a la mujer, desde las aguas y sus continentes –vasos, urnas– como germen de vida y símbolo de maternidad (Jiménez Corretjer, 2001: 81), la luna y su relación con la menstruación (83), hasta la vinculación con animales como la serpiente o la araña (85), por traer aquí solo algunos ejemplos.

en la teoría de Jiménez Corretjer estos arquetipos son retomados por las autoras, según su interpretación, no con un afán de problematizarlos, sino de reutilizarlos, de una manera, *a priori*, reivindicativa. De ese modo, la autora no deja de caer en las mismas dinámicas ahistóricas y biologicistas sobre las mujeres en que se basa la propia construcción de todos aquellos arquetipos. De hecho, Jiménez Corretjer recurre en sendas ocasiones a las teorías de la escritura del cuerpo de Cixous e Irigaray, y llega a afirmar que existe una condición natural y biológica que «modifica su personalidad [de las mujeres] a la par que altera su pensamiento y procesos creativos»; si bien también da cabida a las consecuencias que en la escritura puede tener el lugar marginalizado y oprimido que han ocupado las mujeres a lo largo de la historia (Jiménez Corretjer, 2001: 99, 109).

Lo más relevante es que Jiménez Corretjer, como ya hiciera Richter, percibe el uso de estos arquetipos de lo *protofemenino* por parte de las escritoras de género fantástico como un modo de reivindicación femenina. Esto no ha de extrañarnos, pues la autora parece valorar positivamente la concepción esencialista del sujeto femenino. La terminología que utiliza Jiménez Corretjer para hablar de la capacidad transgresora de estos textos es en sí misma reveladora: «restituir *la imagen de la mujer* y retraer los símbolos de *la feminidad colectiva*, reivindican *la visión global de la mujer* y la transforman en *una otredad positiva*» (2001: 80; la cursiva es mía). En este punto resulta especialmente útil la distinción entre el concepto de *la mujer* y el de *las mujeres* –por pequeño que parezca el matiz– que, en líneas similares a las que planteaba Wittig, establece y explica la teórica feminista Teresa de Lauretis:

> Con *la mujer* hago referencia a una construcción ficticia, un destilado de los discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales (discursos críticos y científicos, literarios o jurídicos), que funciona a la vez como su punto de fuga y su peculiar condición de existencia. […] Con *mujeres*, por el contrario, quiero referirme a los seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen, no obstante, una existencia material evidente […]. La relación entre las mujeres en cuanto sujetos históricos y el concepto de mujer tal y como resulta de los discursos hegemónicos no es ni una relación de identidad directa, una correspondencia biunívoca, ni una relación de simple implicación. Como muchas otras relaciones que encuentran su expresión en el lenguaje, es arbitraria y simbólica, es decir, culturalmente establecida (1992: 15-16).

Siguiendo a de Lauretis, podemos detectar que el tipo de aportaciones, como la de Jiménez Corretjer, y antes la de Richter, que se acercan a lo fantástico femenino

como expresión de una supuesta esencia femenina, por mucho que sea con el fin de vindicarla, caen en esa visión patriarcal de *la mujer* como un ente abstracto definido por una idea inmutable de feminidad, ajeno al contexto sociohistórico, y, por tanto, fácilmente idealizado o, por el contrario, demonizado. A continuación, veremos cómo esa perspectiva fue la que precisamente alimentó la búsqueda de una especificidad en la literatura fantástica de las autoras.

5.2. Lo fantástico femenino

5.2.1. *Del lado misterioso de la vida: lo irracional y las fuerzas de la naturaleza*

Ha quedado demostrado que el principal problema de estos primeros acercamientos al género fantástico escrito por mujeres fue el esencialismo en la construcción de la idea de *la mujer*, puesto que en ello se basa la creación de arquetipos y, sobre todo, el hecho de interpretar su uso –reivindicativo, no problematizador– por parte de las autoras como un elemento característico de su literatura. Sin embargo, a pesar de lo superado de estos acercamientos, parece interesante detenerse, especialmente para el estudio del género fantástico, en aquellos arquetipos asociados a *la mujer* que tienen relación con determinados tópicos o motivos de la tradición literaria fantástica en general. Como hemos visto, los arquetipos femeninos a los que se refería el *protofemenino* definido por Corretjer relacionaban a las mujeres, en consonancia con lo que ha sido tradición en la historia de nuestras culturas, con elementos que las acercan a la naturaleza y, en consecuencia, y no inocentemente, las alejan de la cultura. Como explican Gregori i Gomis (2020) y Boccuti (2020a), ya en Richter encontrábamos esa consideración esencialista de que las mujeres son proclives, por naturaleza, al lado misterioso y mágico de la existencia, que son ellas las que «pénètrent de plain pied, sans discussion et sans orgueil, dans le surnaturel»; la mujer «a de tout temps incarné l'aspect nocturne de l'existence, une sorte de sage inconscience» (Richter, 1977: 8-9).

Del lado absolutamente opuesto a todos estos discursos, dentro de la crítica literaria feminista y, también, del ámbito de estudio de lo fantástico femenino, han existido y existen voces que se alejan de esencialismos y que niegan esa supuesta conexión de las mujeres con lo natural, lo instintivo, lo misterioso y lo que escapa a la razón, y que, según las autoras estudiadas hasta el momento, vinculaban a la *mujer* con el género fantástico. Quizás la obra más relevante dentro de las que abrazan estas nuevas perspectivas del fantástico femenino sea, como apuntan tanto Roas (2020) como

Boccuti (2020a), la de Gloria Alpini. La crítica italiana llevó a cabo un primer acercamiento interdisciplinar y comparativo hacia el fantástico femenino en un artículo de 2005 con el ilustrativo título «From female Archetypes to female stereotypes. Myth and Fantasy: Alienating Modes of Representation. An Interdisciplinary and Comparative Approach to 'le fantastique féminin'». En él, presenta ya muchas ideas que más tarde desarrollaría y acompañaría de un análisis textual de obras de autoras fantásticas italianas, en su obra *The Female Fantastic,* publicado en 2009.

La primera gran crítica de Alpini iba dirigida, ni más ni menos, a tres grandes pilares de lo que ha sido la teoría de lo fantástico: Freud, Todorov y Alazraki. Para Alpini, estos críticos adoptaron «paradigms with male-shaped psychoanalytic or structural theories», lo que tuvo como resultado un «male-centered analysis of the Fantastic» (2005: 37). Por otro lado, Alpini considera que, mientras que los autores que cultivan el género sí han aceptado ciertos cambios en la concepción de lo fantástico moderno –su dimensión psicológica y subjetiva de lo sobrenatural–, mantienen sin embargo a los personajes femeninos en el círculo de lo primitivo y mitológico:

> If empiricism tried to 'free' fantasy from moral and religious associations it did not free women from mythic and moral preconceptions […] though, in the modern age, fantasy is increasingly detached from religion thanks to empiricism, female characters are not often detached from a male imposed 'supernatural' aura that denies them the psychological evolution of male characters/narrators (2009: 12).

Asimismo, y en lo que aquí más nos interesa, Alpini hace una aportación clave, en la que se opone a la pionera Richter, y tiene que ver con la vinculación que esta hace entre lo femenino y lo irracional. Alpini valora enormemente el trabajo de Richter y Farnetti, a las que les reconoce el mérito de haber estudiado, por fin, la contribución de las autoras a la tradición de la literatura fantástica. Sin embargo, critica duramente que su concepción de las mujeres no escape de esas conexiones eternas de lo femenino con la Tierra, la Naturaleza, el Instinto, el Eros o lo Irracional (Alpini, 2009: 6). Y, sobre todo, cuestiona a Richter en su idea acerca de cómo la recuperación de dichas conexiones podría ser un modo liberador de representar a las mujeres, y defiende justamente lo contrario: que dichas representaciones son un modo de perpetuar la opresión. Precisamente, el análisis textual que realiza en su estudio pretende dar respuesta al interrogante que este debate suscita:

> We might ask whether female archetypes of the Great Mother found in myth are really a promise of liberation. Or, on the contrary, are they the 'responsible' matrix

> for the creation of female stereotypes (mermaids, dolls or devils) present within the male fantastic? (Alpini, 2009: 61).

En última instancia, Alpini niega que el fantástico escrito por mujeres sea una celebración de esa irracionalidad, sino más bien lo contrario: una lucha, precisamente, contra la representación de las mujeres que podía encontrarse en las obras fantásticas creadas por escritores varones, donde la autora detecta una tendencia a universalizar la identidad femenina y, como decíamos, convertirla en algo sobrenatural (2009: 40). Así, según la autora, «the female voice chooses paradoxically the Fantastic to assert that a woman is no fantastic, silent creature» (Alpini, 2009: 43). Todas estas cuestiones nos llevan a los terrenos de lo fantástico femenino como un medio para subvertir el discurso patriarcal dominante, tal y como veremos en el siguiente apartado.

Cabe detenerse aquí en ese discurso histórico que venimos viendo y que identifica a la *mujer* con el mundo de lo irracional, lo natural y lo instintivo. La propia Alpini hace referencia a eso que llama «old-fashioned system of binary oppositions» que organizan el mundo en base al binomio hombre/mujer y sus –supuestos– atributos respectivos, y que, en definitiva, como explica la autora, no solo reduce lo femenino «to the expression of the irrational/Eros» sino que, además, lo opone «to the masculine/rational/logos» (2009: 61). Ya en 1988, Diamond y Quinby se refirieron a cómo la razón se había construido como un dominio masculino, «divorced from and deemed superior to the senses, emotion, and imagination» (16). Hélène Cixous es la que incide en esta oposición que ha estado presente en el pensamiento de Occidente, y en su obra *La jeune née* (1975) la materializa en una serie de dicotomías que enumera; entre otras: «actividad / pasividad», «cultura / naturaleza», «padre / madre», «cabeza / corazón», «inteligible / palpable», «logos / pathos» (en Cixous y Clement, 1986: 63). Estos binomios, como han estudiado Donna Haraway (1991) y Rosi Braidotti (2013) responden a categorías esencialistas, que, además, se han generado desde el conocimiento humanista, caracterizado por su androcentrismo y antropocentrismo; y a partir de las cuales, lo masculino y lo femenino se construyen desde prácticas de exclusión y discriminación. Las consecuencias prácticas de estas estructuras son fáciles de comprender: mientras que los hombres pertenecen a la esfera de lo racional, y con ello, a la cultura y a lo público, la mujer se supone incapaz para el pensamiento lógico y dominada por las pasiones –la naturaleza–, y por eso, es relegada al ámbito privado y los cuidados.

Lo que aquí nos interesa es ver cómo los ámbitos de lo irracional y lo natural están en la base de muchos de estos arquetipos que han servido para construir motivos fantásticos, primero por autores varones, y después, recuperados en muchos casos por las escritoras[97]. Apuntábamos antes esa idea de Alpini acerca de cómo el empirismo no consiguió liberar a los personajes femeninos de esa aura sobrenatural, que parece haberse transmitido desde las figuras mitológicas hasta la representación de las mujeres en la literatura de género fantástico:

> […] throughout the centuries, all female supernatural creatures retain similar characteristics. In fact, modern fantastic female stereotypes conserve the attitudes of ancient goddesses such as the Egyptian Isis, the Sumerian Mami or Inanna, the Babylonian Ishtar, the Assyrian Tiamat, the Hebrew Lilith and Eve, the Greek Aphrodite, the Roman Cybele, and the Catholic Virgin Mary. As we shall see, in all these myths, women are constantly represented as virgin mothers, whores or demons. These female archetypes are closely linked to the stereotypes represented as mermaids, dolls or devils found in the Fantastic because they are the matrix of female stereotypes. To prove that these fixed identities of the feminine trinity are alienating rather than liberating let us examine some of these figures (2009: 62).

Con su análisis, la autora demostrará que estas figuras no son en absoluto liberadoras, sino alienadoras. En muchas ocasiones, representan lo peligroso y lo prohibido, y, sobre todo, se convierten en fetiche u objeto de deseo de los personajes varones. También la supuesta maldad y ambición de las mujeres recorre estos personajes míticos, incluso en distintas culturas: por ejemplo, el caso de Isis y Lilith, que burlan al dios para conseguir el poder; o, de manera más general, la demonización de la sexualidad en muchas divinidades femeninas de diferentes mitos y cultos (Alpini, 2009: 63). Finalmente, Alpini se pregunta: ¿no será Ishtar, madre, virgen-guerrera y ardiente amante, responsable de la muerte y sufrimiento de los hombres, la madre de las sirenas?; ¿no será la estatua del mito de Pigmalión, creada y modelada a gusto de su creador, la madre de la muñeca fantástica? (66-67); esto es: las *monstruas* primigenias y las de la narrativa fantástica no están tan lejos como podría parecer.

Como hemos visto, estas representaciones de mujeres son consideradas por algunas autoras como algo que reivindica la figura femenina, cuando realmente no es así, pues continúan muchos de esos estereotipos negativos que parecen acompañarla

[97] En su teoría, como veíamos, Alpini señala hacia estas cuestiones, que también fueron apuntadas por Danielle Hipkins, que en su teorización sobre lo fantástico escrito por autoras italianas –*Contemporary Italian Women Writers of the Fantastic: The Creation of Literary Space* (2007)–, cuestionó la capacidad innata de las mujeres para comunicarse con la naturaleza, así como el vínculo dominante y excluyente entre lo masculino y la razón (32).

desde el inicio de los tiempos. Es un error que podemos fácilmente comprender: al fin y al cabo, esas primeras autoras que escribieron sobre lo fantástico femenino bebían de la tradición crítica de la literatura fantástica, donde estas cuestiones nunca fueron abordadas a pesar de ser relevantes ya no solo en términos de *gender*, sino también de *genre*. Pensemos en quizás el más flagrante ejemplo que de ello da Alpini, tomado precisamente de la *Introducción a la literatura fantástica*:

> Todorov looked at Cazotte's *Le diable amoureux,* and directed our attention towards another male author and his male character who is uncertain whether his wife is a woman or a devil, and was not troubled at all by the sexist representation of woman as evil (his definition of the Fantastic is based precisely on that 'doubt') (2009: 41).

Por suerte, y tal y como señalan al unísono los académicos que contribuyeron al número de la *CLCWeb* dedicada al fantástico femenino, la teoría de Alpini comenzó a sacudir todos estos prejuicios acerca de la supuesta identidad sobrenatural de las mujeres y su conexión con lo irracional y las fuerzas naturales. Sin embargo, existen otros aspectos, a los que por el momento no hemos hecho referencia, y que tienen en su base la misma línea de pensamiento acerca de esa supuesta *naturaleza femenina* que se vería reflejada en la creación literaria. Se trata, por un lado, de la cuestión temática, y por otro, de lo estilístico: y es que muchos estudios defendieron la capacidad de la *escritura femenina* para la transgresión, la subversión y la ambigüedad; elementos que, al ser también característicos de la literatura fantástica en general, convertiría a las mujeres en los sujetos más adecuados para el cultivo del género.

5.2.2. *En busca de lo femenino: estilo y temas*

Si hasta aquí hemos visto cuestiones más relacionadas con la autoría femenina y el tipo de personajes que aparecen en estas narraciones, la función que se les da y su interpretación, nos referiremos ahora a otro elemento clave de los textos: el aspecto estilístico. La supuesta cercanía de las mujeres al mundo de lo oculto, lo misterioso, lo místico, lo onírico y lo inexplicable haría que su escritura fuese considerada especialmente propensa a la ambigüedad y la transgresión de los límites de lo racional. Esto, en última instancia, las dotaría de una predisposición especial para el género fantástico, al ser estos algunos de los recursos a los que habitualmente los teóricos del género han apuntado a la hora de trazar una estética fantástica.

Una autora que ha incidido especialmente en la idea de la ambigüedad y la transgresión *naturalmente femeninas* como factores clave para definir el fantástico escrito por mujeres es María G. Akrabova. En su obra *El signo y el espejo. Una aproximación a lo fantástico femenino* (2014), es cierto, la autora utiliza elementos de análisis que resultarán especialmente útiles para el estudio de la producción fantástica femenina, como el concepto de otredad, la marginalidad con respecto a la convención literaria y cultural o la capacidad cuestionadora del género fantástico. Sin embargo, Akrabova toma en muchos de sus postulados una postura que podríamos considerar contradictoria a la hora de caracterizar el fantástico femenino, para lo que se basa, principalmente, y en sus propios términos, en una serie de «preferencias de tema y de procedimientos de exposición» (2014: 14) que encuentra presentes en el fantástico escrito por mujeres. Encontramos la contradicción en el hecho de que, por un lado, lleva a cabo un paralelismo entre el debate acerca de la existencia de una escritura femenina defendida por el feminismo de la diferencia y la cuestión acerca de lo fantástico femenino, y manifiesta querer apartarse de esta perspectiva. De hecho, Akrabova explicita que su estudio «no pretende seguir una distinción esencialista basada en cierto determinismo biológico», y se alinea con la opinión de Rita Felski acerca de la imposibilidad de hablar de lo masculino y lo femenino en un análisis formal de los textos (2014: 46). Sin embargo, por otro lado, la autora se refiere de manera recurrente a lo largo de su estudio a lo que ella llama «parámetros del texto femenino» (Akrabova, 2014: 11), y que identifica, retomando las ideas de Richter –tal y como percibió Boccuti (2020a: 2)– con una «inherente ambigüedad» y una «cualidad subversiva» femeninas (Akrabova, 2014: 13), que, desde su punto de vista, convierten las obras fantásticas escritas por mujeres en «un espacio natural para la expresión de la subjetividad femenina» (11).

Volvemos en este punto a las preguntas iniciales de Boccuti, cuando se planteaba a qué nivel podría caracterizarse como *femenina* la literatura fantástica escrita por mujeres, si en el sintáctico y lingüístico, esto es, en la organización del contenido y la expresión discursiva –como hemos visto hasta el momento, y que supondría la existencia de una *escritura femenina*– o en el nivel semántico, esto es, los temas y motivos de las historias creadas por las autoras (2020a: 5). No es de extrañar que, en un momento en el que la consideración de la existencia de una escritura femenina se ha convertido en un asunto bastante superado en la crítica literaria, esto haya calado

también en los estudios sobre el género fantástico cultivado por mujeres. En este sentido, Gregori i Gomis se posiciona en contra de la caracterización de «any fraction of literature as "female" when dealing with language as the main factor of the analysis» (2020: 2). Del mismo modo, Boccuti expresa la imposibilidad de identificar estrategias discursivas peculiares en su escritura, puesto que, para ella, no existe algo que pueda llamarse un *lenguaje* o *discurso femenino* sin caer en el esencialismo o sin reducir a las mujeres a un sujeto unificado y homogéneo (2020a: 11).

Además de este problema metodológico, se une otro, en el que también ciertos autores han reparado: muchos de estos recursos que se han señalado como característicos de lo fantástico femenino son, en realidad, propios de la literatura fantástica en general. Apunta Boccuti el caso de estudios como los de Cynthia Duncan (1991 y 1998) en los que analiza la obra de Silvina Ocampo y María Luisa Bombal: en ellos, la autora localiza una serie de estrategias que Boccuti no cree que puedan ser identificadas como peculiares del discurso fantástico femenino, como por ejemplo, la falta de relaciones lógicas de causa y efecto, que es habitual en la obra de Felisberto Hernández, o la ausencia de finales cerrados, común en los relatos de Julio Cortázar (Boccuti, 2020a: 11-12).

Es por ello por lo que se hace necesario buscar nuevos caminos a la hora de tratar de definir –o, al menos, estudiar– la literatura fantástica escrita por mujeres; otras vías que abandonen el campo de lo formal para poner su foco de atención en los contenidos, esto es, en los temas y motivos con los que se construyen los relatos. Akrabova, aunque hace hincapié, como hemos visto, en la cuestión de la ambigüedad y la subversión *femeninas*, dedica en realidad la mayor parte de sus esfuerzos de análisis al aspecto temático; si bien es pertinente apuntar aquí que su perspectiva determinista también está en la base de su hipótesis acerca de la preferencia, por parte de las autoras del género, por los temas del llamado *fantástico interior*[98] (Akrabova, 2014: 48), relacionado con del mundo de las visiones, los sueños, la locura y otras cuestiones de lo subjetivo –que, como venimos viendo, se ha asociado a las mujeres a lo largo de la historia–.

[98] Akrabova cita y desarrolla las teorías acerca del *fantástico interior* que propone Herrero Cecilia, pero sin hacer referencia a que ya antes esta vinculación fue propuesta por Richter –para la obra de autoras como Edith Warthon o Silvina Ocampo– que, además, se remite a Vax y Baronian, otros teóricos que, antes que Herrero Cecilia, hablaron del fantástico interior (Roas, 2020: 5).

Así pues, vemos cómo también el abordaje de lo temático puede acarrear problemas si no se lleva a cabo desde una perspectiva adecuada. Podemos caer en la trampa de considerar que existen, igual que una *escritura femenina* o *discurso femenino*, algo así como unos *temas femeninos* o *temas de mujeres,* hacia los que las escritoras se sientan naturalmente atraídas. En este sentido, parecería problemático, por ejemplo, estudiar únicamente la selección de temas habituales como lo que define los textos creados por mujeres, y no la perspectiva con la que estos son tratados. En esta última cuestión se detiene Akrabova, al destacar la dificultad que entraña el tener que decidir si proceder, o bien mediante la elaboración de una especie de lista de temas, de modo descriptivo –y, por las limitaciones naturales de todo catálogo, antiuniversal–, o bien a través de la organización de teorías más generales que diferencian entre el fantástico *exterior* e *interior*, *subjetivo* y *objetivo*, del *tú* y del *yo*, etc. En cualquiera de los casos, encontramos uno de los principales problemas de este tipo de acercamientos temáticos, tal y como ha apuntado Roas: tomar como referencia la recurrencia de determinados temas para definir la existencia del fantástico femenino (2020: 5). Es decir, que para autoras como Akrabova –y, antes, Richter–, el debate acerca de la definición de la literatura fantástica escrita por mujeres quedaría agotado en el momento en que un conjunto de temas puede servir para caracterizar un fantástico propiamente femenino. Esto parece igual de cuestionable que considerar que existe un *estilo femenino* fácilmente discernible en los relatos fantásticos creados por autoras.

Además, podemos sumar a todo este debate otra cuestión, que tiene que ver con la clara relación de aquellos temas que se han señalado como característicos del fantástico femenino con la idea del *eterno femenino*. Recordemos: la vinculación de la *mujer* con lo irracional la acerca a la naturaleza, y la relación con la naturaleza implica otros elementos, como las pulsiones del cuerpo o la fertilidad. A partir de esta última, otro ámbito temático habitualmente apuntado aparece: el de la maternidad, y vinculada con este, el de los cuidados. La primera señal acerca de lo inapropiado de esta perspectiva nos la da el hecho de que estas temáticas no pueden ser funcionales a la hora de caracterizar una literatura fantástica femenina, ya que, en realidad, son las mismas que tradicionalmente se han señalado como propias de la *literatura femenina, de mujeres* o *para mujeres* en general. En segundo lugar, remitir a estas supuestas preferencias, sin tener en cuenta la perspectiva desde la que estos temas son representados en los textos (de manera problemática, o no), supondría caer en la misma

homogeneización que está en la base de todos esos arquetipos, sin plantear cómo otras coordenadas –no solo la de género– contribuyen en la creación literaria de las autoras[99].

A pesar de estas dificultades, parece innegable la importancia de lo temático como quizás el único hilo posible del que tirar a la hora de adentrarnos en lo fantástico femenino. Así lo ha apuntado Roas, que lleva a cabo una revisión bibliográfica sobre el estudio del fantástico femenino, y apunta a la tesis de Francisco Vicente de Paula Junior *O fantástico femenino nos contos de três escritoras brasileiras* (2011) como una obra que, a pesar de adscribirse a la línea teórica esencialista, propone una idea interesante y novedosa que merece la pena destacar. La resume Roas:

> according to de Paula (93), the female gaze resignifies the fantastic work, giving it a new function: speaking directly or indirectly about women and their condition in society. The female fantastic, in de Paula's opinion, is a *strategy that shifts the margin towards the centre*, or rather, an attempt to change women's condition through a new approach that encompasses female and feminist ambitions (2020: 4).

Para el crítico catalán, esta perspectiva tiende un puente con esos otros autores que estudian lo fantástico femenino alejándose de los cauces esencialistas, al tener en cuenta la dimensión temática de los textos, y no únicamente los factores formales y estilísticos (2020: 4).

Así pues, parece que la perspectiva más adecuada para un análisis temático no es tanto, o no únicamente, esa enumeración y catalogación de temas, sino el estudio de las perspectivas desde las cuales dichos temas son tratados en los textos de las autoras fantásticas. El matiz es importante: romper con la idea de que existen una serie de temas *femeninos* o *de mujeres,* para centrarse en cómo determinadas temáticas que preocupan a las mujeres como sujetos complejos se plasman en los relatos, en diálogo constante con un determinado momento histórico y contexto socioeconómico concreto; y que, además, pueden plantearse desde la problematización y la crítica hacia la opresión de las mujeres. En estos casos, más que hablar de lo fantástico femenino, nos acercamos a las posibilidades de otro concepto teórico, hermano, pero diferente: lo fantástico feminista. Ya Jackson, una de las precursoras, como vimos, de la idea de lo fantástico

[99] Boccuti pone como ejemplo de este proceder la antología reunida por María Cecilia Graña, *Tra due specchi: 18 racconti di scrittrici latinoamericane* (2004). En ella, Graña insiste en la convergencia «natural» en lo irracional, lo emocional, lo intuitivo, de modo que la selección está guiada, por tanto, por una concepción en gran medida esencialista de lo femenino, que se refleja también en la predilección por «themes related to emotional and corporal experience that have traditionally (but not for this reason rightly) been considered the province of women», como el embarazo y la maternidad o el amor y el adulterio (Boccuti, 2020a: 9).

ideológicamente subversivo, consideró que las mujeres que escribían fantástico buscaban hacer tambalear los cimientos de la sociedad patriarcal[100].

5.3. Lo fantástico feminista

5.3.1. *Del fantástico femenino al fantástico feminista*

Ante la imposibilidad de localizar unos determinados rasgos que diferencien la escritura de las autoras de la de sus compañeros varones, así como de establecer un listado de temas que den la clave de la especificidad de sus relatos, la razón de ser de la etiqueta de fantástico femenino se tambalea. Por todo lo visto hasta ahora, dicho concepto parece no tener, pues, una validez real más que como fórmula sustitutiva de *fantástico escrito por mujeres* –esto es, como explica Roas, como otro modo de expresar que la creadora de un determinado texto fantástico se identifica con el género de mujer (Roas, 2020: 7)–. Veamos pues, aquí, las posibilidades que ofrece otra etiqueta: *fantástico feminista.*

A la hora de establecer una genealogía del concepto de fantástico feminista existe cierta complejidad. Por un lado, por una serie de ambigüedades teóricas, que ya encontrábamos presente en el caso de lo fantástico femenino: por ejemplo, cuando este se aplicaba a modalidades diferentes de lo irreal, desde lo maravilloso a la ciencia ficción. Y, por otro, por una interesante cuestión que señala Roas: muchas estudiosas que se habían referido al fantástico femenino, como Alpini o Akrabova, estaban, en realidad, definiendo un fantástico feminista (2020: 5), ya que sus análisis se centraban en determinar cómo los textos de estas mujeres adquirían un carácter transgresor y subversivo para con los sistemas de marginación, opresión y violencia del patriarcado.

En el caso de Akrabova, a pesar del uso de la etiqueta de *femenino*, la autora claramente le otorga a dicho término un valor reivindicativo, cuando dice que «lo fantástico femenino, por la posición marginalizada de la mujer en el paradigma patriarcal de la cultura occidental, es doblemente subversivo» (2014: 184). Por su parte, Alpini, a partir de la discusión y los elementos que ya hemos visto en anteriores apartados, se refiere a una *poética de la perversión*: un tipo de fantástico donde las figuras femeninas que tradicionalmente habitan los relatos fantásticos son reescritas,

[100] Si bien también cayó en defender la idea de que las autoras trataban de buscar un lenguaje propio, «other than the one forged by men, to articulate senses and experiences which are frequently beyond words, beyond social definitions altogether» (Jackson, 1981: 18).

revisitadas y *pervertidas*, para hacer de un sistema simbólico alienador algo liberador: «It means refusing to identify women with those female figures created out of male imaginary» (Alpini, 2009: 224).

No debemos olvidar la enorme deuda de Alpini para con Rosemary Jackson y su concepción del género fantástico como una literatura de subversión, que da voz a todo lo excluido de la cultura. Así, aunque la crítica italiana no llega a explicitar la existencia de un fantástico feminista, su consideración del género escrito por autoras y lo que llama *poética de la perversión* se acerca mucho a esta intencionalidad:

> The Female Fantastic involves a 'poetic of perversity', that does not celebrate but rather rejects and 'perverts'/distorts/misrepresents/changes the traditional representation of women as something perfect/abstract/idealized. […] The Female Fantastic paradoxically fills in the lack of a discourse by woman on herself as a real creature. […] By deconstructing female identity, women writers develop a female consciousness increasingly able to produce 'uno spazio bianco' after 'new imaginative resources combat old ones.' (Alpini, 2005: 43-44)

En la misma línea, Lizzie Harris McCormick, Jeniffer Mitchell y Rebecca Soares, en *The Female Fantastic. Gendering the Supernatural in the 1980s and 1920s* (2019), a pesar de la ausencia del término *feminista* en el título de su obra, consideran que «the fantastic mode, created by female-of-center or female-identified authors and explored from intersectional feminist lenses across decades, begins to reveal the multivalent potential of the genre to more than express experiences of gender or other subjugations or to subvert conventions» (18). De algún modo, todas estas ideas apuntaban hacia lo que se ha denominado fantástico feminista.

A la hora de rastrear el origen de la etiqueta de fantástico feminista, nos es útil la pista que aporta Jesús Rodero en sus distintos estudios dedicados al género fantástico. En *La edad de la incertidumbre. Un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica* (2006), el autor hace referencia al «feminismo mágico» –y, junto con este, al «neofantástico político social»– como modo de describir la presencia de la preocupación política en los relatos en las tres últimas décadas del siglo XX; en concreto, por los efectos de las dictaduras, la situación de las minorías étnicas y la de las mujeres (Rodero, 2006: 43). En distintos artículos, como, por ejemplo, el que dedica a la obra de Rosario Ferré y Rima de Vallbona (2009), hace uso explícito de la terminología de lo fantástico feminista. Rodero ha localizado el origen de dicho concepto en el estudio de Patricia Hart de 1989, dedicado a Isabel Allende, para la que

la autora creó la variante de *magical feminism.* Patricia Hart definió esta categoría literaria como un realismo mágico «specially insightful into the status or condition of women in the context described in the work» (1989: 29). También remite Rodero a otra propuesta, de nuevo en torno a la obra de Allende, del crítico Stephen Hart, quien prefirió caracterizar este tipo de ficción como «feminocentric supernaturalism» (2003: 58), para distanciarlo del realismo mágico garciamarquiano.

El caso del estudio de Patricia Hart y su *magical feminisim* ilustra una de esas complejidades teóricas a las que nos referíamos al principio: en realidad, la autora crea dicha terminología en analogía a la de *realismo mágico,* género hermano –pero no coincidente– con el fantástico. Pero existen obras teóricas que, si bien suponen importantes aportaciones al fantástico feminista, en realidad hay que tomar con cautela, pues bajo el paraguas de lo fantástico parecen englobar todas aquellas ficciones que escapan de lo real. Un ejemplo de ello lo hallamos en el monográfico de Anne Cranny-Francis, *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction* (1990). En dicha obra, la autora dedica un capítulo a la que denomina «Feminist Fantasy», y para cuyo estudio teórico recurre a autoras como Rosemary Jackson –que cultivó la literatura fantástica–, pero también otras como Ursula K. Le Guin, cuyas aportaciones se enmarcan más bien sobre los géneros de la fantasía y la ciencia ficción. Ambas comprenden estos géneros –insistimos, no equivalentes– como formas literarias potencialmente subversivas. Así, Cranny-Francis se refiere en su obra a los géneros que categoriza como *secondary or other world fantasy*, *fairy-tale* y *horror*. A pesar de ello, merece la pena recuperar algunas de sus ideas, por la importancia que tienen en su comprensión de estos géneros escritos por mujeres como una literatura cuya especificidad no es algo natural, sino que ha de venir, necesariamente, del lugar oprimido y silenciado de las escritoras, esto es, de un proceso ideológico:

> In patriarcal society the experience of women is commonly denied, invalidated, by reference to the dominant gender discourse of sexism; the sphere of activity open to women is severely circumscribed, while women's experience of injustice is denied a voice. […] Feminist fantasy explores the problems of being for women in a society which denies them not only visibility but also subjectivity. It scrutinizes the categories of the patriarchal real, revealing them to be arbitrary, shifting constructs: the subjugation of women is not a 'natural' characteristic, but an ideological process. Feminist fantasy explores the contradictions elided by the (patriarchal) real (Cranny-Francis, 1990: 77).

Otro caso lo encontramos en la contribución de Diana Wallace a *The Female Gothic* (2009), donde la autora comprende que esta literatura, hermana de la fantástica, proporcionó a las escritoras una vía simbólica para expresar su opresión: «the use of what we can call female Gothic metaphors –of women imprisioned, buried alive, and as "ghosts"–» (26-27)[101].

Roas aporta otro ejemplo a esta serie de estudios que, de algún modo, caen en la confusión –o excesiva amplitud– genérica: la obra de Ellen Peel, «Unnatural Feminist Narratology» (2016). Aquí Peel lleva a cabo una revisión bibliográfica de la que concluye que una narratología de lo *unnatural feminist* es pertinente, en tanto en cuanto los rasgos feministas y de lo antinatural no solo coexisten, sino que se potencian mutuamente. Para Peel, el marco más general ofrecido por la narratología de lo *unnatural* puede servir a su vez como catalizador para plantear más preguntas sobre el texto, mientras que la narratología feminista puede enriquecer las lecturas de una *unnatural narrative* revelando su significado en el mundo: «How does a text's feminism function through emphasizing difference, power, context, and political beliefs, and through interrogating definitions of "natural" and "unnatural"? Feminist narratology can explain why the unnatural matters» (Peel, 2016: 104).

Así, hemos visto cómo la terminología de fantástico feminista ha tenido un recorrido complicado, por la ambigüedad teórica y terminológica y la confusión genérica que la han rodeado. Además, no contamos con una definición clara de lo fantástico feminista, si bien es fácil de deducir que esta tendría que poder explicar cómo los recursos que caracterizan al género fantástico sirven a las autoras para llevar a cabo una denuncia de las opresiones del sistema patriarcal y lanzar desde sus creaciones literarias un mensaje feminista.

Quizás sea este el momento de pecar de obviedad y afirmar que un texto, no por estar escrito por una mujer, será necesariamente feminista. Considerar lo contrario supondría caer en la misma simplificación y homogeneización que están en la base del pensamiento de que existe una *literatura* (esencialmente) *femenina*[102]. A partir de estas

[101] Boccuti relaciona esta obra con otras como la de Moers o Gilbert y Gubar, y señala acertadamente que dichas críticas se refieren a autoras que pertenecían a la burguesía blanca que, en aquella época, tenía acceso a la literatura y utilizaba la imaginación gótica como un poderoso dispositivo para proyectar sus traumas individuales sobre los de toda una época (2020a: 2).

[102] «The fact that an author writes a literary text does not render that artistic work as female, and therefore, neither is it feminist since women are not necessarily obliged or inclined to write feminist literature and criticism just because they are women» (López-Pellisa, 2020: 3).

claves, quizás ha llegado el momento de hacernos algunas preguntas: Si la etiqueta de fantástico femenino queda inoperativa frente a la de fantástico feminista, ¿qué espacio queda para el análisis de cómo los factores sociales, históricos, políticos y de género, afectan a las creaciones fantásticas de las autoras? ¿Qué modo de abordaje nos queda para un texto fantástico escrito por una mujer que no contiene, digámoslo así, un mensaje explícitamente feminista? En este caso, ¿no podría tener funcionalidad la etiqueta de lo fantástico femenino, siempre y cuando quede despojada de todo factor esencialista y biologicista, y el foco se traslade hacia los condicionantes sociales de una obra creada por un sujeto –las mujeres– tradicionalmente silenciado? Incluso podríamos ir más allá y cuestionarnos si un texto que carece de esa crítica feminista, pero sí muestra y da presencia en la literatura a unas determinadas opresiones de género no estaría practicando, también, cierto activismo, que le permitiera tener cabida bajo el paraguas de lo fantástico feminista. En resumen: podemos plantearnos si, aunque no exista una diferencia en la escritura, basada en lo biológico, quizás el hecho de identificarse con el género femenino dentro de una sociedad patriarcal se traduce no solo en la preferencia –o, más correctamente, preocupación– por determinadas temáticas, sino también en la perspectiva desde las que estas son abordadas.

Esta cuestión se relaciona con la idea de que, aunque las mujeres no están abocadas a escribir sobre una serie de asuntos por el mero hecho de serlo, es comprensible que, en un determinado momento histórico en el que las dinámicas patriarcales afecten de una manera concreta al conjunto de las mujeres de una sociedad, haya una serie de problemáticas que les preocupen en mayor medida y, por tanto, tengan especial cabida en sus creaciones literarias. Es decir, que el interés y, por tanto, la recurrencia de determinados temas en las obras escritas por mujeres no tiene tanto que ver con el hecho de *ser mujer,* sino que puede considerarse resultado de los diferentes sistemas de opresión patriarcal que estas sufren en distintos momentos y contextos socioculturales, incluso también en función de sus propias identidades de clase, raza, etc. Podrá suceder que los temas recurrentes de los relatos fantásticos de estas autoras encajen con los tradicionalmente asociados a las mujeres; pero, en otras ocasiones, como veremos, estos temas no solo no coincidirán con aquellos que se llamaron *de mujeres*, sino que se ubicarán precisamente en el lugar opuesto, esto es, no en lo íntimo –o no solo–, sino en la esfera de lo público y los problemas que afectan más ampliamente a toda la sociedad.

Por todo ello, consideramos aquí que existe un término medio entre la tradición crítica que ha buscado desesperadamente una especificidad femenina que pueda hacer hablar de fantástico femenino, y las perspectivas que niegan toda funcionalidad de ese término e incluso a veces lo sustituyen, directamente, o quizás no con el celo suficiente, por la etiqueta de fantástico feminista. Tendremos oportunidad de analizar estas cuestiones más detenidamente a lo largo del análisis textual –especialmente, en los capítulos 9 y 10–, donde incidiremos en cómo los recursos del género fantástico sirven a estas autoras para dar cuenta de todas estas realidades, propias y complejas.

5.3.2. *Fantástico feminista (pero no solo)*

Hemos visto en anteriores apartados cómo las posibilidades feministas de la literatura fantástica escrita por mujeres habían sido apuntadas ya desde los primeros estudios que se dedicaron a la obra de estas escritoras. Sin embargo, el peso de la supuesta reivindicación de estos textos recayó sobre la exaltación de valores tradicionalmente asociados a lo femenino desde la tradición patriarcal, lo que, en realidad, no hacía otra cosa que seguir perpetuando dichos estereotipos, como hemos ya desarrollado. Otras autoras sí incidieron en una idea que aquí nos puede ser especialmente útil a la hora de definir un fantástico feminista: la puesta en jaque de ese discurso patriarcal. Veremos a continuación algunas propuestas que giran en torno a la idea de lo fantástico como el discurso de lo excluido, de lo silenciado, y cómo esto no solo incluye a las mujeres, sino a todos aquellos sujetos que han sufrido la opresión y cuya voz no ha sido escuchada. Además, analizaremos desde qué lugar se emiten esos discursos, desde un punto de vista que no solo tiene en cuenta el género, sino también otras dimensiones relacionadas con la clase o la raza; esto es, desde la perspectiva de la interseccionalidad. Y es que todas estas cuestiones estarán presentes en las obras de las autoras, independientemente de que exista o no un discurso claramente feminista; en este sentido, será interesante analizar cómo los textos escritos por escritoras desde el compromiso social no tienen por qué reducirse a problemáticas de género, sino que pueden –y así sucede en el caso de nuestro corpus– ir más allá y abarcar otras preocupaciones sociales.

En primer lugar, veremos la relación que existe entre lo femenino y lo que ha sido tradicionalmente marginado, pues nos ayudará a comprender por qué el discurso de estas autoras, silenciado a lo largo de la historia, puede presentar un punto de vista

alternativo a la construcción que nos hemos hecho de la realidad del mundo. A partir del concepto de *unheimlich* freudiano –y su relectura por parte de Cixous (1976)– y su sentido referido a lo que está oculto y mantenido fuera de la vista, y junto con la perspectiva de Jackson acerca de lo fantástico como una literatura que da voz a lo excluido de la cultura, Boccuti encuentra un modo de asociar lo fantástico y la escritura femenina en un sentido no esencialista: a partir, también, de las propuestas de Joanna Russ (1983) sobre la escritura femenina, considera que esta «could be considered –*latu sensu*– a bearer of an uncanny significance that puts the masculine and patriarchal system of discourse in crisis by virtue of its very existence» (Boccuti, 2020a: 5).

Para Boccuti, la literatura fantástica puede, desde las voces marginadas –que no solo incluyen lo femenino– socavar el discurso único:

> The analogy between the fantastic and the so called *feminine* may thus consist in the opening to contradictory points of view of marginalized voices, which modifies our (socioculturally overdetermined) sense of what is possible by undermining the monological discourse of a dominant male order, and thereby tracing anew the boundaries of our world. The same function is also performed by discourses that convey a logic considered to be *other* by the dominant order, such as those of childhood or of ancestral cultures (Boccuti, 2020a: 2).

Esta idea ya la habíamos encontrado en la propuesta de Alpini acerca de lo fantástico escrito por mujeres como una *poética de la perversión*. A partir de las ideas de Jackson, la autora consideraba –a pesar de utilizar el concepto de fantástico *femenino*, y no *feminista*– que esta literatura «*transforms* the Fantastic from an *alienating* mode of representation of women into a *liberating* one» (Alpini, 2005: 67). También en Jackson se basa otra autora cuya perspectiva es interesante traer aquí a colación: la de Cynthia Duncan (1995). Jackson, acerca de la especial atracción que las mujeres han sentido por lo fantástico como una vía de subversión de la sociedad patriarcal, había defendido que los textos de estas autoras «constituted as much of a treat, in its own implicit way, to masculine culture as any explicit militancy against patriarchy's silencing and disempowering of women that these authors may have enacted on a social level. They are intimating a world, a consciousness, a reality, larger than the one that man has controlled» (Jackson, 1981: 18). Esa idea de la ampliación de la realidad es retomada por Duncan, para quien las autoras se sirven de la capacidad subversiva de lo fantástico «to undermine patriarcal auhority and disempower male discourse» (1995: 233). En su idea en torno al discurso, Duncan parte también de las teorías de Foucault, y explica que lo fantástico, igual que el feminismo, puede

considerarse «a "reverse discourse", for both systems callenge the normalizing Powers of society's "regime of truth", or the mechanisms through which truth and knowledge are produced and disseminated» (1995: 234).

Si el género fantástico es un tipo de literatura subversiva, que llama la atención sobre la indeterminación de la relación del hombre con un universo que sistemáticamente ha tratado de ordenar y controlar, cuando estos textos pertenecen a la pluma de las mujeres, se hacen incluso más amenazadores. Por ello, Duncan considera, como lo hacía Jackson, y más tarde defendería también Akrabova, que las mujeres sienten una especial atracción hacia lo fantástico como modo de expresión precisamente porque «it allows them to voice concerns about the way mainstream, patriarchal culture has traditionally limited their access to discursive power» (Duncan, 1995: 245).

Ahora bien, es importante tener en cuenta que todas estas perspectivas *otras,* estos discursos revertidos o ampliados de la realidad que ofrecen las autoras, en ningún caso vienen dados de su biología, sino del lugar que ocupan en el mundo, en sociedades complejas, diferentes y atravesadas por muchos factores, no solo el de género. Esto lo han expresado a la perfección López-Pellisa y Ruiz Garzón, que escriben en la introducción de *Insólitas*: «Las inquietudes de las escritoras responden a intereses particulares y a contextos sociopolíticos y geográficos muy variados, que desde sus *saberes situados* les convocan los monstruos y umbrales incorporados a estas páginas» (2019: 30).

López-Pellisa acude en sus trabajos acerca del género fantástico escrito por mujeres a este concepto de *saber* o *conocimiento situado* como herramienta metodológica. Este fue introducido por la teórica Donna Haraway, por primera vez, en 1991 en su ensayo *Ciencia, ciborgs y mujeres: la reivindicación de la naturaleza*, y que después retomará a lo largo de su trayectoria como pensadora. En esta obra, Haraway se refiere a este concepto en los siguientes términos:

> solo una concepción del conocimiento como necesariamente situado y de las identidades como básicamente fragmentarias, móviles y ubicadas en una globalización de las dependencias, permite cosas tales como: i) postular identidades, que en lugar de ser cerradas y opuestas, sean abiertas, faciliten las afinidades y se reconozcan cruzadas por muchas y diversas diferencias; ii) apreciar que el sujeto, como la capacidad de acción y el punto de vista, no es algo dado o predeterminado, sino algo que se está produciendo y nos responsabiliza; iii) defender que no caemos en el relativismo cuando reconocemos que sólo es posible un conocimiento «objetivo» si se parte de una perspectiva colectiva, parcial,

> interesada y consciente de las violencias y reinvenciones que ella misma introduce; o iv) sensibilizar las luchas de clase con cuestiones raciales y sexuales, a la vez que disolvemos las dicotomías establecidas entre raza y etnia, sexo y género, organismo y marco cultural, etc. (1995: 30-31).

Estas teorías de Haraway nos llevan a una idea clave a la hora de comprender la literatura fantástica (y la literatura en general) escrita por autoras: el lugar desde el que se escribe depende de una construcción identitaria y unas vivencias que están marcadas por aspectos como la nacionalidad, el contexto geográfico, el género, la raza, la formación, la lengua o la orientación sexual (López-Pellisa y Ruiz Garzón, 2019: 19-20).

Esto –contestando a las preguntas con la que concluíamos el anterior apartado– hace pertinente el análisis de los textos fantásticos producidos específicamente por mujeres, porque el hecho de que rechacemos las perspectivas esencialistas, biologicistas y ahistóricas de su concepción como individuos, no puede hacernos ignorar sus *conocimientos situados,* otorgados por el lugar que ocupan en el mundo en que viven. A través de este concepto podemos comprender que efectivamente exista, como avanzábamos antes, una recurrencia de temas, que no son ya aquellos de las llamadas *cuestiones de mujeres*, sino que tienen que ver con las experiencias vividas, la educación recibida, los estereotipos y roles impuestos, las violencias padecidas y demás aspectos que, al fin, tienen que ver con las dinámicas de una sociedad determinada.

En los casos en los que las autoras utilizan sus textos como una vía para la crítica social, esta no se agota –o no necesariamente– en las reivindicaciones feministas que afectan a las mujeres, sino que pueden ir más allá: como bien expresa López-Pellisa, «these are fantastic texts permeated not only by feminist discourse, but also by intersectionality, transfeminism, ecofeminism, cyberfeminism, post-humanism, xenofeminism and/or necropolitics» (2020: 4). De nuevo, López-Pellisa acude a Haraway, en este caso a su obra *Las promesas de los monstruos* (1992)*,* para tomar el concepto de «inappropriate/d others» y aplicarlo a la crítica del género fantástico: los personajes y problemas reflejados en estos textos presentan monstruos y otros seres inapropiados/incapaces que deambulan como fantasmas entre los resquicios de una realidad heteronormativa y un sistema que los ha expulsado y marginado; que solo pueden presentarse como identidades y actitudes disidentes de las normas del sistema científico y metafísico occidental (López-Pellisa, 2020: 6). Así, se refiere a un tipo de narración que va más allá del fantástico feminista y se caracteriza por un componente

subversivo que entiende las sociedades actuales no solo como sistemas machistas sino también heteropatriarcales, androcéntricos y capitalistas (López-Pellisa, 2020: 4).

En su tesis *Literatura comparada feminista y estudios* Gender *and* Genre*: recorriendo las fronteras de lo fantástico a través de algunos cuentos escritos por mujeres*, Ana Lozano de la Pola expresa a la perfección esta relación entre el género literario (*genre*) y el género (*gender*). A partir de las ideas de de Lauretis acerca de las «tecnologías del género», esto es, la literatura como algo que representa y a la vez construye el *gender*, la autora considera que la literatura y la idea del mundo o paradigma de realidad

> se relacionan de manera compleja y recíproca, mediante mecanismos que difícilmente se pueden condensar en la metáfora tradicional del espejo paseado por las calles. Justamente por eso, la atención a la literatura fantástica resulta tan importante en este contexto: una literatura que, lejos de ser libre y autónoma –como muchos la han querido pensar– dialoga permanentemente con la construcción de la realidad, con sus problemas y con sus fracasos (Lozano de la Pola, 2010: 336).

Esto nos lleva directa y necesariamente a relacionar las ideas acerca del discurso de las autoras como una ampliación o reversión del discurso único con todo lo ya desarrollado en el capítulo anterior, acerca de la importancia del paradigma de la realidad en la construcción del género fantástico. Recuperemos una vez más a Jackson y su idea de estas ficciones como una extensión de la idea de lo que es posible o verdadero (1981: 16); en este sentido, el discurso de lo racional que es subvertido por la literatura fantástica es aquello contra lo que precisamente luchan las creadoras, como un modo de incluir en dicho discurso aquellas experiencias que tradicionalmente han sido ignoradas o pasadas por alto por los sistemas discursivos racionales (Duncan, 1995: 246).

Todas estas coordenadas nos acercan a comprender la relevancia de la autoría femenina en la producción de los textos fantásticos. Resta considerar la importancia de los mecanismos propios del género y cómo estos se convierten en una vía privilegiada para la expresión de todas estas preocupaciones, que tendremos oportunidad de abordar. Podemos avanzar, por el momento, que el fantástico escrito por mujeres se sirve precisamente de la transgresión que caracteriza a esta literatura como una vía para la expresión, ya sea de cuestiones atravesadas por factores de género, acompañadas o no de una reivindicación feminista explícita –como veremos en los dos últimos capítulos–,

ya sea de otras problemáticas relacionadas con su contexto geográfico y sociohistórico –como sucederá en los tres primeros capítulos del análisis textual que se inicia a continuación–.

TERCERA PARTE

ANÁLISIS DE LOS CUENTOS

CAPÍTULO 6

«NI VIVOS NI MUERTOS». EL TRAUMA DE LA DICTADURA.

Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire
Los que están en la calle pueden desaparecer en la calle
Los amigos del barrio pueden desaparecer
Pero los dinosaurios van a desaparecer

Charly García, «Los dinosaurios» (*Clics Modernos*, 1983)

6.1. Introducción: «enfermos de memoria»

En una de las muchas entrevistas en las que Mariana Enríquez ha sido interrogada acerca de la presencia del pasado dictatorial en su literatura, la escritora, afilada como siempre, contestaba:

> […] es muy injusto cuando a los escritores argentinos les dicen «otra vez la dictadura». Bueno, véngan tres meses a Argentina[103] y van a ver que la dictadura está ahí. Nosotros también queremos escribir otra cosa, como les pasa a los chilenos. No se puede escapar, todavía no, porque además decidimos tratar el trauma hablando, una manera muy psicoanalítica, muy argentina. Nosotros estamos enfermos de memoria (en Caballero, 2022).

La dictadura, con todas sus consecuencias, es hoy el gran trauma de la sociedad argentina, la herida supurante, todavía abierta. Y, por supuesto, esto tiene su reflejo en la literatura, y, en lo que aquí nos interesa, en aquella producida por la generación a la que pertenecen las autoras que integran nuestro corpus. No cabe pensar que, por el hecho de cultivar el género fantástico, esta brecha de la realidad no encuentra cabida en sus textos. De hecho, como veremos en este capítulo, precisamente la literatura fantástica permite a las autoras un abordaje, desde nuestro punto de vista, especialmente complejo y rico hacia esta cuestión, que tantas aristas

[103] Tres meses fue la duración de mi estancia de investigación en la ciudad de Buenos Aires, y puedo afirmar que, efectivamente, la memoria de la dictadura está presente a unos niveles inimaginables para quienes procedemos de otro contexto geográfico y sociocultural, a pesar de las similitudes que puedan encontrarse con el pasado dictatorial español. Asistir a actos de memoria, como los encuadrados en el III Foro Mundial de Derechos Humanos (celebrado en Buenos Aires del 20 al 24 de marzo), la marcha del Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, o varias de las concentraciones que las Madres de Plaza de Mayo siguen realizando cada jueves –junto con conversaciones que pude mantener con personas pertenecientes a asociaciones de derechos humanos, como H.I.J.O.S, que vivieron las consecuencias de la dictadura en sus carnes–, son oportunidades únicas que me aportaron un mayor conocimiento acerca del tema, y que me permiten corroborar lo verídico de las palabras de Enríquez.

presenta. Dar cuenta de lo que fue y significó la última dictadura en Argentina, que se desarrolló entre 1976 y 1983, excede los objetivos de esta tesis, además de que se presenta como una labor casi imposible, por su nivel de complejidad. Sin embargo, trataremos aquí de resumir, en unos pocos párrafos, algunas coordenadas necesarias para el análisis posterior de los textos.

La dictadura cívico-militar tuvo como inicio un golpe de estado perpetrado el 24 de marzo de 1976 por las Fuerzas Armadas y encabezado por el general Jorge Rafael Videla, que inauguró lo que se conoció como Proceso de Reorganización Nacional. Como explica Hugo Vezzetti, la dictadura –salvando cuestiones como el enardecimiento de la familia y los valores esenciales del «ser nacional»– carecía de «un programa político coherente más allá de la represión clandestina de ese enemigo amplio y ubicuo, la *subversión*» (2003: 71).

Las detenciones clandestinas, la tortura sistemática y las ejecuciones masivas marcaron la dictadura, convirtiéndola, en términos de Vezzetti, en una empresa de exterminio que se alinea con las peores masacres del siglo XX (2003: 110). Hoy las calles de Buenos Aires están llenas de baldosas con nombres y fechas en aquellos lugares donde secuestraron a los que después serían desaparecidos; en las paredes puede leerse el lema «Nunca más», que exige memoria y justicia, para que la historia no vuelva a repetirse. Pero, sin duda, el gran símbolo de la memoria es una cifra: los 30.000 que –se estima– desaparecieron durante la dictadura cívico-militar. En su lucha contra la subversión, la Junta Militar perpetró el secuestro, detención, tortura y exterminio de 30.000 hombres, y también mujeres, incluso si estaban embarazadas; de hecho, se sistematizó la apropiación de los bebés nacidos en cautiverio, que eran entregados a familias de militares o adeptos al régimen.

La cuestión de la desaparición es sin duda la característica más clara y terrible de la dictadura argentina. Como explica Emilio Crenzel, la figura de los desaparecidos fue enarbolada «para enfrentarse, primero, a la política de silencio y negación ejercida desde el Estado» así como «al discurso dictatorial que justificaba o relativizaba la existencia de desaparecidos proponiéndolos como resultados inevitables o indeseados de la "guerra antisubversiva"» (2010: 14).

Las familias de los desaparecidos no recibían información acerca de dónde estaban retenidos –los Centros de Detención, Tortura y Exterminio–, de si seguían vivos; incluso desconocían el destino de los hijos nacidos en cautiverio. Fue por

esto por lo que, a partir del 30 de abril de 1977, las madres de muchas de las víctimas comenzaron a protestar mediante marchas pacíficas en Plaza de Mayo, frente a la Casa de Gobierno. Portaban las fotos de sus hijos y pañuelos blancos en la cabeza: dos símbolos que, aun hoy, son emblema de la memoria. Así se inició la lucha de las Madres de Plaza de Mayo, que, en octubre de ese mismo año, comenzaron también a reclamar la restitución de sus nietas y nietos desaparecidos, pues tenían hijas o nueras que habían sido secuestradas estando embarazadas; nacían así las Abuelas de Plaza de Mayo.

Tras la derrota militar en las Malvinas, se extendió rápidamente la revelación pública de los centros clandestinos de detención, lo que marcó de un modo irreversible el fin de la dictadura (Vezzetti, 2003: 147). El 10 de diciembre de 1983, Raúl Alfonsín asume la presidencia y se decreta la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) para investigar los crímenes de lesa humanidad perpetrados durante la dictadura. Los resultados de dicha investigación se recogieron en el informe *Nunca más,* publicado en 1984, donde se registraban más de 8000 desapariciones, así como se recogían miles de testimonios, y, en suma, se aportaba un corpus de pruebas que ponía de relieve la magnitud de los crímenes de las Fuerzas Armadas[104]. El otro elemento central de ese primer momento de construcción de la memoria fue la celebración de los Juicios a las Juntas Militares. La figura del desaparecido se inscribió en el código penal argentino –un hecho único en el mundo–, lo que logró que la ONU declarara la desaparición forzada como delito de lesa humanidad y, además, permitió ampliar la sanción de leyes de reparación a familiares de desaparecidos. Por su parte, la investigación judicial de desapariciones y de niños apropiados por las fuerzas represivas impulsó innovaciones científicas dentro de los campos de la antropología forense y la genética (Crenzel, 2010: 15).

En el proceso de la memoria, hubo retrocesos, como fue el caso de la Ley de Obediencia Debida, que otorgaba impunidad a los militares que habían cometido delitos bajo órdenes de sus superiores, y la Ley de Punto Final, que hacía prescribir las causas penales en curso; o los indultos a militares presos por parte de Carlos Menem: un giro institucional que se alejaba del camino de afirmar el estado de derecho y reconocer los

[104] Para más información, consultar el estudio de Emilio Crenzel, *La historia política del Nunca más. La memoria de las desapariciones en la Argentina,* Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2008.

derechos legales de las víctimas (Jelin, 2010: 236-237)[105]. Pero, a partir de mediados de los 90, la memoria de la dictadura volvió al debate político y social; para Valeria Durán, debido a distintos factores: el vigésimo aniversario del golpe, los juicios por apropiación de menores y la aparición de hijos de desaparecidos, entre otras cuestiones, junto con la crisis del 2001 (2012: 293).

Todavía hoy se desconoce el destino de la gran mayoría de aquellos 30.000 desaparecidos, las Madres siguen marchando cada jueves y las Abuelas luchan por recobrar la identidad de muchos nietos y nietas nacidos en cautiverio y apropiados durante la dictadura[106]. Con todo, la memoria del pasado reciente se respira en Argentina. Cada 24 de marzo se conmemora a las víctimas en el día de la Memoria por la Verdad y la Justicia, y durante todo el año se celebran actos reivindicativos por parte de las organizaciones de derechos humanos, como H.I.J.O.S. Muchos de los que fueron centros de detención clandestina se han convertido en Sitios de Memoria que organizan actividades de divulgación. Es un tema presente en el currículo escolar, y en general, continúa siendo relevante en la agenda política y las discusiones públicas.

El corpus con el que trabajamos en la presente tesis reúne cuentos escritos por autoras nacidas en torno a los años 70, lo que implica que muchas de ellas eran tan solo niñas o adolescentes durante la dictadura. A pesar de ello, el trauma de la violencia de estado y de las desapariciones forzosas está presente en su literatura, como ha señalado Drucaroff, quien precisamente utiliza esta presencia a la hora de caracterizar la literatura de las que, como veíamos en el primer capítulo, llama generaciones *postdictadura*, nacidas en los 60 y los 70. En *Los prisioneros de la torre* (2011), Drucaroff explica en varias ocasiones que la dictadura sigue siendo una alusión constante en la escritura de estas generaciones, aunque sea de manera implícita, diversamente articulada y no necesariamente temática. Para la autora, esto se debe a que nos encontramos con «un conflicto que atormenta como sombra, fantasma» a la sociedad en la que estas escritoras crecieron; por eso en su literatura «se lee hasta qué punto aquella historia de espanto y muerte, tan lejos en la experiencia vital de sus autores, está sin embargo viva»

[105] Las leyes de impunidad fueron finalmente anuladas en 2003, bajo el mandato de Néstor Kirchner.
[106] En la misma semana en que escribía estas líneas, el nieto n.º 133 fue recuperado. Resultó ser el hermano de Miguel *Tano* Santucho, hijo de la desaparecida Cristina Navajas y miembro de la asociación Abuelas de Plaza de Mayo que, en el marco de las actividades del el III Foro Mundial de Derechos Humanos, me mostró la Casa de las Madres en el Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECuNHi) y con quien pude charlar largo y tendido acerca de su búsqueda personal que, hoy, por fin, ha dado sus frutos. Remitimos a la nota publicada al respecto en la web del Gobierno de Argentina: https://www.argentina.gob.ar/noticias/abuelas-de-plaza-de-mayo-anuncio-la-restitucion-del-nieto-133

(Drucaroff, 2011: 27). Está viva, pero no de una manera testimonial –imposible cronológicamente por la edad de las autoras– ni simplista, sino de un modo en que se plantea interrogaciones sobre el pasado y el presente, sin caer en respuestas fáciles o conciliatorias; algo que, en términos generales, para Drucaroff, caracteriza la Nueva Narrativa Argentina, y que veremos ejemplificado en los relatos que analizamos en este capítulo[107].

Fernanda Bustamante Escalona recurre a la idea de posmemoria[108] de Beatriz Sarlo en tanto en cuanto estos relatos remiten a la memoria de la generación siguiente a la que protagonizó los acontecimientos (Sarlo, 2005: 126), así como a la estética de los que Sara Roos llama «relatos de filiación», que «tematiza[n] y testimonia[n] [...] las marcas y huellas, a veces traumáticas, que deja la historia universal de un país, en la convivencia familiar y en la historia subjetiva», con el objetivo de «examinar, cuestionar, dudar y posiblemente contradecir la 'historiografía oficial'» (2013: 339-340). También podría encajar dentro de estas propuestas la de Susan Rubin Suleiman, que utiliza la categoría de *generation 1.5* para nombrar a aquellos que crecieron durante un régimen político del terror, y que eran demasiado jóvenes como para tener un entendimiento adulto de lo que sucedía, pero la suficiente edad como para estar presentes (2006: 179).

En este sentido, algunas autoras de nuestro corpus han hecho referencia a esas huellas que el pasado dictatorial dejó en su experiencia vital, especialmente en su infancia. Así lo relata Mariana Enríquez:

> Mis padres eran conscientes de lo que ocurría, pero no eran militantes. Pasé mi infancia en una casa en permanente tensión, como muchas otras. Mis padres eran muy abiertos y conversaban sobre el tema. Por supuesto, me advertían de que no contase nada de lo que les escuchaba decir. Aquello fue un secreto horrible que cargué durante mucho tiempo. Sentí el horror muy cerca. El pasado, cuando es traumático socialmente, como lo fue durante la dictadura, es imposible sacárselo de encima. Evocar esa realidad me resultaba fácil, incluso por el lenguaje de la propia dictadura (en Menéndez Mora, 2019: 135).

[107] En este sentido, establece un diálogo con otras obras de autores y autoras coetáneas del Cono Sur: *Había una vez un pájaro* (2013), de Alejandra Costamagna; *Escenario de guerra* (2000), de Andrea Jeftanovic; *Mapocho* (2002), de Nona Fernández, *Cercada* (2010), de Lina Meruane; *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra, de Chile; y, de Argentina, *76* (2008) y *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone; *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron; y *Dos veces junio* (2002) y *Ciencias morales* (2007) de Martín Kohan (Bustamante Escalona, 2019: 34).

[108] El concepto de posmemoria, que nos servirá después en el abordaje de algunos de los relatos analizados, nace en los años 90, coincidiendo con los *Memory Studies*, y es propuesto por Marienne Hirsch (1992) para hacer referencia al desplazamiento del foco del discurso desde el punto de vista de los supervivientes hacia los efectos traumáticos del pasado en las generaciones posteriores.

En otra entrevista, organizada por *Caja Negra*, la autora menciona ese ambiente «super misterioso» en casa, puesto que la información existía, pero siempre llena de lagunas: «mi sensación no era que estuviera viviendo una guerra […] hay un montón de muerte, ¿y dónde está?» (2022)[109]. Desde el punto de vista de la crítica literaria, Ana Forcinito resume muy bien estos planteamientos a través de una serie de interrogantes que nos pueden ser de gran utilidad a la hora de abordar los relatos de nuestras autoras:

> ¿Cuál es la historia de los afectos y las emociones de esas infancias que transitaron territorios habitados por la violencia del Estado terrorista sin ser familiares directos de los desaparecidos o los exiliados? ¿Cómo se trama la memoria del pasado a través de las historias de los padres, en particular cuando están rodeadas por el silencio y el ocultamiento? ¿Cómo se revela el horror frente a lo que parece ser sobrenatural y macabro y que produce, además, el abismo de no poder entenderlo o definirlo? ¿Cómo se narra lo no narrado, pero que habita aún el cuerpo como cicatriz visible o invisible y que también parece habitar el mundo que nos rodea, dislocado por la fisura que ha abierto un vendaval sucesivo de violencias impunes? (2023: 203).

Los cuentos que ocupan este capítulo se focalizan en distintas problemáticas, pero el hilo conductor a partir del que se construye el elemento sobrenatural es la figura del desaparecido, que como veíamos, se ha convertido en un símbolo que desde el retorno de la democracia ha sido repensado, representado y evocado. No en vano Drucaroff, al ocuparse de esta mancha temática, apunta a esta narrativa tomándola en consideración «no necesariamente después de 1983 (año en que comienza el período democrático), sino sobre todo *después de 30.000 desaparecidos*» (Drucaroff, 2016: 24).

En cuanto a los avatares que toma el desaparecido en la narrativa de las nuevas generaciones, Albrecht Buschmann y Luz C. Souto, en la introducción de *Decir desaparecido(s). Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada* (2019), explican que, frente a lo inexplicable, frente a ese «vacío inenarrable que deja la figura de los detenidos-desaparecidos», la producción en torno a ellos ha sido abundante, pero, sobre todo, muy variada y plural en cuanto a sus formas y formatos (7); y, entre los géneros que han tratado el proceso de desaparición, cuentan la (auto)biografía, el policial y, entre otros, también, el fantástico (Buschmann y Souto, 2019: 8). Por su parte, también Sarlo hace referencia a cómo a la hora de enfrentar un problema tan

[109] De manera similar, en el ciclo *Fantásticas & Insólitas*, Fernanda García Lao hacía referencia a cómo en Argentina la sociedad está acostumbrada «a vivir en el terror de las versiones» (2020).

complejo era imposible recurrir a una explicación que diera cuenta de una realidad tan opaca, tan desordenada; por ello,

> las formas de la alegoría, o la intención alegórica, podían tener la capacidad de «extinguir la apariencia»: organizar restos de sentido, fragmentos de certidumbres dispersas por el viento de la historia, atravesar la superficie de lo real precisamente porque esa superficie es incomprensible según los instrumentos intelectuales que hasta el momento se le habían aplicado, reconstruir la experiencia en contra del discurso que sobre esa experiencia circulaba desde el poder militar, estas serían quizás las formas tentativas para la destrucción de la apariencia (Sarlo, 2019: 332).

En esta línea, explica Silvana Mandolessi, que hay «algo sobre la experiencia de la dictadura y sus efectos en la cultura argentina que no puede ser captado adecuadamente por el paradigma realista»; y ese núcleo de resistencia al realismo se expresa a través de una «espectralidad» que está producida por la figura del desaparecido (2012: s.p.)[110]. También Drucaroff apuntaba hacia la sobreabundancia del rasgo semántico de «lo fantasmal» en estas generaciones postdictadura, que para la autora nace del problema de convivir o haber convivido con la impunidad (2016: 31). Quizás por ello, como explica Fernando Reati, y demostrarán los relatos que aquí analizaremos, la literatura, el cine y el arte «propusieron repetidamente la vuelta de los seres queridos encarnados en voces, espíritus, fantasmas y otras formas de manifestación de los muertos» (2019: 108). Y es que, si, como explica Enríquez, hablar de los años 70 desde el género fantástico o de terror «parecía algo irrespetuoso», pronto los hijos del proceso comprendieron que tenían que «abordar el tema de otra manera» (en Néspolo, 2017)[111].

Con todo, hemos de tener en cuenta que la presencia del terror y de distintas figuraciones de lo fantasmal son rasgos que habitualmente están presentes en la literatura fantástica, pero no son determinantes en su composición como género. Es decir, que debemos ir más allá a la hora de analizar cómo precisamente el elemento

[110] Mandolessi (2012) apunta a lo espectral como un elemento presente ya en los primeros textos del corpus dictatorial, y señala como ejemplo paradigmático *Nadie nunca nada* (1989) de Juan José Saer, seguido por otros textos más recientes en los que dicha presencia se intensifica y se explicita: *Los planetas* (1999), de Sergio Chejfec, *Purgatorio* (2008) de Tomás Eloy Martínez, y *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone.

[111] Es interesante la tesis de Liliana Ruth Feierstein, que desde la idea de positividad del poder (en términos foucaultianos), que no solo reprime y censura, sino que también *produce*, considera que la dictadura argentina creó y perfeccionó mecanismos del terror a través de relatos sociales que intentaron producir un sentimiento de lo siniestro. Y, para ello, recurrieron a elementos del fantástico, como la ruptura de las nociones de tiempo y espacio en los centros de tortura, las ideas de desapariciones y apariciones, el *nonsense* y la arbitrariedad absoluta como forma de potenciar el terror en la sociedad (2015: 156-157).

fantástico presente en estos relatos se construye a partir y a través del horror político. En este sentido, si bien haremos referencia a los espacios tópicos del género (apartado 6.2.) y también a las figuras monstruosas fantasmagóricas (6.3.), la clave de estos relatos se encuentra en algo que queda muy bien formulado en la teorización de Frauke Bode, con la que nos alineamos a la hora de abordar nuestros cuentos. Bode (2019) propone ver estos espectros como la plasmación de las características estructurales que comparte la desaparición forzada con la aparición espectral y fantástica:

> En trabajos anteriores he sostenido que lo fantástico se manifiesta tanto en las literaturas española como argentina como modo de narrar la desaparición, debido a la analogía estructural que se establece entre el trauma y lo fantástico (Bode, 2012, 2015, 2016). Ambos conceptos cuentan con un estado paradójico: la condición de los desaparecidos está en el estar y no estar al mismo tiempo, en la incertidumbre entre dos estados ontológicos perpetuada por la ausencia de los cuerpos. […] El *analogon* entre la desaparición y lo fantástico sería, entonces, el escándalo epistemológico producido en el orden prevalente, tanto en el de la vida como en el de la literatura: algo que no se supone posible, impensable e insólito, tiene lugar, se convierte en acontecimiento. Este escándalo proporciona *eventfulness* a la historia, ya que se desvía de lo que era de esperar (Hühn, 2013). El acontecimiento insólito de la desaparición forzada como acto de dominación política prefigura, por lo tanto, el acto estético de la narración en clave fantástica (Bode, 2019: 413).

Así, aunque, como dice Adriana Paula Badagnani, «las experiencias del terror, la tortura y la persecución política aparecen como lo inenarrable» (2012: 2), lo fantástico se presenta como un intento de hacerlo. Feierstein llega a defender el fantástico como uno de los modos «más utilizados y más efectivos de la resistencia» (2015: 143)[112]. Y es que la literatura de estas generaciones, a pesar de ciertos prejuicios académicos que la tildaron de superficial y descomprometida, no olvida su pasado, y presenta este tema desde un punto de vista no simplista, que se interroga, que va más allá del horror para plantearse sus consecuencias en las generaciones que no lo vivieron.

En este capítulo analizaremos varios relatos de la autora que, como hemos ido viendo, es la que más ha cultivado esta temática en su obra ficcional, Mariana Enríquez: «La casa de Adela» –con conexiones con la novela *Nuestra parte de noche* (2019)– y «La Hostería», incluidos en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), y «Cuando

[112] Uno de los ejemplos más llamativos que la autora desarrolla en su artículo (Feierstein, 2015: 144) es el de un cortometraje de Marcelo Brigante, *Líneas de teléfonos,* estrenado en Buenos Aires en 1996, y que trata acerca de dos jóvenes, un chico de 1996 y una adolescente de 1978 que pueden comunicarse a través del tiempo, mediante el teléfono del departamento en el que ella vivió y, ahora, él vive. Aunque él intenta evitar el secuestro y desaparición de la joven, pronto descubre la imposibilidad de cambiar la historia desde el futuro.

hablábamos con los muertos» y «Chicos que vuelven», de *Los peligros de fumar en la cama* (2009). Añadiremos también el estudio de un cuento de otra autora: «Leviatán», de Valeria Correa Fiz, publicado en *La condición animal* (2016). Estructuraremos el análisis en dos bloques, en base a dos hilos conductores: en primer lugar, los espacios tópicos del fantástico y del terror, y, en segundo, las figuraciones de lo fantasmal. Insistimos en que estos tópicos nos servirán para estudiar los relatos desde el punto de vista de la tradición fantástica, pero, sobre todo, serán punto de partida para estudiar esas equivalencias entre lo incomprensible e inenarrable de la realidad histórica y los mecanismos propios del género fantástico, que iremos señalando a lo largo del análisis textual.

6.2. *¿Dónde están?*: Espacios del terror

Analizaremos ahora tres de estos cuentos en los que el espacio adquiere una dimensión fundamental en la construcción de lo fantástico y, a la vez, en relación con la temática del proceso de exterminio de detenidos y la desaparición de sus cuerpos durante la dictadura argentina: «La Hostería» y «La casa de Adela», de Mariana Enríquez, y «Leviatán», de Valeria Correa Fiz.

Según la web del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de Argentina, el país cuenta en la actualidad con aproximadamente 800 Sitios de la Memoria. Este es el nombre y estatus que han recibido aquellos lugares que durante la dictadura cívico-militar funcionaron como centro de detención. Habitualmente, estos centros ocuparon dependencias de las fuerzas armadas, y de seguridad y policiales, como bases militares, comisarías, etc.; pero, también, casas particulares, fábricas, hospitales o escuelas, entre otros. La magnitud de estos lugares fue variable, tanto por el número de prisioneros como por el tamaño de sus instalaciones, pero en total se estima que por ellos pasaron entre quince y veinte mil personas, de las cuales aproximadamente el 90% fueron asesinadas (Calveiro, 2004: 29).

Los centros de detención, tortura y exterminio, convertidos hoy en estos espacios del recuerdo, son la memoria material del horror del sistema represivo de la dictadura argentina, y que se presenta como el más perverso y sofisticado de los que han existido en América Latina (Vezzetti, 2003: 147). Hoy pueden visitarse, como es el caso

de la ex ESMA[113], la Escuelita, el Vesubio o el Olimpo –los más conocidos–, y se erigen como símbolo de la memoria, la justicia y la verdad. Pero, también, como espacios imposibles de despojar del horror que se vivió entre sus paredes. Por otro lado, también se han reconvertido en espacios de memoria aquellos lugares donde se encontraron cuerpos de los asesinados, y donde todavía hoy trabajan equipos de arqueología forense.

Al acudir a los testimonios, las narraciones de quienes vivieron en sus propias carnes el encierro en estos lugares se acercan a narrativas del terror. En esta cuestión repara Sandra Gasparini, quien dedica uno de los capítulos de *Las horas nocturnas* (2020) a repensar el vínculo entre el género gótico, el terror y el espacio: entre el testimonio de los sobrevivientes de los CDDT y E, sus reelaboraciones novelísticas y los documentos aportados en esos mismos textos –o bien accesibles en algunos archivos– se puede leer un complejo mapa en el que la experiencia del terrorismo de Estado en la Argentina es narrado a partir de procedimientos y tópicos del terror y gótico literarios (Gasparini, 2020a: 86).

Lo que nos proponemos aquí es el recorrido contrario: identificar qué modos de la literatura fantástica, presentes en los relatos que se analizarán, contribuyen a construir todo un complejo de significaciones que remiten, en última instancia, a la experiencia traumática dictatorial; y, en el caso de estos tres cuentos, especialmente en lo que tiene que ver con los espacios en los que las atrocidades tuvieron lugar. En el caso de «La Hostería», encontraremos un antiguo –y no reconocido como tal– centro de detención, que ocupaba el lugar de una escuela de policía, y que en la actualidad funciona como hotel donde tendrá lugar una aparición fantasmal. El tópico de la casa encantada es recuperado en «La casa de Adela», donde la figura monstruosa de la propia casa nos remite al funcionamiento fagocitador de la dictadura. Finalmente, en «Leviatán» nos ocuparemos de los pozos en los que eran arrojados los cuerpos para ser desaparecidos; si bien en el caso del relato hallaremos una explicación a dichas desapariciones que pasa, de nuevo, por lo monstruoso. Los tres cuentos escogen, además, representar espacios que, o bien pertenecen a barrios suburbanos de grandes cuidades (Lanús en

[113] Durante la estancia de investigación tuve la oportunidad de realizar la visita guiada en el Espacio Memoria y Derechos Humanos exESMA, antigua Escuela de Mecánica de la Armada. En el edifico del Casino de Oficiales es donde funcionó el centro de detención, y hoy pueden transitarse sus dependencias, como la *Capucha*, donde se retenía a los detenidos, la *Pecera*, que funcionaba como la sala de oficinas donde llegaron a trabajar algunos de los presos, o la sala de embarazadas, donde estaban las mujeres hasta el momento de dar a luz para, después, ser desaparecidas.

«La casa de Adela»), o bien a pequeñas localidades del interior del país (Sanagasta en «La Hostería» y la zona de Tucumán en «Leviatán»): lugares donde la representación de los desaparecidos asume formas fantasmagóricas, por la influencia de la religiosidad popular o los relatos orales tradicionales (Crenzel, 2010: 16).

6.2.1. *Psicofonías del pasado*

«La Hostería» cuenta la historia de dos adolescentes, Florencia y Rocío, que van a ser visitadas por espectros del pasado dictatorial reciente. El suceso tiene lugar en Sanagasta, un pueblo de La Rioja, donde el padre de Rocío trabajaba como guía turístico en la Hostería hasta que Elena, regente del hospedaje, decide despedirlo. El motivo: descubrir que, durante sus visitas guiadas, contaba a los turistas de Buenos Aires «que la Hostería había sido una escuela de policía hacía treinta años, antes de ser hotel» (Enríquez, 2020: 39)[114]. Esto despertó el enfado de Elena, tal y como le explica Rocío a su amiga:

> ¿Por qué se enojó tanto?
> No quiere que los turistas piensen mal, dice mi papá, porque fue escuela de policía en la dictadura, ¿te acordás de que lo estudiamos en el colegio?
> ¿Qué, mataron gente ahí?
> Mi papá dice que no, que Elena se persigue, que ahí fue escuela de policía nomás (39).

Si bien el padre de Rocío niega la naturaleza de la Hostería como espacio vinculado al terror de la dictadura, esto contrasta con la narración de Florencia, que afirma que «la forma de la Hostería era extraña y, en efecto, se parecía muchísimo a un cuartel» (42). Sandra Gasparini se refiere a esta semejanza, que inevitablemente remite a los centros de detención, tortura y exterminio de la dictadura, como un «palimpsesto con el pasado» (2020a: 146); en este sentido, ya Anne Huffschmid había hecho una reflexión similar en torno a este tipo de espacios, a partir del concepto de ciudades-palimpsesto:

> Lo espacial se compone de un conjunto de escalas, distinguibles entre un adentro y un afuera, pero también entre un núcleo (un sitio, una marca), su entorno inmediato, el barrio, la ciudad. Al mismo tiempo, son ciudades-palimpsesto, compuestas de distintas capas temporales. Así, en esta conjunción de tiempos y

[114] En lo sucesivo en esta parte de análisis, el sistema de referencias de los cuentos se realizará del siguiente modo: en la primera cita del relato que reproduzcamos, citaremos autoría, año y página. Para evitar repeticiones, en las siguientes citas, referiremos únicamente la página de la edición anteriormente citada.

> espacios se entretejen y son estudiados los estados y sitios de excepción (el terror, la represión) con la vida cotidiana, hoy y antes» (2012: 13-14).

Tal y como explica Gasparini, estos centros «son la suma de los relatos que sobre ellos circulan, lo que fueron antes y después del lapso en el que funcionaron como máquina de muerte, de las reacciones que provocan desde el momento en que se convierten en *museos de la memoria»* (2020a: 79). Claro que no es este el caso de la Hostería, cuyo pasado relacionado con la dictadura se mantiene en duda para ser finalmente revelado a través del suceso sobrenatural –la aparición de fantasmas de los represores en la Hostería–, que, además, se construirá precisamente en torno a esa idea de solapamiento de pasado y presente al que hacía referencia Huffschmid (2012)[115].

Las jóvenes entran en la Hostería de noche, con el objetivo de rellenar los colchones de las camas con chorizos y, así, vengarse de Elena, que con el tiempo percibiría el mal olor de la podredumbre, pero desconocería su origen. Armadas de linternas y de las piezas de carne –que antes a Florencia se le habían semejado «un pedazo de cuerpo humano» (41), con lo que eso simboliza– protegidas por la oscuridad de la noche, se internan en el hotel. De algún modo, el suceso sobrenatural pareciera querer anticiparse a Florencia, a la que, desde el inicio de la travesura, invade el miedo, y que explica que, en un momento, al encender la linterna, «estaba segura de que iba a iluminar una cara blanca que correría hacia ellas o que el haz de luz dejaría ver los pies de un hombre escondiéndose en un rincón. Pero no había nada» (43).

Una vez terminada la operación de rellenar los colchones, las jóvenes se tienden en la cama para descansar, y es en ese momento cuando el irreparable pasado ejercerá su regreso fantasmagórico:

> desde afuera llegó un ruido que las obligó a agacharse, asustadas. Fue repentino e imposible: el ruido del motor de un auto o de una camioneta, a un volumen tan alto que no podía ser real, tenía que ser una grabación. Y después otro motor más y entonces alguien empezó a golpear con algo metálico las persianas y las dos se abrazaron en la oscuridad gritando porque a los motores y los golpes en las ventanas se les agregaron corridas de muchos pies alrededor de la Hostería y gritos de hombres; y los hombres que corrían ahora golpeaban todas las ventanas y las persianas e iluminaban con los faros del camión o camioneta o auto la habitación donde ellas estaban, por entre las rendijas de la persiana podían ver los faros, el

[115] Feierstein (2015: 158) precisamente apunta a ese juego imposible del tiempo, en términos del «asesinato del tiempo» como uno de los mecanismos que los represores utilizaban en las torturas, y toma como ejemplo un testimonio –recogido por Calveiro– de una superviviente de *La perla* que contaba cómo los torturadores expresaban que no tenían urgencia: «Aquí –subrayaban– el tiempo no existe» (en Calveiro, 2004:18).

> coche estaba subido al jardín y los pies seguían corriendo y las manos golpeando y algo metálico también golpeaba y se escuchaban gritos de hombre, muchos gritos de hombre; alguno decía: «Vamos, vamos», se escuchó un vidrio roto y se escucharon más gritos (44-45).

Sin embargo, cuando el ruido cesa y los focos del vehículo se apagan, las que entran en la habitación son Elena y la encargada de vigilar el hotel de noche. En este momento, la lectura puede inclinarse hacia la explicación del suceso como una alucinación de las adolescentes, puesto que ni Elena ni la encargada parecen ser conscientes del suceso paranormal. De hecho, la dueña de la Hostería trata de interrogarlas, pues «las había escuchado gritar como si las estuvieran matando» (45), y habían sido sus propios gritos los que las habían delatado. Por otra parte, esto también desecha una posible confusión, una exageración por parte de las jóvenes de los ruidos que habrían producido las mujeres al entrar al hospedaje en su busca. Además, el hecho de que ambas hayan compartido la misma visión nos lleva al terreno fantástico, sumado, por supuesto, a que los ruidos, gritos y golpes que escucharon remiten, de manera evidente, a la represión de la dictadura, y en concreto, a los violentos mecanismos de secuestro de los detenidos (los vehículos y los golpes) y, posteriormente, del tratamiento inhumano de control («"Vamos, vamos"») y las terroríficas torturas (los gritos). Es interesante cómo, en este sentido, este fragmento del relato es asombrosamente semejante a algunos testimonios de supervivientes de la dictadura, que describen en términos muy similares cómo los represores utilizaban el ruido como método para generar terror:

> Cuando me venían a buscar para una nueva sesión lo hacían gritando y entraban a la celda pateando la puerta y golpeando lo que encontraran. Violentamente. Por eso, antes de que se acercaran a mí, ya sabía que me tocaba (en CONADEP [*Nunca más*], 1983: 58).
>
> [...] entra la patota en la pieza haciendo mucho escándalo, como ellos hacían, con el fin de crear un clima de terror y pánico a su alrededor... (en Calveiro, 2004: 67).

Otro elemento llamativo del fragmento es el modo en que estos sonidos del terror son descritos: como algo «repentino e imposible», con «un volumen tan alto que no podía ser real, tenía que ser una grabación». Hay varios aspectos interesantes aquí: en primer lugar, las referencias a la irrealidad de los ruidos con el adjetivo *imposible* y la negación de la narradora a percibirlos como algo *real*, lo que contribuye en el relato de Enríquez a crear esa atmósfera fantástica, tal y como ha reparado Marlon Martínez Vela (2021: 140). El uso de este tipo de descripciones son tópicas de lo fantástico; solo

hay que pensar en las habituales construcciones sinestésicas de Borges, quien también podría haber descrito, en alguno de sus relatos, un ruido como *imposible.*

Por otra parte, está la pronta necesidad de encontrar una explicación racional –de nuevo, tópico del género– que en este caso pasa por que fuera una grabación; y, posteriormente, tras la aparición de Elena, la pregunta acerca de si aquello que habían oído era la alarma, a lo que la dueña del establecimiento contesta repetidamente «qué alarma» (45), dando a entender que no existe tal cosa. Así, como apunta Gabriel Bizzarri: «el recurso sobrenatural se banaliza confundiéndose con la invención retrofuturista de una grabación utilizada como alarma, cuyo hipotético mensaje se dispersa en las lógicas circulares de la reproducción (que, como tal, carece de fuente, es sin origen)» (2019: 219-220). Además, esta posible explicación también se disuelve desde el momento en que las adolescentes pueden sentir los golpes en la persiana y ver las luces de los focos de los vehículos.

La referencia explícita a lo fantasmal viene por parte de Elena, que acusa a las jóvenes de inventar «esa historia de fantasmas para arruinarle la Hostería» (46). Encontramos aquí, como es habitual en el género, una disonancia entre la percepción de la narradora-protagonista –que incluye también la de Rocío– frente a la del resto de personajes, esto es, Elena, la encargada y, posteriormente, los padres que acuden a recoger a sus hijas. En esta cuestión repara Martínez Vela, para quien es en este choque de puntos de vista en el que se genera la tensión del texto (2021: 139). A esto podemos añadir que este recurso fantástico, que produce una cierta ambigüedad ante la (ir)realidad del suceso acontecido, en el relato de Enríquez puede tener, además, una interpretación política, vinculada con la problemática relación de la sociedad argentina para con su pasado reciente. Pareciera como si esos espectros solo pudieran ser vistos por las jóvenes, y no así por su generación precedente –la de los H.I.J.O.S., según la cronología del relato–; una generación cuya relación conflictiva pasa tanto por la urgencia de saber qué fue de sus padres (*¿Dónde están?*), o si serían ellos alguno de aquellos hijos apropiados (*¿Vos sabés quién sos?*[116]), como por la necesidad de olvidar. De Elena sabíamos que le molestaba que el padre de Rocío contara la historia del

[116] En los años 90, las Abuelas de Plaza de Mayo trataron de acercar su causa a los jóvenes por medio a la duda en torno a sus identidades y a la posibilidad de haber sido víctimas de las apropiaciones de bebés nacidos de madres detenidas durante la dictadura. El lunes 24 de noviembre de 1997 se puso en escena en el Teatro Nacional Cervantes un texto de Roberto "Tito" Cossa, titulado *¿Vos sabés quién sos?*, como un homenaje a las Abuelas por el vigésimo aniversario de la Asociación. Aún hoy es habitual encontrar en Argentina carteles que interpelan mediante esta interrogación.

pasado del hotel como centro policial –¿de detenciones?–; si bien, añade la joven, en cualquier caso, se trataría de una excusa, puesto que «no le importaba nada esa historia, si había comprado la Hostería hacía diez años» (39-40).

El hecho de que Elena no pueda percibir esas apariciones fantasmales, a diferencia de lo que les sucede a las jóvenes –las nuevas generaciones–, no solo tiene, así, una importancia estructural para el mecanismo de la ambigüedad fantástica, sino que presenta un claro simbolismo político, reforzado por su rechazo a –o incapacidad de– reconocer el pasado del espacio del hotel. Esta cuestión aparece ampliamente tratada en varias de las aportaciones recogidas en el volumen *Topografías conflictivas* (2012), y queda bien resumida en las palabras de Durán, que explora la relación de la sociedad con estos espacios, tanto en el pasado con en el presente:

> ¿Cuánto se sabía –y cuánto no se quería saber– respecto de la existencia de los centros clandestinos de detención en la ciudad? ¿Cuánto se oía –pero no se escuchaba– desde el exterior? […] Surgen también preguntas vinculadas a la experiencia presente: ¿cómo es la convivencia diaria con estos lugares cargados de historias traumáticas que hoy funcionan como espacios de memoria y brindan testimonio del pasado reciente? ¿Qué tal interpelados o convocados se sienten sus vecinos por ellos? ¿Qué preguntas se hacen sobre estos espacios las jóvenes generaciones? (2012: 295)[117].

Elena decide cerrar los ojos ante la posibilidad de que su negocio se vea afectado por esos fantasmas del pasado –cuya visión es, por ello, inaccesible para ella– y niega, así, cualquier posibilidad de que la Hostería se erija como sitio de memoria, ni siquiera en forma de anécdota en una visita guiada. Elena sigue los pasos de una sociedad que, durante el presente de la dictadura, tal y como explica Calveiro, «elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad "desaparecida", tan anonadada como los secuestrados mismos» (2004: 147). Este hecho no ha dejado de interesar a historiadores y sociólogos, en tanto que este tipo de centros se situaban en las ciudades[118] y pueblos –como es el caso de la presencia de la Hostería en Sanagasta–: no estaban aislados, no

[117] Al respecto de la cuestión de la responsabilidad y la complicidad civil, Durán añade que se trata de «una dimensión que aún no ha sido suficientemente abordada en nuestro contexto, aunque sí ha sido tematizada en el arte y literatura» (2012: 300); en este sentido podríamos encuadrar «La Hostería» dentro de este debate desde lo cultural. Entre otros ejemplos aportados por Durán, se encuentra el collage de artículos periodísticos de León Ferrari titulado *Nosotros no sabíamos* (1984), la novela *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro o los filmes *Los rubios* (2003) y *M* (2007).

[118] En un encuentro virtual organizado por Traficantes de sueños (2020), Mariana Enríquez explicó que pasó su infancia en el barrio de Parque Chacabuco, donde había vivido muy próxima a uno de estos centros: Automotores Orletti, llamado El Jardín por los represores. Allí estuvieron secuestradas alrededor de 300 personas de nacionalidad uruguaya, chilena, boliviana, paraguaya, cubana y argentina. Según la web del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, la mayoría continúa desaparecida.

podían *no ser vistos*. Así, este relato hunde el dedo en la llaga; enfrenta, como expresa Vezzetti, «la disposición más o menos espontánea, que los medios en parte reforzaron y expandieron, a ver en el campo un lugar infernal, propiamente *otro* respecto a las coordenadas de la vida social corriente» (2003: 167).

Antes de continuar con el análisis del espacio terrorífico de la Hostería, es necesario atender al elemento fantástico por excelencia que aparece en este relato, y que veremos repetido en muchos de los cuentos que integran el corpus de este capítulo: la figura del fantasma o el *revenant.* A la hora de describir a estos espectros, nos encontramos con que, en realidad, en ningún momento las adolescentes llegan a *ver* a estos fantasmas terroríficos; pero el nivel de detalle con el que se describen los sonidos que producen hacen de su presencia algo casi tangible: «ruido del motor de un auto o de una camioneta», «golpes en las ventanas», «corridas de muchos pies», «las manos golpeando»; además de las palabras que pronuncian («"Vamos, vamos"») y los gritos, en los que se incide repetidamente al final del fragmento, generando horror a las protagonistas y al lector. En términos parapsicológicos, casi podría hablarse de una psicofonía, sobre todo por la creencia inicial de las jóvenes acerca de si lo que están escuchando puede ser una grabación. A menudo, las presencias fantasmales en la obra de Enríquez son «indefinidas, latentes, inasibles, que no se ven pero que algún sentido llega a *percibir*» (Semilla Durán, 2018: 268). Pero en este relato sí llega a aparecer el elemento visual, pues las jóvenes pueden *ver* los faros y el coche, eso sí, «por entre las rendijas de la persiana», es decir, en ningún momento con especial claridad. Quizás, de algún modo, esta percepción indefinida a la que se refiere Semilla Durán es buscada a la hora de transmitir la idea de cómo el relato de la dictadura llega a los jóvenes a través de la voz de otros, en forma de testimonios y, pronto, ya únicamente de la voz de las siguientes generaciones y no de aquellos que la (sobre)vivieron[119].

El estado de trauma de las jóvenes, tras el suceso, es evidente. Todavía se interrogan sobre lo sucedido: «fue todo cierto, nos puso una alarma, no, no era una alarma» (46). Ya sola, Florencia teme a la oscuridad –otro elemento habitualmente señalado en los testimonios de supervivientes, que cuentan cómo eran encapuchados y

[119] En términos de género, también es interesante que lo fantástico se produzca solo en la perspectiva de las adolescentes; y, de hecho, encontraremos la misma situación en «La casa de Adela» y, en parte, también en «Cuando hablábamos con los muertos». Dentro de la fiabilidad del narrador o el protagonista que viven y/o cuentan lo sobrenatural experimentado, el hecho de acudir a voces infantiles o juveniles produce un efecto de mirada sesgada, de extrañamiento, de distanciamiento y de incertidumbre y ambigüedad (Amícola, 2021).

mantenidos sin visión durante todo el día (Calveiro, 2004)–. «Tenía miedo de los hombres que corrían, del auto, de los faros. ¿Quiénes eran, adónde se habían ido? ¿Y si venían a buscarla otra vez, otro día?» (46). En el miedo de la joven ante la posibilidad de que esos espectros del pasado vuelvan a buscarla se expresa a la perfección un tipo de mecanismo típico del género fantástico, tal y como apunta Martínez Vela tomando como referencia los niveles de Barrenechea (1972): «en cuanto a la semántica global del texto, estaríamos ante el tipo 1) La existencia de otros mundos paralelos al natural no hace dudar de la real existencia del nuestro, pero su intrusión amenaza con destruirnos o destruirlo» (Martínez Vela, 2021: 142). En esta línea interpreta Pablo Brescia (2020) a esos fantasmas del relato como hombres que vienen a buscar a los desaparecidos, reencarnados en los personajes de Florencia y Rocío (144). Sin embargo, si analizamos estas figuras fantasmales en conjunción con la construcción del espacio de la Hostería, parece más adecuada la interpretación de Semilla Durán, para quien esos espectros serían «ecos de episodios reales del pasado… aprisionados en los espacios físicos en los que se han producido» (2018: 268). Casi como aquellos fantasmas de las novelas góticas que quedan encerrados en los castillos o casas encantadas que habitaron en vida, y cuya permanencia en dichos espacios suele estar motivada, tradicionalmente, por algo así como *asuntos pendientes.* La conexión entre este recurso habitual de construcción de lo fantasmal y la idea que está en la base de la memoria histórica es más que evidente: un pasado que quedó sin cerrar.

En la Hostería, se suma terror al terror: esta se erige como un espacio encantado, con apariciones fantasmales, que además, son la prueba (no) viviente de que en el pasado, ese lugar fue también siniestro; entendiéndolo en el sentido en que Anthony Vidler (1992) se refiere a la *arquitectura uncanny,* pero que en este caso no viene tanto dado del edificio particular –como sí sucede, como veremos, en «La casa de Adela»–, sino de las prácticas terribles que se llevaron a cabo entre sus paredes (Gasparini, 2020a: 87). Así, vemos cómo la Hostería-centro de detenciones dialoga con los espacios de la literatura gótica y de terror. Esta es la tesis de Gasparini, que parte de la idea de Candau (2006) de la memoria como algo *topofílico,* que se inscribe espacialmente (37), y sobre ello, explica:

> Entre el testimonio de los sobrevivientes de los CDDT y E, sus reelaboraciones novelísticas y los documentos aportados en esos mismos textos -o bien accesibles en algunos archivos- se puede leer un complejo mapa en el que la experiencia del terrorismo de Estado en la Argentina es narrada a partir de procedimientos y

> tópicos del terror y gótico literarios. […] Y evidentemente en la lectura de esos espacios que se escriben en palimpsesto está la clave de un pasado que retorna, como el reviniente, para decirnos que no está todo dicho (Gasparini, 2020a: 86).

Para ejemplificar esta relación entre estas narrativas y los espacios del terror, Gasparini recurre también al estudio de Jerrold E. Hogle acerca de lo gótico, y específicamente, a cómo los relatos de esta tradición literaria suelen tener lugar en espacios de otros tiempos, en los que pueden esconderse «some secrets from the past (sometimes the recent past) that haunt the characters, psychologically, physically, or otherwise at the main time of the story» (Hogle, 2002: 2). Así, como explica Hogle, este pasado vuelve a perseguir psicológicamente a las jóvenes, que (re)viven el miedo de los que padecieron la represión, como hemos observado en la comparación entre el relato y los testimonios. El terror, clave en gran parte de la tradición fantástica y, en concreto, en la narrativa de Enríquez, se conjuga con aquel que fue definitorio en la diseminación del miedo, para lo cual, como explica Calveiro, tenían un papel fundamental «los campos de concentración, en tanto realidad negada sabida» (2004: 147).

Además de todas estas cuestiones, aparece en el relato de Enríquez un tema secundario, pero que de algún modo está relacionado con la ficcionalización de la represión y la importancia de los espacios: la homosexualidad de Florencia. La narradora siente atracción por Rocío, lo que se percibe como algo problemático en su contexto familiar, tal y como demuestra el hecho de que su hermana la amenace diciéndole que, si no le cuenta lo que sucedió en la Hostería, le dirá a su madre que es «tortita» (47). En este sentido, Facundo E. Valenzuela (2021) ha analizado el espacio del hotel como un lugar que opera doblemente: por un lado, la aventura nocturna estimula las sensaciones de Florencia, confluyendo así «la obnubilación erótica de estar a solas y a oscuras con Rocío y el temor de ser descubierta –descubierta cometiendo el acto vandálico, pero también descubierta en su excitación–», y así, la Hostería se presenta como «un espacio donde puede aflorar lo antinormativo» (2021: 49-50). Sin embargo, al mismo tiempo ese espacio es recipiente de la represión del pasado, y, de hecho, como explica el autor, la sombra de la represión hace su aparición precisamente cuando las jóvenes se disponen a tumbarse juntas en la cama, de manera que «se repite de manera fantasmática la violencia de los operativos de la época del terrorismo e imprime su huella sobre el cuerpo subversivo de Florencia» (Valenzuela, 2021: 50). En este aspecto, podría considerarse que el relato dialoga con lo que Diego Pérez Damasco (2016) llama la «memoria negada»: la persecución de la diversidad sexual durante la dictadura

argentina[120]. En cualquier caso, los espacios de la literatura gótica presentan, como señala Miriam López Santos, esta particularidad de ser siempre dobles: espacio para la protección, por un lado, y para la opresión, por otro; espacios que «no solo no están predispuestos de antemano, sino que son cambiantes a lo largo de todo el relato, complicando más la estructura e incidiendo en las penalidades a la que se ven sometidos los protagonistas» (2008: 207).

Sin duda el relato de Enríquez persigue el objetivo del que habla Vezzetti cuando se refiere a la necesidad de «problematizar ese pasado de un modo que vuelva como una interrogación sobre las condiciones, las acciones y omisiones de la propia sociedad» (2003: 34). Esa vuelta, ese regreso, toma en el cuento la figura del *revenant*, de un fantasma que quedó encerrado en un espacio del pasado; y quizás lo que ata a esos espectros a la Hostería es la herida que sigue abierta, la memoria que al edificio y sus víctimas le es negada por Elena, por los habitantes del pueblo, por el conjunto de la sociedad. Quizás sean las nuevas generaciones las únicas de tomar el testigo, y por ello, esos ecos del pasado atormentan a Florencia y Rocío, y las convierten en víctimas en el presente de un terror que vuelve del pasado. Y, quizás, por eso, también son jóvenes (y víctimas) los protagonistas del otro relato de Mariana Enríquez que analizaremos a continuación: «La casa de Adela».

6.2.2. *Una casa encantada y su oscuridad devoradora*

«La casa de Adela» narra la desaparición de Adela dentro de lo que, en términos de tradición de género, podríamos definir como una casa encantada. Una de las cuestiones más interesantes en torno a este cuento, y que es especialmente productiva para su análisis, es la intertextualidad con otra obra de la misma autora, la aclamada novela *Nuestra parte de noche* (2019), en la que también aparece el personaje de Adela y, también –con algunas diferencias con respecto al relato breve– es narrada su desaparición.

[120] Fue Carlos Jáuregui quien habló por primera vez, en 1987, en su obra *La homosexualidad en Argentina,* de unos 400 desaparecidos de la dictadura que pertenecían a la comunidad LGTB+. Los activistas por la causa denuncian la falta de visibilización que esta persecución ha tenido en la lucha por los derechos humanos vinculada con los crímenes del régimen. Con este objetivo, se impulsó la creación, en 2018, de un Archivo de la Memoria de la Diversidad Sexual, y que cuenta con testimonios que coinciden en destacar la extremada violencia y los abusos sexuales que sufrieron con especial intensidad a causa de su pertenencia al colectivo.

La voz narradora de «La casa de Adela» pertenece a una de sus protagonistas, Clara, que era solo una niña cuando vivió el suceso que, en el presente de la enunciación, veinte años después, rememora: «Todos los días pienso en Adela» (Enríquez, 2020: 65). Así, el cuento se inicia con una prolepsis –en el pasado, de la infancia recordada– en la que Clara y su hermano Pablo se encuentran rodeados de policía, en el jardín de la casa en la que, como sabremos después, Adela ha desaparecido para siempre.

Adela es presentada como una «princesa de suburbio», perteneciente a una clase más alta y adinerada que la que vive en el barrio de Lanús. La narradora recuerda sus pecas, sus dientes amarillos, su pelo rubio; pero, sin duda, lo que caracteriza al personaje de Adela es que tenía un solo brazo. «O a lo mejor –matiza la narradora– sería más preciso decir que le faltaba un brazo»; pues, aunque los padres de Adela lo asocian a un defecto congénito, la niña explicaba que no nació así, sino que se trató de un accidente. Esta malformidad suscita el asco y las burlas de sus compañeros de colegio, que «se reían de ella, le decían monstruita, adefesio, bicho incompleto; decían que la iban a contratar en un circo, que seguro estaba su foto en los libros de medicina» (66)[121]. Al presentar el personaje de Adela, en primera instancia, con estas características monstruosas, podría parecer que esta será agente y victimaria del suceso terrible que ahora, años después, recuerda la narradora; sin embargo, como sabremos, el monstruo no es Adela: el monstruo es *otra cosa*. Y esa *otra cosa* tiene cierta conexión, precisamente, con la falta de brazo de Adela, y con que la historia que hay detrás del accidente nunca llegue a confirmarse en el cuento. La versión que Adela narra en el relato –una de tantas de las que solía contar– es la de que fue su perro, llamado Infierno, el que se lo arrancó cuando era pequeña. Así las cosas, sea verdadera esta versión de Adela, o la de sus padres, nos encontraríamos ante un problema físico que, aunque se mantiene inexplicado, no sale de los límites de lo posible. Sin embargo, la deformidad de Adela adquiere su dimensión fantástica cuando la conectamos con el personaje

[121] Francisca Noguerol (2020) ha incidido en la importancia que tiene en la construcción del personaje de Adela lo que la crítica llama un «orgullo del monstruo»; así lo vemos en el relato: «Le gustaba ser observada y nunca ocultaba el muñón. Si veía la repulsión en los ojos de alguien, era capaz de refregarle el muñón por la cara o sentarse muy cerca y rozar el brazo del otro con su apéndice inútil, hasta humillarlo, hasta dejarlo al borde de las lágrimas» (66).

homónimo de *Nuestra parte de noche*, donde su madre cuenta que, en realidad, fue la Oscuridad la que *devoró* el brazo de su hija[122].

En la novela, la Oscuridad es una especie de deidad terrible y devoradora en torno a cuyo culto se organiza la Orden, una secta formada por clases pudientes que celebra distintos ceremoniales con el objetivo de conseguir la eternidad. Adela perdió su brazo en uno de esos rituales, tal y como explica la madre a una periodista que se interesó por el caso: «Nunca lo entendí del todo. Es grande y terrible. Es voraz. Mi familia lo venera desde hace cientos de años. Lo que vive en esta selva, que ahora está dormido, se llevó el brazo de mi hija y la marcó como propia. Dejó de ser mía. […]» (Enríquez, 2019: 504-505). Y es que Adela es hija de una Bradford, la familia más poderosa de la Orden. Por otra parte, el padre de Adela, en la novela, es un *desaparecido* de la dictadura por sus ideas políticas. Esto es importante, puesto que en un punto del relato se explica que Mercedes Bradford, la líder de la secta, contaba «con los secuestrados que sus amigos militares le entregaban. La Oscuridad pedía cuerpos, se justificaba ella» (129). Más allá de las referencias explícitas a la dictadura, tanto la crítica como los lectores –y la autora así lo ha confirmado en numerosas entrevistas– han leído las dinámicas de control biopolítico de los cuerpos perpetradas por la Orden Secreta como una clara alegoría de la represión argentina. En este sentido, es interesante cómo, al construir la secta de la novela, Enríquez estaba pensando, según cuenta ella misma, en aquellas familias –como los Bradford– que durante la dictadura lo controlaban todo y se manejaban con total impunidad por su cercanía a la dictadura (en Vera Ibáñez, 2022)[123].

[122] En la novela, Adela tiene síndrome del miembro fantasma, que es como se denomina al hecho de que personas con partes del cuerpo amputadas sigan sintiendo sensaciones como picor o cosquilleo (Villaseñor Moreno *et al*., 2014: 63); cuando se descubre la realidad del accidente de Adela, la nomenclatura espectral de este síndrome toma una realidad casi irónica.

[123] A lo largo de la novela, encontramos numerosas referencias a las víctimas de la dictadura, que no hay lugar aquí para analizar, pues no forma parte del corpus de la tesis. Podemos sin embargo mencionar algunos ejemplos, como la parte V de la novela, «El pozo de Zañartú» (2019: 485-516), que bajo la forma de una crónica periodística escrita en 1993 reporta el trabajo del equipo de antropología forense en un centro de detención de un pueblo de la provincia de Misiones. En varios momentos se hace referencia a los cuerpos arrojados a los ríos y, en general, a los crímenes de la dictadura, que en un punto se dice que «eran muy útiles para la Orden, proveían de cuerpos, de coartadas y de corrientes de dolor y miedo, emociones que resultaban útiles para manipular» (156). Como último ejemplo, los poderes de médium de Juan le permiten escuchar lo que claramente son lamentos de los asesinados por los militares: «La ciudad gritaba, el aire estaba lleno de ruegos y rezos y risas y aullidos y sirenas y la vibración de la electricidad y chapoteos […] Volvió a la casa por la noche, cuando los ruegos y los alaridos y los disparos se hicieron insoportables, cuando lo rodeaban ecos de los asesinados con los ojos vendados, los pies atados, algunos con la cara o el cuerpo hinchados, otros que se arrastraban encerrados en bolsas de arpillera, una legión que no conseguía hacer desaparecer» (89).

De vuelta al cuento, encontramos que, desde el principio, incluso antes de que hagan su aparición en el relato la casa encantada y los sucesos sobrenaturales que la rodean, Adela es ya presentada como un ser especial y de algún modo ligada a lo oculto, al mundo del más allá. Por ejemplo, cuando Clara, la narradora explica que, por su corta edad, a ella no le permitían ver las mismas películas que a Adela y Pablo, pero que después ellos se las contaban, y

> cuando terminaban de contarme las películas, contaban más historias. No puedo olvidarme de esas tardes: cuando Adela contaba, cuando se concentraba y le ardían los ojos oscuros, el parque de la casa se llenaba de sombras, que corrían, que saludaban burlonas. Yo las veía cuando Adela se sentaba de espaldas al ventanal, en el living. No se lo decía. Pero Adela *sabía* (Enríquez, 2020: 68).

Esta conexión de Adela con lo sobrenatural terminará de culminar con su desaparición en la casa de Villarreal. Nos centraremos ahora en analizar el espacio fantástico del relato, que recrea el tópico de la casa encantada. En el siglo XIX, la casa encantada fue el *topos* más popular de lo siniestro, tal y como explica Vidler (1992); después, se extendió no solo en la tradición literaria fantástica sino también en el cine, e incluso en el imaginario popular: ¿quién no ha tenido de pequeño la fantasía de explorar una verdadera casa encantada?, se pregunta Steven J. Mariconda (2007: 267). Y será exactamente esta fantasía, con terribles consecuencias, lo que encontramos en el relato de Enríquez.

La primera mención a la casa de Villarreal nos viene dada de la madre de Pablo, y será precisamente el temor irracional que la mujer siente por la casa lo que aumente la curiosidad de los jóvenes por ella. Hay en la perspectiva de la adulta una necesidad de racionalizar dicho miedo, cuando dice que teme que haya «un ladrón, cualquier cosa» (69). Se conjuga así con el tópico de los niños que deciden reunirse para explorar la supuesta casa abandonada, al estilo de obras ya clásicas del género de terror. Por otra parte, hay toda un aura de misterio que rodea a la casa, comenzando por el hecho de que se desconoce su origen. Se sabe que vivieron unos viejitos, pero nadie había visto a sus hijos, que habrían heredado el edificio: «si existían, eran un misterio» (72).

Por otra parte, la casa no tiene nada de especial a primera vista, según cuenta la narradora, pero sí algunos «detalles inquietantes», como que las ventanas estaban tapiadas con ladrillos: «¿Para evitar que alguien entrara o que algo saliera?» (71). Cuando Adela, Pablo y Clara atraviesan la puerta y entran en el jardín, detectan otro

elemento extraño: aunque era invierno, la hierba estaba corta, y seca (71). Son estos algunos primeros elementos tétricos que caracterizan la casa, que pueden ser extraños, pero no imposibles; sin embargo, la narradora añade un elemento que nos empieza a llevar al terreno de lo sobrenatural: «Y la casa zumbaba, zumbaba como un mosquito ronco, como un mosquito gordo. Vibraba.» (71-72)[124]; por el momento, cabe la posibilidad de que Clara, la más temerosa sobre el lugar, imaginara aquel sonido, sugestionada por su propio terror. Pero lo que sucede a continuación confirmará la monstruosidad de la casa.

Dicha monstruosidad aparece insinuada ya en el modo en que la narradora se refiere a la casa, y a lo que en ella habita, en términos de un ser innombrable: dice que dentro «se esconde un *bicho* que tiembla, se esconde *algo* que no tiene que salir» (72; la cursiva es mía). Más adelante, cuenta que Adela narraba historias sobre la casa; entre ellas, «sobre una canilla que no dejaba de gotear porque *lo* que vivía en la casa necesitaba agua» (73; la cursiva es mía)[125]. A la construcción de esta monstruosidad se añade la personificación de la casa como ente vivo: «Yo no me atreví a contarle nada a mi madre. O, a lo mejor, la casa no me dejaba hablar. La casa no quería que los salvara» (73). Sandra Gasparini, precisamente, considera que en «La casa de Adela» se trabaja literalmente con «la idea de la casa fantasma, la casa monstruo, organismo vivo» (2020a: 147); algo que más allá de cumplir un tópico del género, dialoga con la Oscuridad de la novela, que podría ser *eso* que habita la casa de la calle Villarreal.

Como decíamos, en un principio la casa no tenía nada de especial, más allá de algunos elementos tétricos o extraños; sin embargo, cuando los niños cruzan el umbral de la casa, esa monstruosidad va a verse confirmada por una serie de características inexplicables. Mientras fuera es de noche y amenaza tormenta, dentro de la casa hay una luz que parece eléctrica, casi luz solar; pero del techo no cuelgan lámparas. «Ahí adentro hacía frío y olía a desinfectante y la luz era como de hospital» (75)[126]. En este

[124] En *Nuestra parte de noche*, es Vicky la que escucha el mismo zumbido; más adelante, también lo oye Gaspar, cuando ya se encuentran dentro de la casa.

[125] La relación de lo monstruoso con el agua está presente en otros seres creados por Enríquez, como por ejemplo el que habita el Riachuelo en el relato «Bajo el agua negra» (*Las cosas que perdimos en el fuego*), que tendremos oportunidad de analizar en el capítulo 7. Dentro de la temática que aquí nos ocupa, veremos después, al hilo del análisis del cuento de Correa Fiz, que el agua adquiere una simbología muy potente en relación con las desapariciones forzadas.

[126] En *Nuestra parte de noche,* encontramos una definición muy similar; si bien, añade el adjetivo *imposible*, que como ya hemos visto en el caso de «La Hostería», siempre es relevante en términos del género y su efecto en el lector: «Lo que veían era imposible porque la luminosidad parecía eléctrica. Pero

punto, la narradora inserta una sutil referencia a un teléfono antiguo, que los niños asemejan con el de sus abuelos; este detalle cumple una triple función en el relato: aporta verosimilitud –pues se inserta un elemento de realidad dentro de la caracterización de la casa como espacio lleno de imposibles–, acerca el espacio a lo familiar y conocido –tanto para los niños, que recuerdan las casas de sus abuelos, como para el lector– y, finalmente, en términos de interpretación del relato, nos da la clave de una cronología desplazada: los tiempos de la represión dictatorial.

El detalle del teléfono y su función en el relato nos puede llevar a reflexionar precisamente acerca de cómo funciona el elemento siniestro en la construcción del tópico de la casa encantada. Gaston Bachelard, en su *Poética del espacio* (1957) se refería a la casa en términos de «nuestro rincón del mundo» (28); esa idea de la casa como el hogar, como un espacio de refugio y seguridad, se rompe en pedazos cuando lo sobrenatural se cuela entre sus paredes. En este sentido, Vidler, en su conocido estudio *The Architectural Uncanny: Essays in Modern Unhomely* (1992), explica que la casa aporta un espacio favorable para las perturbaciones de lo *uncanny* –es decir, lo siniestro–, precisamente, por su domesticidad, por su rol de último refugio privado, que contrasta con el terror de la invasión de lo sobrenatural (17).

En la misma línea comprende la construcción de la casa encantada la crítica Rosa María Díez Cobo, que ha estudiado este espacio fantástico en diversos artículos, así como en la introducción de la obra *Arquitecturas inquietantes. Antología de relatos de casas encantadas* (2022a), de la que es editora y prologuista. En dicha presentación, entiende las casas encantadas como espacios hogareños cuyo objetivo universal, esto es, el de promover amparo y bienestar, se ve revertido desde lo insólito. Ya antes las había definido Díez Cobo como «el epítome de la simbología espacial terrorífica» (2020: 137), poniendo el foco, precisamente, en esa intersección entre «el espacio propio, familiar, y la posibilidad de su perturbación» (2020: 138). Es cierto que la casa de Adela –al menos, al principio del relato– no está asociada a ella, no es su espacio privado, ni tampoco el de Pablo o su hermana; sin embargo, como explica Díez Cobo, aunque «no todas las casas donde acontecen hechos ominosos pueden ser consideradas hogares por sus víctimas, […] sin duda, la simbología de la casa en términos generales comporta la de un espacio *semiotizado* asociado a lo íntimo, lo familiar y lo protector» (2020: 139).

---

del techo no colgaban lámparas: había agujeros con cables viejos que asomaban como ramas secas. También olía a desinfectante. Tenía algo de hospital» (338).

El teléfono negro, como el de los abuelos de los niños, parece retrotraer a los protagonistas –y lectores– a este simbolismo de lo conocido, incluso de la infancia recordada.

A medida que los jóvenes avanzan en su exploración de la casa, esta simbología de lo protector se pierde en detrimento de lo monstruoso: se reitera el zumbido, encuentran un espejo demasiado alto como para que nadie pudiera reflejarse en él, una pila de ropa blanca… Pero, quizás, lo más escabroso tiene lugar cuando los niños avanzan hasta llegar a un estante donde, al acercarse, comprobarán con horror que lo que se exhibe en su interior son uñas y dientes (76)[127]. En *Nuestra parte de noche*, también encontramos este detalle tétrico; de hecho, en el caso de la novela, los niños también encuentran párpados. Pero el detalle más interesante a nivel intertextual, pues aumenta la lectura dictatorial, pasa por el momento en el que la Adela de la novela, ante los restos humanos, exclama emocionada que quizás alguno de ellos perteneciera a su papá. En cualquier caso, aunque la Adela del cuento no tiene un padre desaparecido, como sí sucede en *Nuestra parte de noche* –de hecho, en el cuento se menciona que le trae juguetes desde Estados Unidos–, la mera referencia a los restos humanos, que casi parecen restos de procesos de tortura, remite irremediablemente a la represión de la dictadura.

La habitación de los estantes, que hasta este momento es tétrica, incluso *gore*, se torna fantástica cuando el espacio deviene ilimitado, imposible. Adela grita, y cuando Pablo trata de buscarla, es incapaz: «movía la linterna y la luz sencillamente no mostraba ninguna otra pared. Esa habitación no terminaba nunca o sus límites estaban demasiado lejos para ser iluminados por una linterna» […] Dónde podía estar [Adela], en esa habitación eterna» (77)[128]. Cuando por fin consiguen encontrar a su amiga, será para perderla de nuevo; pero esta vez, definitivamente:

> Adela no había salido de la habitación de los estantes. Nos saludó con la mano derecha, parada junto a una puerta. Después giró, abrió la puerta que estaba a su

[127] En el programa de videopodcast *El Método Rebord,* precisamente Mariana Enríquez explica que, a la hora de generar terror, algo cercano, como por ejemplo «una bolsa de párpados» siempre será más efectivo que algo desconocido, ajeno (2022). Se trata de la misma lógica que hay tras la construcción del tópico de la casa encantada.

[128] En *Nuestra parte de noche*: «La casa. Es más grande de adentro que de afuera» (339); más adelante, el narrador habla de un «pasillo imposible de largo, imposible que existiese en esa casa, metros y metros» (342). Encontramos también el elemento de mutación del espacio: «las paredes del pasillo ya no estaban ahí. Eso ya no era un pasillo» (343). También Gaspar ve desde la ventana un exterior «imposible», un bosque nocturno: «Toda la casa era una trampa» (345).

> lado y la cerró detrás de ella. Mi hermano corrió, pero cuando llegó a la puerta, ya no pudo abrirla. Estaba cerrada con llave.
>
> Sé lo que Pablo pensó: buscar las herramientas que había dejado afuera, en la mochila, para abrir la puerta que se había llevado a Adela. Yo no quería sacarla: solamente quería salir, y lo seguí, corriendo. Afuera llovía y las herramientas estaban desparramadas sobre el pasto seco del jardín; mojadas, brillaban en la noche. Alguien las había sacado de la mochila. Cuando nos quedamos quietos un minuto, asustados, sorprendidos, alguien cerró la puerta desde adentro.
>
> La casa dejó de zumbar (77).

Este fragmento, en el que se condensa la tensión de todo el relato, es especialmente interesante en cuanto a dos cuestiones: por un lado, por las diferentes reacciones al suceso fantástico por parte de los personajes, que podremos analizar más adelante. Por otro lado, y en lo que nos centraremos a continuación, en lo que respecta al tipo de espacio fantástico en el que nos encontramos: y es que, como veremos, la casa encantada no es, en absoluto, una mera escenografía para lo que sucede en el relato, sino que se construye como personaje protagonista, agente del suceso sobrenatural.

En *Icons of Horror and Supernatural,* Mariconda define la casa encantada como un edificio que «is inhabited by or visited regularly by a ghost or other supposedly supernatural being» (2007: 268). La presencia de *algo* dentro de la casa en la que desaparece Adela es insinuada en varias ocasiones a lo largo del relato, como hemos visto anteriormente, y como encontramos también en el fragmento recién reproducido, cuando la narradora dice que *alguien* sacó las herramientas y *alguien* cerró la puerta por dentro. Por su parte, en *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (1990), Noël Carroll encuadra la casa encantada dentro de lo que llama monstruos por fusión, esto es, aquellos que condensan órdenes otológicos diferentes, como lo animado y lo inanimado –aunque no sea visualmente perceptible, matiza– (2005: 58). Es decir, va más allá de un mero espacio en el que habita el monstruo –como propondría Mariconda–, sino que puede devenir en *espacio-monstruo*. En esta línea, Díez Cobo explica que:

> la construcción encantada, además de ser continente de sucesos o seres escalofriantes, en ocasiones, y más visiblemente en la literatura posmoderna, aparece dotada de posibilidades metamórficas y volitivas que desafían cualquier concepción del espacio y de la arquitectura dentro de un orden real o realista (2022b: 112).

Para estas reflexiones, Díez Cobo parte de las ideas de otra estudiosa de lo fantástico, Patricia García, que precisamente dedicó en 2015 un estudio al análisis del

espacio en la literatura fantástica posmoderna. Una de las principales aportaciones de este monográfico[129], y que acusa Díez Cobo (2022b), es la distinción entre *fantastic of place* y *fantastic of space*: mientras que en el primero «the impossible happens in space», el segundo es comprendido como un tipo de fantástico «where the impossible element is spatial» (García, 2015: 9). En esta última modalidad, no es que lo sobrenatural tenga lugar en el espacio, sino que más bien se trata de un acontecimiento del espacio, ligado a lo arquitectónico (2015: 2). Patricia García incluye dentro de este grupo el caso de la casa encantada del cuento de Mariana Enríquez, en tanto que lo espacial se constituye como agente primario de la transgresión fantástica, y no como mero escenario (2015: 21). Por su parte, «La casa de Adela» también es utilizada por Díez Cobo (2022a) en su antología a la hora de ejemplificar el caso de la casa encantada de tipo «agente» o «fagocitadora»; es decir, aquella con un alto nivel de conciencia. Efectivamente, en el cuento de Enríquez, la casa encantada devora a Adela, la hace desaparecer; pero, además, sus espacios son monstruosos e imposibles, se ensanchan y se empequeñecen, e incluso se modifican y cambian, como da cuenta el hecho de que, cuando Pablo y Clara cuentan lo sucedido a la policía y esta entra a la casa, los segundos encuentren un interior absolutamente distinto al experimentado por los primeros: una casa derrumbada, sin habitaciones, hecha toda escombros.

Esta última cuestión puede interpretarse de distintas maneras, igual que sucedía en el caso de «La Hostería». ¿Podría ser que los jóvenes hubieran visto la misma casa, pero en otro tiempo –pasado–? ¿O, quizás, ese pasado espectral solo puede ser visto por los jóvenes, y no así por los adultos del relato, esto es, los padres y los policías? ¿Podemos interpretar esta casa encantada, siguiendo las pistas del relato –los detalles que remiten a las torturas, la caracterización del espacio, o la desaparición de Adela–, como trasunto de un centro de detención, tortura y exterminio de la dictadura argentina, especialmente si realizamos una conexión intertextual con *Nuestra parte de noche*? En este sentido, es interesante la reflexión de Sandra Gasparini, precisamente acerca de la conexión entre los modos del terror, los centros clandestinos y las casas privadas:

> es posible leer un desajuste en la representación de lo real en los espacios domésticos y sus usos como lugares clandestinos de la ciudad de la dictadura

[129] La propuesta principal de García concibe el espacio como «a category in which only objects are located, thus disregarding the physical emplacement of characters. But are characters not also in space? And could objects not also be characters of the story, as frequently happens in the Fantastic? […] These significants omissions can be addressed by including space as a category in which *both* caracteres and objects *are*» (2015: 53-54).

> cívico militar (1976-1983) y en su evocación por parte de los hijos de padres desaparecidos. Lo *siniestro arquitectónico* (Vidler 11) aquí surge no de una estructura edilicia en particular sino de las prácticas que allí se llevan a cabo y cubren de horror a quienes circulan por ella. En la privacidad de los interiores irrumpe lo irracional asociado con el «operativo», con la aparición de un fantasma o bien el espacio urbano se transforma en una trampa mortal cuando no en una tumba sin nombre (2020a: 87-88)[130].

Sobre el potencial de las casas encantadas a la hora de representar este tipo de significaciones políticas, ya Mariconda considera que precisamente este tópico es «amacingly flexible in accommodating a wide variety of themes: good versus evil, science versus the supernatural, economic conflict, class, gender, and so on» (2007: 269). En esta línea, nos posicionamos junto con Cecilia Eudave, quien sostiene que la construcción del lugar puede ejercer como mediador «entre los miedos ancestrales y los miedos modernos amparándose en un género narrativo; en este caso específicamente de lo fantástico» (2018: 61). Aquí, la casa encantada canalizaría el terror del pasado dictatorial como miedo moderno que, además, durante mucho tiempo ha permanecido en el silencio. «La casa de Adela» confirmaría, así, la idea de Ana Abello acerca de que este tipo de arquitecturas fantásticas se erigen como herramientas discursivas para canalizar temas vedados, complicados de expresar en las sociedades en las que se insertan (2019: 33).

En su análisis del cuento, Díez Cobo abre el debate acerca de la interpretación sobre la casa encantada, y propone la doble interpretación: que se trate, meramente, de una casa maligna, o bien que Enríquez ensamble los hechos reales de Argentina con una historia de terror. Tomás Villegas parece considerar esta segunda opción algo reduccionista, como demuestra el siguiente fragmento:

> Que la casa se la chupó –usando el verbo del diccionario del Terror Estatal; que las uñas y dientes de los estantes son piezas o trofeos alegóricos de un torturador; que los guiños al saber médico –los libros de medicina que son iluminados por Pablo, por ejemplo– remiten al relato médico del gobierno militar encargado de producir un sentido: operar el cuerpo enfermo (subversivo) de la sociedad, personificado aquí en la «deformidad» de Adela. Una interpretación legítima, pero cómoda. Reducir el cuento a esta lectura, se me ocurre, es como pretender explicar el deseo a través de un concepto, como querer sosegar un miedo atávico con una caricia. La

[130] En la novela, esta cuestión se hace explícita cuando Adela, al entrar en la casa, se dirige a Gaspar, y le dice: «A lo mejor tuvieron a mucha gente acá adentro. Mucha gente. Vos y yo leímos que los militares usaban casas comunes para torturar. A lo mejor usaron esta y nadie sabía. Acá hay partes de mucha gente» (259); a esto, la voz narradora de Gaspar afirma que «eso no lo había dicho Adela, aunque alguien había usado su voz. ¿Quién hablaba a través de ella?»; este último elemento es interesante por la conexión que Adela terminará teniendo con la casa.

> ambigüedad radical que baña el cuento lo liberaría, entonces, de cualquier corsé interpretativo, lo alejaría de la asfixia alegórica y de la connotación sociohistórica; si esto es así, cada lector proyectará en el interior de la casa el riesgo de sus ideas, el ansia de su expectativa, la forma de su angustia (2018: s.p.).

Lejos de considerarlo algo así como una «asfixia», el potencial alegórico del relato en relación con el contexto dictatorial parece innegable, sin que por ello reste valor a la capacidad de generar terror en los lectores, que nunca abandona la obra de Enríquez. «La casa de Adela» cumple con la idea defendida por García acerca de los espacios fantásticos como lugares que articulan las presencias y las ausencias (2015: 43); pero, además, tal y como explica Gasparini, en la casa encantada creada por Enríquez también se anudan pasado y futuro, «y las consecuencias de cruzar su umbral son fatales» (2020a: 148).

Sin duda, y tal y como hemos visto a lo largo del análisis, en la conexión con *Nuestra parte de noche*, la lectura alegórica para con el pasado dictatorial es incontestable. A las referencias ya analizadas, podemos sumar un elemento que añade potencia a esta interpretación, y que tiene que ver con la actitud de los personajes ante la desaparición. Ya Mariconda explicaba que las variantes del relato de la casa encantada son ilimitadas; y, dentro de los elementos que se prestan a dicha variación, encontramos las repercusiones emocionales del suceso (2007: 268). Así sucede en «La casa de Adela»: por una parte, tenemos la reacción de los hermanos, Pablo y Clara, que van a sentir el terror primero y la frustración, después, cuando los adultos, esto es, la policía y sus padres, no crean su versión de los hechos. A largo plazo, la reacción ante el suceso paranormal tiene graves consecuencias: sabremos, por la narradora, que Pablo tenía pesadillas con Adela, y que terminó por suicidarse, a los veintidós años. Por su parte, la narradora inicia su relato contando que recuerda a Adela cada día, para cerrarlo confesando su incapacidad de visitar la casa en la que todo sucedió: «Hay una pintada sobre la puerta que me mantiene afuera. Acá vive Adela, ¡cuidado!, dice. […] yo sé que tiene razón. Que ésta es su casa. Y todavía no estoy preparada para visitarla» (80)[131].

Por otro lado, tenemos la reacción de Adela, que si bien ya se nos había presentado como un personaje que se sentía cómodo en el terreno de lo sobrenatural,

[131] En *Nuestra parte de noche*, cuando la periodista que se había interesado por el caso de Adela trata de visitar la casa, no la encuentra: «Lo que me hace renunciar a este caso y a mi instinto periodístico y me hace sospechar que me encuentro al principio de una historia que no quiero conocer. Porque lo que pasó esa tarde, y la siguiente, es imposible. No pude encontrar la casa» (513). Tanto en el cuento como en la novela, lo sucedido en la casa, el pasado, se hacen inaccesibles.

esto acaba de confirmarse con la naturalidad con la que se despide de sus amigos antes de entrar por la puerta que la devorará, casi como si aceptara este destino que la casa le tiene reservado. En este sentido, Meri Torras, que ha propuesto una «lectura corporal» del relato de Enríquez, considera que la casa del cuento «*deviene* "La casa de Adela"», se construye una indisociabilidad entre ambas, que precisamente queda plasmada a la perfección, para Torras, en la ambigüedad del pronombre final de la última oración del relato –recién citado–: «ese *la* que no sabemos si remite a la casa o a Adela» (2021: 54). Como decíamos, la conexión de Adela con la casa también se percibe en el modo en que ella actúa durante su exploración: «Adela se adelantaba, entusiasmada, sin miedo. Pablo le pedía "esperá, esperá" cada tres pasos. Ella hacía caso pero no sé si nos escuchaba claramente. Cuando se daba vuelta para mirarnos, parecía perdida. En sus ojos no había reconocimiento. Decía "sí, sí", pero yo sentí que ya no nos hablaba. Pablo sintió lo mismo. Me lo dijo después» (75-76). Esta vinculación parece resolverse completamente cuando Adela desaparece dentro de la casa. Para Carmen Álvarez Lobato, Adela encuentra en la casa su lugar de pertenencia, e igual que Torras, considera que el título del cuento es ilustrativo en este sentido, ya que «anuncia una correspondencia: el mundo normal le resulta extraño a Adela, la rechaza, pero encuentra su lugar en el mundo de lo inquietante, hay un sentido de pertenencia, de completud» (2022: 68).

Para terminar, podemos analizar la reacción de la sociedad ante la desaparición de Adela; una reacción especialmente interesante en términos de similitudes para con el modo en que se procesó el trauma de los desaparecidos de la dictadura. Por un lado, ya desde la voz narradora de Clara, esta utiliza para referirse a Adela una expresión que remite de manera directa a los desaparecidos: «Nunca la encontraron. Ni viva ni muerta» (78); de hecho, estas palabras presentan una increíble similitud con las que el propio Videla utilizó para referirse a la figura de la víctima de la dictadura, en una entrevista de 1979: «es una incógnita […] no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo, está desaparecido» (Reati, 2019: 107). A estas similitudes, podemos añadir la repercusión mediática de la desaparición de Adela, y también el modo en que la gente del barrio, especialmente los jóvenes, actúan en torno al espacio en el que desapareció la niña, de un modo memorialístico que, de nuevo, lo conecta con la dictadura: «En el suelo pintaron, con aerosol, el nombre de Adela. En las paredes de afuera también. ¿Dónde está Adela?, dice una pintada» (79); como bien apunta Emanuela Jossa, esto «suena como un eco siniestro, reiterando el reclamo incesantemente repetido en las paredes, en las calles, en la Plaza de Mayo» (2019a: 161).

Si los espectros de la Hostería volvían para recordarnos que la herida sigue abierta y casi castigar el silencio, en el caso de la casa de Adela, nos encontramos con la viva representación del poder devorador y destructor que fue la dictadura. Poco importa que la casa tuviera dentro de sí un ser maligno, un *alguien* o un *eso*; o que se tratara de un antiguo centro de torturas, y de ahí las uñas y los dientes; o que en ella habite la Oscuridad de la novela, o que la propia casa sea el monstruo. En un momento, ya al final del relato, la narradora escucha a los policías hablar de que, por dentro, la casa está vacía, y cuenta: «Recuerdo que los escuché decir "máscara", no "cáscara". La casa es una máscara, escuché» (78). La idea de la máscara, el sentido de ocultación que lleva implícito, nos lleva a comprender la casa encantada, en el contexto del relato, con sus referencias e intertextualidades, como trasunto del proceso monstruoso de las desapariciones forzadas.

Podríamos concluir con las palabras de Forcinito, que considera que

> la versión de la memoria que ofrece Enríquez da cuenta justamente de una disyunción de lo real (y de la memoria misma) y de una imposibilidad de hacerla inteligible, no ya porque no puede darse cuenta de las atrocidades de los centros de tortura y exterminio, sino además porque la existencia de esos centros parece abrir una resquebrajadura dentro de lo real y un nuevo estrato del terror (2023: 210).

Veremos ahora cómo trabaja con estas cuestiones Valeria Correa Fiz, que se encarga en el relato que analizaremos no tanto del silencio contenido, sino precisamente de imaginar y ficcionalizar una explicación para todas aquellas desapariciones que quedaron inexplicadas; de nuevo, recurriendo a la figura del monstruo.

6.2.3. *Técnicas de desaparición: los monstruos del pozo*

«Leviatán» cuenta las historias de dos personajes, Liza y Daniel. Desde la primera oración del relato nos encontramos en el contexto de las detenciones forzadas durante la dictadura: «Era muy tarde cuando lo llamaron para advertirle de que se habían llevado también a Liza» (Correa Fiz, 2016: 135). El adverbio *también* nos sitúa en el plano de la recurrencia, presenta la acción como algo sistemático, y que cobra todo el significado histórico cuando, acto seguido, se narra la huida –frustrada– de Daniel a Chile y su proyecto de viajar, después, a Europa. En ningún momento se habla de dictadura, detenciones o exilio, pero las referencias nos llevan inevitablemente a esos años de la historia reciente argentina.

En el relato, asistimos a la travesía en autobús de Daniel y accedemos a sus recuerdos sobre Liza, a los que el joven acude como modo de evitar el miedo que trata de apoderarse de él. Liza había llegado a Argentina desde Norteamérica para escribir una guía ictícola de América Latina, pero decidió quedarse cuando conoció a Daniel. Se habían encontrado por primera vez en una performance poética de escritores disidentes –de aquellos que, se nos dice, años más tarde se verían abocados a la clandestinidad–. En medio del relato de estos recuerdos, un enunciado sorprendente irrumpe en la narración de la cotidianidad pasada: «Los peces que la habían conducido a su lado se la habían llevado» (136). El lector no sabe, en ese momento, que dicha oración constituye una anticipación del terrible destino que espera a Liza, y también a Daniel. Y es que la norteamericana, dentro de sus estudios ictícolas, comienza a obsesionarse con una especie en particular: unos «peces de fábula, los mújoles gigantes, plateados y carnívoros» (138).

Tras la pista de estos peces, Liza viaja al norte, a Tucumán, pues tiene la hipótesis de que allí encontrará una serie de pozos en los que habitan dichos animales, y que al avistarlos podrá contestar las dudas que le asaltan: «¿Quién y por qué había desarrollado esa variedad gigante y carnívora? ¿Cómo habían hecho para transportar las aguas a esa provincia semidesértica?» (138). Al llegar a la zona, Liza se encuentra con lo que parece un cuartel y un barrio militar, y ha de saltar un cerco de alambres electrificados para acceder. Allí encuentra varios pozos, entre los que destaca por tamaño el más alejado de los edificios. Entonces cae la noche y el relato empieza a tornarse siniestro: «De pronto se alzarían una luna inmensa, casi monstruosa de tan perfecta, y un aire helado» (140). Sorprenden a Liza las luces de los faros de dos *jeeps* verdes que pertenecen a los que ella llama «milicos de mierda», de los que consigue ocultarse antes de que ellos descarguen a seis presos, desnudos y con los ojos tapados, y los fusilen, justo al lado del gran pozo. Una vez ya han marchado, Liza parece escuchar a los peces y se acerca el pozo, sin esperar el terrible escenario que va a encontrar, y que como en la aparición fantasmal de «La Hostería», o la desaparición inexplicable de Adela, nos es narrada en un breve e intenso fragmento:

> Oyó después el chapoteo en el pozo y un rumor de agua y aire. Son ellos, han llegado, estaba segura. Por el ruido y el fuerte hedor a carne animal, Liza supuso que las bestias tendrían espiráculo. Se incorporó apenas para comprobar que los militares se habían ido, y la luna inmensa le descubrió las cabezas plateadas de dos peces gigantes que asomaban al ras del agua. Los maxilares desencajados enseñaban unos dientes largos y puntiagudos, los ojos pequeños, como de animal

> ciego. La alegría por el descubrimiento hizo que olvidara por unos segundos el horror y el miedo. Se acercó al pozo y los peces se zambulleron. Creyó que se ocultaban, pero luego, por el ruido y los movimientos bruscos del agua, intuyó cierta violencia entre las bestias. Se asomó al espejo de agua y una arcada le hizo verificar la pesadilla: los peces estaban disputándose un trozo de carne. En el centro del pozo resplandecía un brazo blanco (141).

El relato concluye con la narración de la detención de Liza y, en el presente de la enunciación, la de Daniel, que es descubierto al bajar del autobús que le llevaba rumbo a Chile. Desconocemos su destino final, pero probablemente será el mismo que el de los fusilados, desaparecidos de la dictadura.

A lo largo del relato, en varias ocasiones se anticipa este destino fatal; por ejemplo cuando Daniel recuerda los versos de Alfredo, el más joven de los poetas disidentes: «*Por el brocal de la noche / veo / agitarse / los fantasmas futuros*» (137); unos versos que habían motivado a Liza a preguntar por esos fantasmas futuros, pensando que quizás pertenecían a mitologías argentinas antiguas, pero que Daniel dice haber comprendido, tiempo después, como «puro presagio» de lo que sería la dictadura. Otros versos de Alfredo anticipaban la visión que después atormentaría a Liza, la de los restos del banquete de las bestias carroñeras emergiendo del agua del pozo: «*Sus cuerpos/ no/ son mucho/ apenas un puñado/ de órganos que flotan,/ o / en las arenas/ yacen desperdigados*» (137).

El cuento de Valeria Correa Fiz nos sitúa mediante referencias, primero veladas y después explícitas, en el contexto de la represión dictatorial: de la disidencia, las detenciones y los crímenes de lesa humanidad. Estos son los elementos que aportan una absoluta verosimilitud al relato, y que construyen la realidad histórica en la que la autora contextualiza su aportación fantástica, o quizás, mejor dicho, ucrónica: la existencia de los peces mutantes leviatánicos. Son estas figuras monstruosas las que nos interesa analizar, como una ficcionalización fantástica de los procesos de desaparición forzada.

En realidad, no conocemos mucho más de ellos, si bien del relato se extrae la lectura de que probablemente será una creación artificial del ejército militar. Recordemos que Liza, experta en el mundo ictícola, se preguntaba quién habría creado esa variedad de múJol «gigante y carnívora». Los peces son presentados en el fragmento final como «bestias» y descritos de un modo terrorífico: de enorme tamaño, con «maxilares desencajados» de grandes dientes y ojos «como de animal ciego». Todo el

resto de los elementos de la narración, especialmente el contexto nocturno y la luz de esa luna terrible, junto con las descripciones de la violencia y el olor a carne, incrementan la monstruosidad de estos animales. Pero, sin duda, es el título del relato el que nos inclina de modo más evidente hacia esta lectura: «Leviatán» es la bestia marina gigante que, según la Biblia, es creada por Dios; también Leviatán tiene una tradición como forma de denominar a los monstruos marinos. Los del relato son un tipo de peces que solo pueden ser una creación artificial, por su gran tamaño, pero que probablemente fueron elegidos porque los mújoles son, en realidad, una especie carroñera –y no carnívora, según se dice en el relato–[132]. No en vano se hacía referencia a estas mutaciones como una «variedad hiperbólica» (140). Sea cual sea el origen de estos peces, remiten de manera clara a los monstruos subacuáticos que pueblan algunos de los relatos más brillantes de la tradición fantástica; pensemos en Lovecraft, por supuesto.

Por otra parte, en lo que respecta a lo espacial, el elemento acuático es muy significativo en la construcción de estos pozos terribles y de los monstruos que los habitan. Y es que, como explica Reati, si bien los métodos para deshacerse de los cuerpos de los militantes detenidos y asesinados durante la dictadura variaron de región en región,

> el método sobre el que más testimonios existen es el de la ESMA (Escuela Superior de Mecánica de la Armada) en la ciudad de Buenos Aires, que entre 1976 y 1982 alojó a unos cinco mil secuestrados que fueron arrojados vivos desde aviones y helicópteros al Río de la Plata o al océano tras recibir una inyección adormecedora. Es posible que el número de desaparecidos eliminados por otros medios sea superior, y sin embargo la imagen del cuerpo que se hunde en el mar se ha convertido en la representación icónica por excelencia del terrorismo de Estado argentino: nada perdura tanto en el imaginario colectivo como la figura de la víctima que encuentra en el agua su sepultura (2012: 293).

En una entrevista para RTVE, la otra autora a la que hemos dedicado buena parte del análisis de este capítulo, Mariana Enríquez, explicaba que la dictadura creó los fantasmas, «porque un fantasma es eso, no tener cuerpo. Es alguien que aparece y dice "mi cuerpo no está acá, está allá, quiero que lo saquen y lo pongan en un buen lugar y le pongan una cruz"»; y añade: «eso en Argentina no se puede hacer porque los tiraron todos al agua» (en Caballero, 2022). De hecho, a finales de la década de los 90, el mismo Videla –en una entrevista con el periodista Guido Braslavsky Núñez para

[132] El mújol (*Mugil cephalus*), en Argentina y España, recibe también, curiosamente, el nombre de Lisa o Liza.

el libro *El dictador*– llegaría a decir, como contestación a las peticiones de conocer dónde estaban los restos de las víctimas: «¿[…] qué es lo que podemos señalar? ¿El mar, el río de la Plata, el Riachuelo?» (Seoane y Muleiro, 2001: 215). El cuento de Correa Fiz –así como otros relatos del corpus que aquí nos ocupa[133]– confirma una idea defendida por Reati acerca de que la literatura argentina posterior a la dictadura presenta una fuerte presencia icónica del agua como elemento siniestro (Reati, 2012: 294). No olvidemos esa imagen terrorífica del poema de Alfredo y que, en realidad, anticipaba lo que habría de ver Liza con sus propios ojos: «*apenas un puñado/ de órganos que flotan*» (137). Tras el simbolismo del agua, presente en los pozos del relato, bajo su superficie –solo aparentemente– mansa, «se oculta lo monstruoso, verdadera síntesis de lo siniestro en un país que mantuvo la apariencia de normalidad mientras el terror corroía sus entrañas» (Reati, 2012: 294). En *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina* (2007), Christian Gundermann retoma esa imagen del agua –en concreto, del Río de la Plata, que relaciona con la mitología griega– como un territorio de muerte por definición (270). En cualquier caso, se trata de comprender el agua, como explica Ivan Illich (1989) en *H2O y las aguas del olvido* como materia vinculada a un carácter histórico, construido y cultural[134].

Por otra parte, los pozos son lugares que también han tenido un enorme protagonismo dentro del conjunto de los llamados Sitios de Memoria, ya que fueron en muchas ocasiones espacios donde desaparecer a las víctimas. Por ejemplo, Pilar Calveiro recoge el siguiente testimonio:

> Antes de descender del vehículo los prisioneros eran maniatados. Luego se los bajaba y se los obligaba a arrodillarse delante del pozo y se los fusilaba... Luego, los cuerpos acribillados a balazos, ya en los pozos, eran cubiertos con alquitrán e incinerados […] (2004: 52).

En este caso, los cuerpos son depositados en el pozo y quemados para ser desaparecidos: un sistema que difiere del inventado por Correa Fiz, pero que, al fin, persigue el mismo objetivo. En el relato, Liza encuentra los anhelados pozos en la zona de Tucumán, y en concreto, aquel en el que después presenciará el horror es descrito

[133] Nos referimos aquí a «Bajo el agua negra» y «El monstruo», de Mariana Enríquez, que tendremos oportunidad de analizar más adelante. Con todo, podemos avanzar aquí que, en ambos cuentos, se da cuenta –claro, desde lo fantástico– de un suceso real: el asesinato en 2002 de un joven de una villa miseria por parte de la policía, que lo arrojó al río, donde murió ahogado.

[134] Para más información en torno al contexto argentino, remitimos al estudio: Estela Schindel, «Agua de cadáveres. Memoria y abyección del Río de la Plata», en Fernando Reati y Margherita Cannavacciuolo (comps.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado*, 40 años después, Buenos Aires, Prometeo, 2015, pp. 73-92.

como un depósito circular de cemento, que confunde en un principio como una especie de abrevadero o pozo que abastecería a la población de agua. Curiosamente –o intencionadamente–, esta descripción coincide con un espacio que existe en la realidad, a pocos kilómetros de la capital tucumana: el Pozo de Vargas. Se trata de una construcción subterránea de mampostería que data de finales del siglo XIX, y que en sus orígenes tuvo una labor vinculada al almacenamiento de agua para el funcionamiento del sistema ferroviario. Sin embargo, durante la dictadura militar se convirtió en un lugar de inhumación clandestina. Allí, el Colectivo de Arqueología, Memoria e Identidad de Tucumán (CAMIT) e integrantes del Instituto Superior de Estudios Sociales (ISES, CONICET-UNT) realizan trabajos de arqueología y antropología forense para la resolución de casos de personas detenidas desaparecidas en Tucumán. Con más de un centenar de cuerpos identificados, el Pozo de Vargas fue declarado, en 2015, Sitio de la Memoria. Los testimonios recogidos en Villa Muñeca cuentan que «se sabía claramente el horario y los días en los que venían los camiones trayendo gente a este lugar. Había un apagón programado y los vecinos sabían que no tenían que salir de sus casas» (Patrone Firma Paz, 2018). Más allá de la coincidencia entre el Pozo de Vargas y el del relato de Correa Fiz, lo interesante es que comparten un objetivo claro, que no es otro que el de hacer de la *desaparición* un proceso literal.

Sobre los procesos de desaparición, los historiadores hablan de cremaciones, inhumaciones, e incluso procedimientos que hoy nos parecerían tanto o más brutales que el servir de alimento a bestias mutantes: los detenidos eran drogados con somníferos y «amordazados, adormecidos, maniatados, encapuchados, los “paquetes” se arrojaban vivos al mar» (Calveiro, 2004: 38). Con todo, el hecho de que estos procedimientos sean los más desconocidos aún hoy en el relato del pasado histórico, los que más lagunas presentan en los testimonios, los convierten en un espacio perfecto para la ficción. Y quizás es esto lo que respondería la pregunta acerca de por qué Valeria Correa Fiz elige la creación de monstruos para inventar una explicación que, en la literatura, puede ser fantástica, pero no menos terrorífica que la realidad. Quizás podemos enmarcar el relato de la autora dentro de esa ansiedad por una explicación que existe en torno a las desapariciones, y que es el hilo conductor que comparten los cuentos que hemos analizado en este apartado, con el foco puesto sobre la creación de espacios del horror.

Veremos ahora cómo este trauma se trabaja desde otro motivo del género fantástico: la figura del fantasma o *revenant.*

6.3. *Que (se) aparezcan con vida*: espectros del pasado

El título de este apartado retoma uno de los reclamos centrales que abanderaron los organismos de derechos humanos en torno a 1980, esto es, las postrimerías y tras la finalización de la dictadura militar argentina: *aparición con vida de los desaparecidos*. Una consigna que, desde los cánticos y las pancartas de las protestas públicas, exigía el fin de la incertidumbre que rodeaba el destino final de miles de detenidos[135].

La categoría del desaparecido ha hecho correr ríos de tinta, en un intento por acercarse a la gran complejidad desde la que se construye: para Buschmann y Souto (2019) designa *lo incomprensible*; para Gabriel Gatti (2008b), *la catástrofe*; para Reati (1992), *lo innombrable*. El paso del tiempo llevó a pensar en el trauma de la desaparición en términos de *quiebre, fractura, vacío, invisibilidad, inexistencia, ausencia, irrepresentabilidad*, y el lenguaje «se llenó de paradojas ("duelo permanente", "inausentes", "vivos que mueren siempre")…» (Gatti, 2019: 21); una paradoja que puede recordarnos a las palabras de Videla que ya hemos reproducido anteriormente, en las que se refería a los desparecidos como *ni vivos ni muertos*, en un limbo que pareciera territorio, más que de las víctimas de una represión dictatorial, de los fantasmas que habitan las páginas de la tradición literaria fantástica. En relación con esto, Silvana Mandolessi explica:

> A diferencia de otros tipos de violencia política y otras formas de exterminio, la desaparición se erige no tanto sobre la muerte sino sobre su negación: es la muerte la que se niega en el término «desaparecido», la ausencia del cadáver que atestigua el hecho, la consumación y el pasaje de un estado a otro, de la vida a la muerte. Esta ausencia del cadáver, como ha extensamente teorizado la bibliografía en torno a la experiencia argentina, priva al muerto de sepultura, el ritual con el que se inscribe la muerte en la comunidad (2018: 51).

Mariana Enríquez, autora de los dos cuentos que analizaremos en este apartado, ha defendido en múltiples entrevistas que, en Argentina, el género del terror es político, puesto que se trata de un país «que creó fantasmas como política de Estado»

[135] Para un análisis de las consignas que se utilizaron en este periodo, ver: Elizabeth Jelin, «La política de la memoria: el movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en la Argentina», en Carlos Acuña [*et al.*], *Juicios, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995, pp. 101-146.

(en Néspolo, 2017). En *Historia y trauma. La locura de las guerras* (2011), Françoise Davoine y Jean-Max Gaudillière escogen, precisamente, la figura del *revenant vivant* para referirse a lo traumático que queda fuera del tiempo, del lenguaje y de la comprensión; esto es, la idea de que los sobrevivientes y a veces sus descendientes viven en una especia de no-tiempo, un pasado-presente que se manifiesta a través de una «memoria que no olvida» (37). El *revenant*, como veremos, hace mención al espectro que regresa de la muerte; al que (se) aparece; en este sentido, Souto considera que puede establecerse esa conexión con «la tradición literaria del género fantástico, es decir, las manifestaciones de fantasmas y revividos, ya sea de víctimas, ya sea de victimarios» (Souto, 2019: 68), y propone extender la investigación literaria «a la contrapartida de las figuraciones de desaparición: la aparición»[136]. Dentro de las distintas figuraciones que distingue Souto, nos interesa aquí, como venimos diciendo, la de los fantasmas y revividos; los que vuelven después de años de ausencia y, sobre todo, nos centraremos en las consecuencias del regreso en el ámbito familiar y en el espacio público.

Precisamente los dos relatos que analizaremos a continuación ponen el foco en esas consecuencias, es decir, no tanto –o no únicamente– en los desaparecidos y su figuración fantasmal. Los dos cuentos de Mariana Enríquez que veremos van más allá y no solo problematizan acerca de estas figuras, sino sobre una serie de preguntas, casi de carácter ético, que surgen en torno a su existencia. Parece heredar, así, ese espíritu contestatario de la literatura que trató de articular de manera más compleja el referente *incomprensible,* frente a un discurso maniqueo emitido por el régimen autoritario (Sarlo, 2019: 332). «Cuando hablábamos con los muertos» trabaja sobre el derecho al dolor de aquellos que comparten generación con los H.I.J.O.S. e incluso nietos de militantes reprimidos, pero que no cuentan en su familia o entorno con ningún caso de desaparición forzada. ¿Tienen derecho a la lucha y la reivindicación? ¿Tienen derecho al dolor? ¿Se extiende este trauma desde lo individual a lo generacional? Por otro lado, «Chicos que vuelven» pone el foco en el complejo lugar que la sociedad reserva a aquellos que volvieron, a los *aparecidos*, así como a las condiciones en las que regresaron. Así, a través de este tipo de relatos se reconoce cómo la memoria social,

[136] Aporta la autora ejemplos de otras obras en las que se percibe esta perspectiva: la película *Sur* (1988) de Fernando Solanas, cuyo protagonista se encuentra con el fantasma de un amigo asesinado por la dictadura; la novela de ciencia ficción *Cruz diablo* (1997) de Eduardo Blaustein, donde se da el retorno de desparecido en forma de espectro; o, finalmente, *La Anunciación* (2007) de María Negroni, en la que asistimos al diálogo con un fantasma.

como explica Jelin, produce clichés y lugares comunes que derivan en sus propias formas del olvido; de ahí la importancia de «acciones que permitan una comunicación con un pasado aún significativo, y, sobre todo, hagan posible las *preguntas* sobre el pasado […]. De lo que se trata –añade la autora–, es de *problematizar* ese pasado de un modo que vuelva como una interrogación sobre las condiciones, las acciones y omisiones de la propia sociedad» (Jelin, 2010: 33-34). Y esto es exactamente lo que, como vamos a ver, logran los cuentos de Enríquez, a través de lo fantástico y de la figura del fantasma.

En estos dos cuentos, vamos a encontrarnos con espectros que, esta vez sí, tienen una presencia corpórea –no como las que hemos llamado *psicofonías* en el caso de «La Hostería». Unos espectros, fantasmas, *revenants*, e incluso, como veremos, zombis, que le sirven a Enríquez para abordar el periodo dictatorial, y para, en última instancia, en palabras de Amaro Castro, «interrogar aquella biopolítica que creó la figura del "desaparecido" para inscribirlo en una suerte de limbo entre lo vivo y lo muerto, intersticio que la literatura del terror suele poner en evidencia» (2019: 806).

6.3.1. *Dobles fantasmales o del derecho al dolor*

«Cuando hablábamos con los muertos» es un relato de Mariana Enríquez en el que la narradora va a relatarnos acerca de algo que sucedió en su adolescencia, en la época en la que, junto con sus amigas, hablaban con los muertos. Desde el inicio del relato, pues, partimos de una premisa de imposibilidad: la comunicación con el más allá.

La narradora cuenta que aquello de hablar con los muertos era algo habitual: «Empezamos con la copa en casa de la Polaca, encerradas en su pieza» (Enríquez, 2017: 217). Desprecia a la hermana de una de ellas porque «le tenía miedo a los fantasmas y a los espíritus, le tenía miedo a todo, bah, era una pendeja estúpida» (217). Hay un tono rutinario en su manera de explicar cómo hacían las ouijas de día, mientras fumaban con las ventanas cerradas, y también en cómo eran siempre las mismas cinco amigas las que participaban del ritual. Hasta este momento, los rituales se presentan casi como un juego de adolescentes; sin embargo, un día esta rutina se rompe de manera abrupta:

> Así, encerradas entre humo y con la copa totalmente enloquecida nos encontró Dalila, la madre de la Polaca, y nos sacó a patadas. Yo pude recuperar la tabla –y me la quedé desde entonces– y Julita evitó que se partiera la copa, lo cual hubiera sido un desastre para la pobre Polaca y su familia, porque el muerto con el que

> estábamos hablando justo en ese momento parecía malísimo, hasta había dicho que no era un muerto-espíritu, nos había dicho que era un ángel caído. Igual, a esa altura, ya sabíamos que los espíritus eran muy mentirosos y mañosos, y no nos asustaban más con trucos berretas, como que adivinaran cumpleaños o segundos nombres de abuelos. Las cinco nos juramos con sangre –pinchándonos el dedo con una aguja– que ninguna movía la copa, y yo confiaba en que era así. Yo no la movía, nunca la moví, y creo de verdad que mis amigas tampoco (218-219).

Hay una naturalización del suceso fantástico, la comunicación con los muertos. No se presenta como algo inusitado, sino que el foco se pone en la interrupción de la madre de la Polaca («el muerto con el que estábamos hablando *justo en ese momento*»). De nuevo, hay elementos que remiten a una recurrencia del suceso: «*a esa altura, ya sabíamos* que […] no nos asustaban *más*…».

Hay otro elemento interesante en el fragmento reproducido anteriormente: el muerto con el que están hablando, se nos dice, parecía «malísimo», y les había dicho que «no era un muerto-espíritu», sino un «ángel caído». Más allá de la voz que es otorgada al fantasma o espectro –a lo que haremos referencia más tarde–, nos encontramos aquí con una anticipación: la identificación del muerto con un potencial desaparecido de la dictadura. En primer lugar, por la idea de la maldad, que durante mucho tiempo se asoció a los militantes que fueron víctimas de la represión, desde el lugar común del *algo habrían hecho* y la llamada «teoría de los dos demonios», que equiparaba la violencia de las guerrillas de izquierda con la de las Fuerzas Armadas y establecía entre ellas una relación de acción/reacción –y, con ello, ponía en la izquierda la responsabilidad causal del inicio de la violencia– (Franco, 2014: 24). Por otro lado, también remite a esta lectura la negación de la identidad como *muerto*, pues, como veremos después, la identificación de los desaparecidos con *muertos* o *asesinados* es enormemente conflictiva en el contexto del debate sobre el pasado dictatorial. Finalmente, encontramos la idea del *ángel caído*, que remite a esa idea de maldad –la imagen del demonio–, pero también de rebeldía, del ángel expulsado del cielo por oponerse a los designios y mandatos de Dios. Podríamos sumar a esto la idea de estos ángeles caídos como seres inmortales. Hay otra anticipación, en este caso, relevante para el relato, en tanto en cuanto la narradora describe a estos espíritus como «mentirosos y mañosos»; pues, como veremos después, los muertos con los que hablan las jóvenes no son claros en sus comunicaciones.

Tras el cambio de emplazamiento de los rituales a casa de la Pinocha, una de las jóvenes manifiesta con quién quiere hablar: con sus padres, desaparecidos de la

dictadura. El modo en que la narradora hace referencia a ello es revelador de lo que la sociedad de aquellos años sabía –y lo que no– acerca de las desapariciones, del secretismo y el tabú, de la manera en que esta temática era abordada:

> Estuvo buenísimo que Julita finalmente abriera la boca sobre sus viejos, porque nosotras no nos animábamos a preguntarle. En la escuela se hablaba mucho del tema, pero nadie se lo había dicho nunca en la cara, y nosotras saltábamos para defenderla si alguien decía una pelotudez. La cuestión era que todos sabían que los viejos de Julita no se habían muerto en un accidente: los viejos de Julita habían desaparecido. Estaban desaparecidos. Eran desaparecidos (221-222).

Esta falta de conocimiento y transparencia sobre el tema, esa herencia de un relato truncado, la duda sobre la denominación (*estar*/*ser* desaparecido), se intensifica en la idea de que Julita y su hermano heredaron el testimonio de sus abuelos, que fueron quienes verdaderamente vivieron, de manera consciente, la detención forzosa de la pareja:

> Nosotras no sabíamos bien cómo se decía. Julita decía que se los habían llevado, porque así hablaban sus abuelos. Se los habían llevado y por suerte habían dejado a los chicos en la pieza (no se habían fijado en la pieza, capaz: igual, Julita y su hermano no se acordaban de nada, ni de esa noche ni de sus padres tampoco).
> Julita los quería encontrar con la tabla, o preguntarle a algún otro espíritu si los había visto. Además de tener ganas de hablar con ellos, quería saber dónde estaban los cuerpos. Porque eso tenía locos a sus abuelos, su abuela lloraba todos los días por no tener dónde llevar una flor (222).

Así, tras la declaración de intenciones de Julita, y para poder llevar a cabo el ritual, esta pide a sus compañeras que piensen en desaparecidos conocidos, ya que según leyeron en un libro, eso podía facilitar la comunicación. La narradora va enumerando los distintos vínculos de cada una de las jóvenes con algún familiar o amigo que fuera víctima de la dictadura[137]; salvo de una de ellas: «La Pinocha no tenía a ninguno que aportar, pero llegamos a la conclusión de que con todos los muertos desaparecidos que ya teníamos era suficiente» (224). Este dato, que pasa desapercibido en una primera lectura, cobra después una importancia protagónica.

Las adolescentes se encuentran entonces con un problema: comienza a hacérseles difícil hablar con los muertos. La narradora cuenta que daban muchas

[137] Además, durante dicha narración, Enríquez intercala dos referencias extratextuales relacionadas con dictadura argentina: «ahora ya todas sabíamos de esas cosas, después de la película *La noche de los lápices* (que nos hacía llorar a los gritos, la alquilábamos como una vez por mes) y el *Nunca más* –que la Pinocha había traído a la escuela, porque en su casa se lo dejaban leer– y lo que contaban las revistas y la televisión» (223).

vueltas, no se decidían «por el sí o por el no, y siempre llegaban al mismo lugar»; el único dato que podían dar era el lugar donde habían estado secuestrados, «y ahí se quedaban, no nos podían decir si los habían matado ahí o si los llevaron a algún otro lugar, nada» (225). Uno de los encuentros resulta ser con el vecino de la narradora –lo que las jóvenes comprueban buscando su nombre en el *Nunca más*–, que tras decirles que estuvo en el Pozo de Arana, cortó la comunicación. Sin embargo, no consiguen hablar con los padres de Julita. Con quien sí consiguen comunicarse es con Andrés, el espíritu de un exiliado en México que había muerto en accidente de coche, pero que pudo darles la información que las adolescentes necesitaban: el motivo por el cual los muertos desaparecían cuando les preguntaban dónde estaban sus cuerpos, era que «no sabían dónde estaban, entonces se ponían nerviosos, incómodos»; pero, añade, otros no contestaban porque una de ellas les molestaba, porque «estaba de más» (225).

A diferencia de la comunicación con Andrés, el discurso de los desaparecidos es discontinuo y dudoso. ¿A qué se debe esto? ¿No están en el más allá, igual que Andrés?; o, ¿es que, quizás, su condición de desparecidos –desprovistos de cuerpos, de sepultura y memoria– hace que su lugar en ese más allá se tambalee? En cualquier caso, parece claro que en esa vacilación que caracteriza a todos los espectros de la ouija queda metaforizada la problemática acerca de la consideración de los desaparecidos como, efectivamente, *muertos* de la dictadura. Esta polémica surge en el interior del movimiento de derechos humanos, que, frente a la intención de los militares de tratar de poner punto final a la cuestión, declarando muertos a los desaparecidos sin dar una explicación, se opusieron a dicha declaración genérica y reclamaron la investigación para todos los casos (Feld, 2010: 30). En el contexto de esta problemática, hay varios elementos del relato que merecen una reflexión.

En primer lugar, este lugar conflictivo que ocupan esos *muertos* queda representado en el hecho de que el contacto con los espectros sea a través de sus voces, o, mejor dicho, de sus palabras escritas mediante el sistema de la ouija. Explica Reati que los familiares de los desaparecidos, si bien poco a poco fueron asimilando el hecho de que probablemente estaban muertos, eso no bastó para que no guardaran una remota esperanza del regreso, y algunos «recurrieron a médiums y espiritistas para comunicarse con los ausentes» (2019: 108). Precisamente, en *El otro lado. Retratos, fetichismos y confesiones,* cuenta Enríquez que hace unos años había descubierto que en Buenos Aires

«unas mujeres jóvenes, hijas de desaparecidos se reunían en una quinta del conurbano a jugar a la ouija: trataban de convocar a sus padres y madres» (2020: 136.)[138].

Por otro lado –y, de nuevo, como sucedía en «La Hostería»– y tal y como ha señalado Lucía Leandro-Hernández, la presencia de los desaparecidos a través de la ouija «se da y al mismo tiempo no se da: lo que se produce es un encuentro con el espectro del desaparecido, ya que su condición de sujeto –cuerpo y espíritu– no es posible que suceda» (2018: 158). La espectralidad, esa presencia a la vez lejana de los fantasmas del pasado que habitan los cuentos de Enríquez, son, de nuevo, reflejo de ese mismo pasado de violencia. Como explica Mandolessi, dicha violencia no fue manifiesta o exhibida, sino que la propagación del terror en el cuerpo social se hizo a través de la forma espectral condensada en el fenómeno de la desaparición (2013: 146).

El mismo término de *desaparecido* da cuenta de esta complejidad. Para Kirsten Mahlke, de hecho, este significa el eufemismo de la dictadura misma (2012: 200)[139]; en cambio, para Calveiro, la desaparición

> no es un eufemismo sino una alusión literal: una persona que a partir de determinado momento desaparece, se esfuma, sin que quede constancia de su vida o de su muerte. No hay cuerpo de la víctima ni del delito. Puede haber testigos del secuestro y presuposición del posterior asesinato, pero no hay un cuerpo material que de testimonio del hecho (2004: 26).

Gatti se refiere en términos de «catástrofe lingüística» (2008a: 29) a la figura del detenido-desaparecido: este supone una quiebra del sentido, un cuerpo separado del nombre, sin tiempo ni espacio (53). Por su parte, Fontes habla de la muerte de la persona desaparecida como una «muerte ficticia», pues a nivel jurídico, falta la prueba material de dicha muerte, el cuerpo. Así, el desaparecido está condenado a la imposibilidad de morir, queda atrapado entre el mundo de los vivos y el de los muertos (Fontes, 2018: 251-252).

Puede retomarse esta idea de Fontes a la hora de analizar a los espectros con los que las adolescentes se comunican que, a diferencia de lo que sucede con el fantasma de Andrés, son indecisos y siempre, en un punto de la comunicación, el flujo

[138] A modo de anécdota, Mariana Enríquez comentó en la entrevista en *Caja Negra* (2022) que tuvo una ouija que compró de adolescente en la misma colección que las niñas del relato. Se trata de un tema que despierta especial interés en la autora.
[139] En su lectura de «Segunda vez» de Julio Cortázar, Mahlke destaca que la desaparición se presta para el modo fantástico ya que este contradice como aquella las leyes de la naturaleza y del sentido común (2012: 201, 211).

de la información que pueden dar queda amputado: pueden informar del lugar donde estuvieron secuestrados, pero no pueden asegurar si los mataron ni, en ese caso, dónde reposan sus restos. Parecen estar perdidos, habitar un vacío, que no deja de ser simbólico: una materialización –fantástica– del lugar que estos desaparecidos ocupan en la sociedad y, especialmente, para sus seres queridos, que, como los abuelos de Julita, nunca tuvieron un cuerpo que enterrar, una tumba a la que llevar flores. Además, esa dificultad de comunicar de los espectros puede relacionarse con otra idea vinculada al proceso de detención forzada a la que fueron sometidos los que serían desaparecidos, y a la que hace referencia Gasparini. La autora explica cómo la lógica de los centros de concentración de la dictadura supuso un faenamiento de mentes y cuerpos destinado a conseguir datos con los que, después, llevar a cabo el movimiento contrario, esto es, «un volver fantasma, un asordinamiento de la identidad, una imposibilidad de retornar al *oikos*, una "desaparición", un relato silenciado». En este sentido, los espíritus con los que hablan las protagonistas del relato, para Gasparini, piden datos a los vivos que los convocan porque han perdido el rumbo, tanto en el mundo del *más acá* como en el del *más allá*. Exigen una dirección, una ruta a seguir: están perdidos, desarraigados, sin rumbo» (2020a: 94). Así, su incapacidad para comunicarse nace de la tortura física y psicológica, que drena toda posibilidad de alzar la voz.

En cualquiera de los casos, el relato de Enríquez da a los desaparecidos voz, aunque sea una voz quebrada, y pasa así a formar parte del corpus de representaciones de desaparecidos que, como defiende Nelly Richard, restituye «la notoriedad de la presencia que les robó la técnica de la desaparición» (2000: 30). Pero no es la cuestión terminológico conceptual acerca de los desaparecidos la única de las problemáticas con las que Enríquez construye el relato, pues, precisamente, en su desenlace, como vamos a ver a continuación, está la base del debate acerca del derecho al duelo de quienes no tienen familiares desaparecidos.

Volvamos, pues, al relato: sobre lo que ya se presentaba como fantástico, es decir, la comunicación con los espectros del pasado, va a sucederse otro encuentro con el mundo del más allá; esta vez, en forma de fantasma corpóreo. Esta otra tipología de figura fantástica se construye desde una fusión del fantasma-*revenant* y el doble: a la casa llega Leo, hermano de la Pinocha, que después, sabremos, *no es* Leo. Interrumpe la ouija para pedir a su hermana que le ayude a descargar la camioneta, y ante la tardanza de la Pinocha, las jóvenes se extrañan y se disponen a ir a buscarla. En ese momento, la

copa de la ouija empieza a moverse sola, y escribe: «Ya está» (227). Entonces escuchan los gritos de su amiga, que después les relata cómo su supuesto hermano comenzó a comportarse extraño, distante, desde que salieron de la casa, para después desaparecer sin dejar rastro junto con la camioneta. A través de una llamada telefónica, descubren que Leo nunca acudió a la casa: aquel *no podía ser* el verdadero Leo. La joven queda, como las protagonistas de «La Hostería» tras su encuentro con los espectros, traumatizada, pues no deja de gritar que *esa cosa* la había tocado, al darle un abrazo, que había sentido extrañamente gélido.

Además de construirse como un doble, idéntico al verdadero Leo, también caben en esta figura otras lecturas de lo monstruoso: puede remitir al demonio, primer invasor de cuerpos ya desde las literaturas religiosas de culturas mesopotámicas; y que, de algún modo, se conecta con la figura del «ángel caído» con la que se identificaba el primer muerto de la ouija al que se hace referencia en el relato. En este sentido, lo que verdaderamente caracteriza al *falso Leo* es la invasión de un cuerpo ajeno, algo imposible de no plantear, en los términos de la problemática que trata el relato, en relación con la ausencia de restos de los desaparecidos de la dictadura: si ese espectro, o fantasma, es el de un desaparecido, la ausencia de un cuerpo propio le obliga a *tomar prestado* el de un vivo, en este caso, el del hermano de la Pinocha.

El *falso Leo* se presenta como una amenaza vengativa, pues tanto la propia Pinocha como Julita coinciden en pensar en que había venido porque era ella *la que molestaba* –en referencia a las palabras del espíritu de Andrés–: «"es que a ella no le desapareció nadie"» (229). Antes de analizar lo que implica esta idea, cabe recoger aquí la interpretación de la figura fantasmal de Leo que lleva a cabo Bode, a partir de las ideas de Derrida:

> Para Derrida, el ser y su simulacro, la presencia y la ausencia, se concibe como una *fantología* antes que como una *ontología* […]. En esta fantología, *the time is out of joint*, el tiempo está desarticulado, porque el presente re-figura tanto el pasado como pre-figura el futuro. La aparición de Leo se puede ver dentro de esta temporalidad desarticulada: el presente de la narración hace revenir el pasado para el que la figura espectral de Leo viene del futuro. […] Leo es la prefiguración traumática de la desaparición desde el futuro, un *re-enactment* fuera de la temporalidad» (Bode, 2019: 418)[140].

[140] En la contemporaneidad y sobre todo desde el *giro espectral* que se dio en los albores del siglo XXI, consecuencia del pensamiento de Jacques Derrida, los espectros parecen «menos interesados por el Más Allá que por denunciar los abusos de poder que se han producido en el pasado y que han caído en el olvido»; en este sentido esa *hauntología* propone que «los fantasmas dejan de ser vistos como algo

También a partir de la conceptualización de Derrida, Estela Schindel enfoca la interpretación de estas figuras fantasmales hacia la idea de un pasado que sigue afectando en el presente, y se pregunta:

> How can one version of the disappeared as a ghost –the fixation and immobilisation of the specter by way of terror– possibly be linked to this other figure of the specter that embodies an appeal of justice from the past and poses the ethical commandment of living with the ghosts […] (2013: 15).

Efectivamente, la aparición del *falso Leo* supone una desarticulación del tiempo, que, además, tiene lugar en conjunción con el espacio de la casa de la Pinocha, donde tiene lugar el suceso fantástico. Además, en términos de espacio que deviene terrorífico, también cuenta con aquella dualidad de la que hablábamos en el apartado anterior: por un lado, se presenta como un lugar adecuado para realizar las actividades paranormales, pues los padres de la Pinocha se describen como menos conservadores que el resto de las familias de las adolescentes, que les habían prohibido celebrar sus encuentros. Por otro lado, la casa se encuentra en el espacio de la marginalidad urbana, donde habitualmente Enríquez emplaza sus relatos, y que sirven a la autora para aportar la verosimilitud del tiempo presente que, después, se rompe con la activación de lo extraordinario. Otra coordenada cruza, sin embargo, la casa de la Pinocha: ni ella ni su familia, quienes la habitan, tienen desaparecidos.

Así, llegamos al tema central que se problematiza en el relato: el *revenant*-doble de Leo materializa uno de los debates centrales en torno a la memoria histórica de la dictadura argentina, que podríamos resumir en la idea del derecho al duelo de quienes no padecieron la desaparición de familiares. Esta conexión ha sido señalada por Bustamante Escalona, para quien el relato de Enríquez problematiza precisamente con todas las cuestiones que giran en torno a la memoria y la posmemoria:

> ¿Cómo articular una memoria de algo que no se ha vivido personalmente?, ¿cuáles son las memorias autorizadas y legitimadas?, ¿quiénes tienen el derecho a recordar, a enunciar, a denunciar? Es decir, ¿cómo inscribir en la propia memoria individual y personal la memoria colectiva y el rechazo a mantenerse fuera de ella? (2019: 37).

Sin incidir demasiado en el concepto de posmemoria, que hace referencia al trauma heredado de los relatos de generaciones anteriores, y con cuyos protagonistas no existen lazos biológicos, sí es interesante tener en cuenta que, durante el periodo

oscurantista y se convierten, en cambio, en una figura clarificadora con un potencial específicamente ético y político» (Tausiet, 2015: s.p.).

dictatorial, la *verdad* fue identificada con la posición de afectado directo: primero, en las familias de las víctimas de la represión, y después, en los sobrevivientes de los centros de detención y los militantes de los 70. «La presencia pública de estas voces –explica Jelin– implicó un poder considerable en la definición de la agenda de derechos humanos del país», y así, «la propia noción de "verdad" y la legitimidad de la palabra (o, si queremos ser más extremos, la "propiedad" del tema) llegaron a estar encarnadas en la experiencia personal y en los vínculos genéticos» (Jelin, 2010: 227)[141]. Como consecuencia, explica la autora, se ha generado una distancia en las movilizaciones políticas entre quienes son portadores de la *verdad* del sufrimiento personal y privado, y aquellos que se movilizan políticamente por la misma causa, pero, quizás, por otros motivos, que no se perciben como igualmente legítimos. Así, las «razones ideológicas, políticas o éticas no parecen tener el mismo poder justificatorio a la hora de actuar en la esfera pública, excepto "acompañando" a las demandas de los "afectados/as directos/as"» (Jelin, 2010: 232).

En el campo literario, este debate es extensible al plano de la creación: ¿hasta qué punto tienen derecho los autores y autoras a hablar del tema, si no tienen ningún pariente desaparecido? En múltiples entrevistas de Mariana Enríquez, esta cuestión ha salido a colación. La autora explica que, precisamente en el caso del relato que ahora nos ocupa, le preocupó el modo en que pudiera ser leído:

> No pensé que estaba banalizando nada, pero, en el momento de publicarlo, me preocupó que alguien se sintiera ofendido. Era mi forma de contar y procesar una historia que también es mía, pero hay víctimas que tienen una historia personal dolorosa. No le molestó a nadie entonces ni tampoco después, cuando me empezó a leer más gente. Ahí me sentí acompañada generacionalmente por un desorden del discurso sobre los años 70; no solamente sobre la dictadura, sino sobre la violencia y la militancia: sobre la generación de nuestros papás (en Zunini, 2020)

[141] Jelin amplía esta cuestión al referirse a cómo la familia, ya en tiempos de dictadura, e incluso antes, tenía un enorme protagonismo en la sociedad argentina. Durante la represión, los militares que tomaron el poder en Argentina en 1976 «usaron (y abusaron) de la referencia a la familia» (2010: 228); por otro lado, las organizaciones por los derechos de los detenidos tuvieron siempre a la familia como eje central (por ejemplo, Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas, creado en 1976, o las Madres de Plaza de Mayo, que comienzan su actividad en 1977); si bien es cierto que estas eran las únicas que podían existir en un tiempo en el que estaba prohibida cualquier tipo de organización de carácter político (230).

En cualquier caso, proyectado o no desde la creación personal literaria[142], Enríquez problematiza acerca de las que Jelin llama «tendencias excluyentes» (2010: 228) al respecto de la participación en el tema de los desaparecidos: el castigo y la amenaza recaen, primero sobre Leo, cuya personalidad es suplantada, y después, sobre la Pinocha, y por extensión, al resto de su familia; era ella la que sobraba, y, según el espíritu de Andrés, la que impedía la comunicación con los espíritus.

Finalmente, podemos establecer una última conexión entre «Cuando hablábamos con los muertos» y «La Hostería», en el modo en que las nuevas generaciones son las receptoras de la memoria –se comunican con los desaparecidos y reciben la visita de sus espectros–, pero también del trauma que significa. Igual que Florencia y Rocío, la Pinocha se queda mal tras el encuentro con el fantasma; y, de hecho, es eso lo que pone punto final a las ouijas, cerrando así el relato que se construye de forma circular: «Y así se terminó la época en que hablábamos con los muertos» (229). No se presenta como una comunicación fácil, sino conflictiva, y problematiza, como lo hacen otras obras de la literatura argentina contemporánea, con esos intentos de «establecer líneas de *transmisión* a las nuevas generaciones», ya sea en forma de ensayos, testimonios o narraciones (Vezzetti, 2003: 194).

Como explica Ricardo Ferrada Alarcón, en «Cuando hablábamos con los muertos» encontramos el ejemplo de cómo «la apelación más seria y directa al desafío de la memoria se da con el deseo de llegar a producir un contacto con esos familiares muertos», lo cual lleva a la evidencia de «su desaparecimiento en dictadura y, asimismo, da el marco a las pesadillas de la adolescencia y el terror real: la crueldad» (2018: 102). El fantasma es reinterpretado, como ocurrió a partir de inicios del siglo pasado, y los fantasmas dejan su apariencia gótica pálida para abrir el juego a otras formas de construcción, y metamorfosearse en los miedos y traumas personales y sociales (Acosta, 2021: 118). Pero, más allá de todo esto, el relato de Enríquez, en última instancia, problematiza acerca de algo todavía más complejo que fenómeno de la desaparición: «del dolor del duelo de los "sin duelo" y del dolor del duelo de los "sin relato"» (Déotte, 2006: 95).

[142] En otra entrevista anterior, también al respecto de «Cuando hablábamos con los muertos», exponía Enríquez que el hecho de no tener cerca ningún caso de desaparecidos, «nada tan horrible», le permitía verlo desde fuera, con distancia (en Fernández, 2017).

6.3.2. Revenants *o de la imposibilidad del duelo*

La protagonista de «Chicos que vuelven», Mechi, trabaja en el archivo de chicos perdidos y desaparecidos en la ciudad de Buenos Aires. Muchos casos tenían que ver con chicas adolescentes que huían a causa de un embarazo, un familiar borracho o abusador, o bien, jóvenes secuestradas por las redes de la trata. Pudiera parecer que estas informaciones nos alejan de la figura de los desaparecidos de la dictadura, para localizarnos en un tiempo más cercano al presente; sin embargo, como veremos, el tratamiento de los desaparecidos –y, especialmente, de los *aparecidos*– nos lleva de vuelta a esa herida todavía abierta de la historia argentina.

Mechi, que se presenta como una mujer poco interesada, en realidad, en su trabajo –que percibe más como una memoria estanca que como un factor de acción contra las desapariciones– conoce a Pedro, un periodista que poco a poco se va interesando por los casos y con el que investiga mientras forjan una relación de amantes y amigos. Uno de los casos que suscita especial interés –e incluso obsesión– a Mechi es el de Vanadis, una joven hermosa que se prostituía en Constitución y que se perdió a los 14 años. Al tiempo, es la propia Mechi quien, en parque Chacabuco, encuentra y reconoce a Vanadis y la lleva al centro, donde el resto de las trabajadoras, ante la escasa información que la joven puede aportar, le diagnostican un estado de *shock*. Cuando Mechi llama a Pedro para contarle lo sucedido, se encuentra con que también él tiene noticias sobre un chico aparecido: en Parque Rivadavia, una mujer reconoció al joven Juan Miguel González. Hasta aquí, la situación es comparable con la de Vanadis; sin embargo, en el caso de este segundo chico, el relato de lo sucedido queda atravesado por lo sobrenatural:

> 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 del pibito que se cayó abajo del tren. Escuchame una cosa: la madre no quiso venir a ver al pibe este que apareció en el parque, porque le agarró un ataque. […] ese pibito estaba muerto, el tren le cortó las patas pero no le tocó la cara, es la misma cara, es el mismo pibito (Enríquez, 2017: 180).

A partir de estos sucesos simultáneos, el relato da un salto temporal, en el que las semanas han pasado y la situación, por sobrenatural que se trate, se ha hecho rutinaria: más chicos empezaron a aparecer en cuatro grandes parques de la ciudad: Chacabuco, Avellaneda, Sarmiento y Rivadavia; allí se quedaban a dormir por las

noches, sin intención de irse a ningún lado. Incluso, se nos cuenta, aparecían bebés, presuntas «víctimas de secuestro parental, aunque también podían ser criaturas robadas de hospitales, de maternidades» (181). Además, el relato habla de un intento de normalización –al menos, inicial– por parte de la sociedad y de los afectados directos de todas esas pérdidas que, ahora, veían redimidas: «los familiares enloquecidos los venían a buscar sin pensar demasiado en lo raro del caso, en lo inquietante de que todos los chicos volvieran al mismo tiempo» (182).

Los familiares se presentan cegados ante lo inexplicable por la alegría que les produce la recuperación de sus desaparecidos. Distinto había sido el caso de Vanadis, cuyos padres no habían parecido interesarse por recuperarla. En este punto, Graciela, una de las trabajadoras del centro en el que trabaja Mechi, hace un pequeño discurso, cuya conexión con los desaparecidos de la dictadura es insalvable: «"La gente reacciona al trauma y la pérdida de diferentes maneras. Hay familias que se obsesionan y buscan sin parar; otros hacen como que no pasó nada. Eso no quiere decir que no quieran a sus hijos"» (179). De algún modo, está avanzando la complejidad de las reacciones de los vecinos ante la aparición de estos chicos inquietantes, especialmente cuando dichas apariciones se tornan, como vamos a ver, fantásticas. Y es que, en «Chicos que vuelven», si bien Vanadis y el chico atropellado son los primeros aparecidos, después les seguirán muchos otros, a cada cual más increíble. Procedemos a enumerarlos, pues la gran acumulación de casos, casi hiperbólica, produce un efecto insoslayable en el resto de los personajes del relato y, también, en los lectores.

1. Vanadis.
2. El chico atropellado.
3. Victoria: aparecida en Parque Avellaneda cinco años después de su desaparición, con la misma ropa y peinado, y sin ningún cambio físico.
4. Lorena López: desapareció y apareció –un año y medio después-, en ambos casos, embarazada de 5 meses; los ginecólogos confirmaron que era su primer embarazo.
5. El Guachín (Jonathan Ledesma), ladrón desde los doce años, que fue arrollado por un camión, y reaparece sin rastros del accidente.
6. Otro chico que desapareció a los ocho años, y pasados seis años, aparece todavía siendo un niño, y no adolescente.

7. La chica aparecida tres años después en el Parque Centenario, y que «tenía un párpado hinchado y el labio inferior partido, sangrando, como si los golpes hubieran ocurrido veinticuatro horas antes» (195).

Si bien todos estos casos se intercalan en el desarrollo del relato y la historia personal de Mechi, la acumulación excesiva y la coincidencia y reiteración de lo sobrenatural produce, por un lado, una sensación de verosimilitud –pues no se trata de casos aislados– y, por otro, ayuda a comprender la reacción del resto de personajes, abrumados e incapaces de asimilar lo que está sucediendo. Con respecto a la verosimilitud, además, cada caso de aparición presenta sus propios elementos de realismo: por ejemplo, la intervención de los ginecólogos que aseguran que la joven se encuentra en su primer embarazo, de modo que se excluye la posible explicación racional de que se trate de una coincidencia.

Por otro lado, si retomamos el análisis de las reacciones de la sociedad ante las apariciones, esta vez ya no tanto a nivel sociológico sino literario, encontramos que estas coinciden con algunos de los tópicos del género fantástico en términos de cómo los personajes reaccionan ante el suceso sobrenatural. El primero, uno de los más habituales y tradicionales en la literatura fantástica, es el de tratar de encontrar una explicación que se rija por las leyes del mundo conocido. En este sentido, se nos relata que la sociedad ensayaba «hipótesis descabelladas» relacionadas con organizaciones criminales, que llevaban incluso, a modo de chivo expiatorio, a detenciones en las que no había verdaderas pruebas de culpabilidad. Se trata de la misma necesidad de encontrar una explicación racional que hay tras el episodio en el que, cuando aparece el chico que había sido atropellado, se dice que los padres eran pobres, y borrachos, y que probablemente lo habían confundido con otro. En otro de los casos, una chica aparece con los mismos golpes y heridas que le produjo su padre antes de desaparecer, hace años; cuando la chica niega haberse caído o haber tenido un accidente, cesan las preguntas: porque la probable verdad –es decir, que se trate de *los mismos* golpes– es aterradora.

Más adelante, es Mechi quien propondrá otra manera de acercamiento al suceso fantástico, contraria al intento de explicación racional, pero también habitual dentro de la tradición: comprenderlo como un suceso mágico-mitológico. Así, hace referencia a un mito japonés, según el cual «después de morir, las almas van a un lugar que tiene, digamos, un cupo limitado. Y que cuando se llegue a ese límite, cuando no

quede más lugar para las almas, van a empezar a volver a este mundo. Esa vuelta es el anuncio del fin del mundo […]» (190). Por su parte, Pedro también relaciona lo sucedido con la brujería: «esto es cosa de mandinga, como decía mi abuela» (189). Veremos pronto cómo, en realidad, ya desde la creación de estos personajes la autora se remite a un mito de la tradición folclórica irlandesa.

En todo caso, si la primera reacción en términos generales, salvo en el caso de Mechi y Pedro, es la de alegría y la aceptación ciega de lo sobrenatural –aquellos «casi finales felices»– (183), pronto, cuando los casos inexplicables siguen sucediéndose, ese primer estado de euforia evoluciona hacia otra cosa, y se generaliza una sensación de «indolencia depresiva» y «calma asordinada»: hay silencio en los colectivos, menos llamadas de teléfono y la gente apenas sale a la calle, especialmente, cerca de los parques donde los jóvenes aparecieron y, después, se establecieron. Es posible relacionar este estado casi de anestesia que se describe en el relato con la realidad social que vivió Argentina cuando, tras el final de la dictadura, se produjo lo que se llamó el «show del horror»[143]: en aquellos años, comenzaron a aparecer en medios de comunicación masivos noticias y fotografías de carácter macabro y sensacionalista acerca de los descubrimientos de fosas comunes y cadáveres de desaparecidos[144]. Este tipo de imágenes, junto con lo fragmentario de la información, tuvieron como consecuencia que los lectores no pudieran elaborar un relato inteligible y con sentido acerca de lo que había sucedido con las desapariciones forzadas y los crímenes durante la dictadura. La acumulación y la ausencia de explicación –como sucede en los casos de los chicos del relato– produjo en el público argentino «la saturación y el horror sostenido», en términos de Landi y González Bombal (1995: 156); un estado equiparable al de la sociedad bonaerense representada en el cuento de Enríquez.

Por otra parte, el terror que producen los chicos aparecidos no solo viene de la acumulación de casos y las imposibilidades biológicas que los impregnan, ni únicamente de la reacción exacerbada de los medios de comunicación: también procede de su naturaleza monstruosa. Como en relatos anteriores, podemos establecer

[143] Explica Claudia Feld que esta noción, que nos llama la atención por la cercanía al género literario que aquí nos ocupa, surge del debate que se produjo a principios de 1984 entre intelectuales, artistas, periodistas y políticos acerca del modo más conveniente de representar la experiencia límite y la desaparición (2010: 27). En pocos meses, esas imágenes saturaron al *público*, la gente se aburrió –explica Calveiro– de oír algo tan desagradable como inquietante: la repetición lo convirtió en banal (2004: 163).
[144] Hay, en el relato de Enríquez, una mención a ese sensacionalismo de la prensa, cuando Pedro habla de la posibilidad de venderle a la televisión un vídeo al que habían accedido en el que aparecía Vanadis el día en que supuestamente había sido asesinada.

conexiones híbridas entre los jóvenes aparecidos del relato y monstruos de la tradición literaria. En este caso, contamos con dos fuentes principales: por un lado, la inspiración que la autora tomó para crear el relato, de la que ha dado cuenta en múltiples entrevistas, y por otro, la caracterización de los personajes en el cuento. En cuanto a la primera cuestión, Enríquez ha comentado que para escribir el relato se inspiró en un mito anglosajón:

> Cuando lo escribí, pensaba en una leyenda irlandesa que se llama «Changeling» y que cuenta que las hadas se llevan a una persona y dejan otra idéntica en su lugar. Pero después, hablando con Mariana Eva Pérez, la autora de *Diario de una princesa montonera*, ella me dijo: «En ese cuento hablás de gente como mi hermano, ¿no?». Mariana tiene un hermano que es un chico recuperado. Yo no lo había pensado así en ningún momento, pero me doy cuenta de que las avenidas y las callecitas por donde vienen las cosas que te parecen aterradoras se procesan a través de un mito irlandés y terminan hablando del hermano de Mariana. Ese es el proceso que se da en el terror de Latinoamérica (en Zunini, 2020).

Como apunta Claudia Quiñones Gámez, de manera consciente o inconsciente, Enríquez reescribe el relato de una cultura ajena para adaptarlo al contexto sociopolítico de la dictadura argentina (2022: 115). El influjo del mito del *Changeling* o niño cambiado se ve muy claro en la reacción de la familia de Vanadis. Recordemos que, cuando aparece, si bien Mechi la identifica como Vanadis, sí se percata de que está «rara». Cuando su familia la devuelve, argumenta: «esta no es la chica que nosotros conocíamos, esta no es nuestra nena. No sabemos quién es. Tiene el mismo aspecto, la misma voz, responde al mismo nombre, es igual hasta el último detalle, pero no es nuestra hija. Hagan con ella lo que quieran. No queremos verla más» (201). La situación se repite con el joven tatuador que estaba enamorado de Vanadis, y que, tras recuperarla, pero ver que no era realmente ella, se suicida para encontrarse con la verdadera joven en el más allá. Con otro de los casos de chicas aparecidas, la madre dice: «Yo no sé quién es esta, pero no es mi hija. Me equivoqué. Se parece mucho, pero no es mi hija. Yo parí a Lorena. La reconocería en la oscuridad, solo por el olor. Y esta no es mi hija»[145]. Otros padres se suicidaron, y «dejaron una nota que decía lo que tantos padres habían dicho anteriormente: "Eso no es ·nuestra hija"». También esta visión siniestra de los chicos llega a los medios de comunicación, donde una madre aparece para reclamar «que eran como cáscaras, que estos chicos no tenían nada adentro» (203).

[145] Al hilo de este caso, además, el relato cuenta que la jueza ordenó una prueba de ADN, lo que también remite de manera clara a la búsqueda de las Madres y Abuelas e H.I.J.O.S. a través de los avances genéticos en la recuperación de restos y de bebés apropiados de la dictadura; después haremos mención a estas conexiones.

La reminiscencia al mito de los *changelings*, esos niños humanos que son robados y sustituidos por criaturas mágicas, y siniestras, es clara; sin embargo, en este caso, se desconoce *qué son* esos chicos que han vuelto: pues, si no son quienes fueron antes de desaparecer, y son, simplemente, sus cuerpos –«cáscaras»– tal y como estaban cuando se marcharon, ¿*quién* o *qué* los mueve? En este sentido, los chicos que vuelven dialogan con la figura del *falso Leo* en «Cuando hablábamos con los muertos» –si bien existe la diferencia de que, en el caso del relato que ahora nos ocupa, sí que se trata de cuerpos de jóvenes que habían desaparecido, y que, con toda seguridad, debían estar muertos–. Gasparini también conecta ambos relatos de Enríquez, en tanto en cuanto aparece en ambos el motivo del cuerpo habitado por otra subjetividad ajena a la original. En los dos cuentos, el interrogante es el mismo: «por qué esos cuerpos faltan y por qué esas voces de otro lugar indeterminado preguntan por ellas mismas, refrendando el enigma de su paradero, de la parte de su historia que sus familiares desconocen y que se pierde en las celdas de los CCDT y E ya destruidos» (Gasparini, 2020a: 98).

Para poder contestar a estas cuestiones, debemos atender a otro elemento presente en la construcción de estos monstruos fantásticos: y es que, sin negar la importante intertextualidad con los *changelings*, es evidente que los chicos de Enríquez se rigen, también, desde la lógica cercana a la figura del zombi y la del fantasma (o *revenant*)[146]. Comencemos con la caracterización de los chicos que nos remite a la figura fantástica del muerto viviente o el zombi. Se nos cuenta que los chicos permanecían en silencio: «Ninguno decía mucho, ni parecía querer contar dónde había estado. Tampoco parecían reconocer a las familias, aunque se iban con los que los venían a buscar con una mansedumbre que resultaba todavía más espeluznante» (182). Esta descripción, que los acerca a una especie de muertos en vida, sin libre albedrío, se agudiza gracias a un nuevo dato sobre los jóvenes: duermen, pero no se lavan; y, sobre todo, ni comen ni beben[147]. Sin embargo, de nuevo, encontramos la necesidad social de negar lo imposible: «Nadie quería hablar de eso, porque era indecible que los chicos no se alimentaran» (188). Parece resonar aquí la mancha temática apuntada por Drucaroff, los «vivos que viven como muertos» y su reverso, «muertos que deambulan entre los

[146] Reati conecta el relato de Enríquez con la serie televisiva francesa *Les revenants*, donde habitantes de un pueblo montañés de Francia descubren que han regresado de la muerte, con el mismo aspecto y la misma edad, sin recordar lo que les pasó (2019:116).

[147] La misma característica fantástica comparten los habitantes del pueblo que aparece en el cuento «La furia de las pestes» de Samanta Schweblin, y que tendremos ocasión de analizar en el capítulo 8.

vivos», que, para la autora, queda cristalizada y reformulada en el arquetipo del joven apático (2011: 299).

En otro momento, ya para finales del relato, la actuación de los chicos remite a la de una horda de zombis. La reacción de la sociedad comienza a tornarse más conflictiva: algunos padres se suicidan o han de ser internados en sanatorios, y el resto de los ciudadanos comienzan a temer y culpabilizar a los chicos aparecidos, y, consecuentemente, a pedir su linchamiento. Entonces es cuando se produce el «éxodo» de estos *changelings-revenants-zombis*: empezaron a salir de los parques, en procesiones, en medio de la noche y la niebla, y pasaron a ocupar casas abandonadas[148]. Es entonces cuando Mechi decide desafiar todo miedo y prohibición de la policía para ir a hacerles las preguntas de las que necesita obtener respuestas. Cuando pregunta en qué momento saldrán de allí, «todos juntos, los chicos le contestaron: "En verano bajamos". Mechi sintió entonces que no eran chicos, que formaban un organismo, un ser completo que se movía en manada» (204).

A pesar de que, sin duda, la figura principal de los chicos que vuelven, algo así como su líder, es Vanadis[149], está claro que ese movimiento en manada, propio de los zombis, es clave en su caracterización monstruosa. Y, si bien es extraño encontrar hordas de zombis que *hablen*, con capacidad para comunicarse, también es cierto que el monstruo de la literatura fantástica posmoderna tiene voz, como ya estudió Roas (2011, 2019)[150]. Así, podemos concluir que, a pesar del protagonismo especial de Vanadis, son todos los chicos que vuelven los que trastornan a la población, y se produce una

[148] Entre ellas, una «una casa pintada de rosa que perdía su color con el abandono», que Mariola Pietrak ha interpretado como símbolo de la Casa Rosada (2021: 197). Lo relativo al espacio es interesante, ya que no solo toman esa casa, trasunto quizás del espacio de gobierno, sino también las calles y los parques, esto es, el espacio público; algo que contrasta con la inacción del estado –«este gobierno cagón no hace nada, nada, nada...» (194)– y de los cuerpos de seguridad de la policía, que «estaban pálidos y temblorosos» (173) y se limitaban a vigilar a los muchachos desde sus cabinas.

[149] Desde el inicio, Mechi se obsesiona con ella, hasta el punto de buscar el origen de su nombre: "Freya, deidad de la juventud, de amor, la belleza, y señora de los muertos" (Enríquez, 2017: 159). Explica Chiani que esta divinidad, según algunas tradiciones, albergaba a los caídos en combate (192), lo que relaciona en el relato de Enríquez, de nuevo, con la dictadura. Además, todo lo que rodea a Vanadis, desde el principio del cuento, la acerca al mundo de la oscuridad, de lo siniestro, desde su apariencia a sus gustos musicales. Pedro llega a referirse a ella, ya a finales del relato, como «pendeja satánica».

[150] «El recurso de dar voz al Otro, al ser imposible, es un rasgo esencial de la renovación posmoderna de lo fantástico (Roas, 2011: 168-171). Basta pensar en los muchos textos que, a partir de los años 40 y 50, están narrados por seres que han cruzado al otro lado de los límites de lo real, que han regresado del más allá (habitualmente en forma de fantasma, vampiro o *revenant*) o por individuos que han perdido su entidad humana y se han metamorfoseado en monstruos. Este recurso supone una radical transgresión de una de las convenciones tradicionales de lo fantástico, porque «el otro, tanto histórica como ficcionalmente, resulta afásico para los que lo juzgan a partir de la propia realidad» (Campra, 1991: 59)» (Roas, 2019: 38).

transferencia de lo individual a lo colectivo: «su invasión será el regreso de carne organizada, sus cuerpos se volverán cuerpo político» (Chiani, 2019: 191). En esta línea, Francisca Noguerol, en su intervención sobre «El monstruo político», en el *III Congreso Internacional Figuraciones de lo Insólito* (2020) pone el relato de Enríquez como ejemplo del monstruo-zombi que se mueve como monstruo-manada, como un organismo que, en términos de Deleuze y Guattari (1980), actúa contra el sistema.

Antes de desarrollar el potencial político de los chicos que vuelven, es necesario hacer referencia a una última tipología fantástica, que ya hemos ido viendo a lo largo de este capítulo –y a la que se ha apuntado habitualmente en los estudios que analizan este cuento–: en tanto que se trata de jóvenes que, con toda seguridad, regresan de la muerte al mundo de los vivos, su figura se ha equiparado con la del fantasma. Esta ha sido la lectura de autores como Miriam Chiani (2019), Mandolessi (2018) o Bustamante Escalona (2019). Para Chiani, los fantasmas de «Chicos que vuelven» son la proyección de un trauma, encarnan «los fallos de un proceso memorial encriptado, subterráneo, dominado por la burocracia, la pasividad, la desprotección y la inercia político institucional» (2019: 191). Por su parte, Bustamante Escalona pone el foco en los vacíos y los silencios, encarnados de modo alegórico en los *revenants* del relato de Enríquez, que aparecen «marcados por la fantasmagoría, por la imprecisión, por la borradura, por la imposibilidad de la identificación» (2019: 29). Para Bustamante Escalona, esto queda ejemplificado en el hecho de que Mechi les invente historias para rellenar los huecos de sus formularios en el archivo, o en la mala calidad de las fotos, en las que los chicos desaparecidos aparecen lejanos o deformes (2019: 40)[151].

Así establecidas las coordenadas que construyen la figura de los chicos que vuelven, desde lo mitológico y desde lo fantástico, llega el momento de regresar a las preguntas: ¿qué o a quién representan estos monstruos? ¿Son espectros del pasado o del presente? Pietrak (2021) ha analizado el relato de Enríquez desde la perspectiva del lugar que ocupan los niños y jóvenes en la legislación argentina, pues considera que el tema del cuento es el del tráfico y la explotación de menores; si bien, matiza, nada impide que se entienda también –y coincide en esto con Bustamante Escalona (2019)– en relación con los niños supervivientes de la última dictadura argentina. Además, explica Pietrak, el campo semántico, especialmente el referido a los chicos, dirige hacia

[151] Esas «fotos congeladas» (154) de las que habla el relato pueden recordar a aquellas cuyo papel ha sido tan esencial en los procesos de construcción de memoria en Argentina y su incorporación definitiva al imaginario nacional» (Semilla Durán, 2018: 274).

este sentido: «los faltantes», «los ausentes», «los aparecidos», e incluso la mención a las pruebas de ADN, que «remiten a la realidad de los archivos y la labor de las Abuelas de Plaza de Mayo, funden los planos del pasado dictatorial y traumático con el del presente neoliberal y globalizado» (2021: 196). No deja de ser relevante que los casos que conforman el archivo en el que trabaja Mechi, y que son los de los chicos que reaparecen, sean aquellos que ya dejaron de ser investigados: «pura memoria archivada, más que memoria –la desmemoria–», en términos de Pietrak (2021: 197). Esta lectura en clave dictatorial está presente en muchos estudios críticos dedicados al cuento, así como en muchas reseñas y entrevistas a la autora (Mandolessi, 2018: 66). Y es que Enríquez ha explicado que, en su literatura, le gusta trabajar con este tipo de resonancias: «Esto pasó antes, pero es como si fuera un mal recurrente que siempre está pasando» (en Pasik, 2017)[152].

Lo fantástico en el cuento, que se anunciaba ya desde el título, se construye en el *volver*, no en el *faltar*[153]; y esto permite a Enríquez reflexionar no tanto, o no únicamente, sobre las desapariciones, sino ir más allá en términos de relato y posmemoria y tratar un tema que no ha sido tan trabajado pero que supone todo un debate en el contexto del trauma de la dictadura argentina: ¿qué lugar queda para los que vuelven? ¿está la sociedad preparada para esos regresos? Pensemos en el final del relato de Enríquez: Mechi decide 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» (205). Una huida hacia delante, un volver la espalda, un cerrar los ojos ante el terror de lo inexplicable y lo terrible. Porque, como explica Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*, «los muertos que no han sido enterrados, a los que se han permitido quedarse alrededor de los vivos como fantasmas, no pueden ser objeto de duelo» (2011: 281).

6.4. Conclusiones

En los relatos analizados en el presente capítulo, tanto los de Mariana Enríquez como el de Valeria Correa Fiz, lo fantástico ocupa el espacio vacío que deja la

[152] En el capítulo 8 tendremos oportunidad de retomar el análisis de este relato desde la perspectiva de las violencias estructurales del contexto neoliberal de los 90, esto es, el tiempo cronológico en el que se sitúan los hechos.

[153] «Chicos que faltan» fue el título con el que el relato se publicó por primera vez, en 2013, en la editorial chilena Montecerdos. Para una reflexión acerca del simbolismo de este cambio de título, ver: Fernanda Bustamante Escalona, «Cuerpos que aparecen, "cuerpos-escrache": de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enríquez», *Taller de letras*, n.º 64, 2019, pp. 31-45.

incertidumbre. Lo inexplicable se abre camino en el lugar de lo que quedó inexplicado: ¿cómo se llegó a tales niveles de inhumanidad y crueldad? ¿cómo la sociedad podía ser tan consciente, y a la vez tan poco, de lo que sucedía en los campos? ¿cuál fue el destino de los miles de detenidos, y de los hijos que nacieron en cautiverio? ¿dónde están los desaparecidos? ¿cómo se procesa el dolor y el trauma compartido por toda una generación, e incluso por las que la siguieron?

La imposibilidad del duelo tiene que ver con la idea de una herida que sigue abierta, de algo pendiente. Por ello, en estos relatos hemos visto la preeminencia de la figura del fantasma, expresión por excelencia, como explica Avery Gordon (1997), de un pasado no clausurado que interviene en el presente cultural. El fantasma que regresa para cerrar algo pendiente, motivo consagrado en la tradición fantástica, funciona como alegoría de aquello que atormenta a las sociedades.

Dos conclusiones podemos sacar acerca de los fantasmas de estos relatos: por un lado, que habitualmente representan a los desaparecidos, si bien no siempre es así, como sucede en el caso de «La Hostería», donde los espectros que acosan a las jóvenes parecen pertenecer a los represores. Además, en este caso, encontramos un tópico de lo fantástico que parece especialmente adecuado para cultivar el tema del pasado dictatorial y su presencia en el presente: un peligro –los (espectros de los) represores–, que rompe el eje temporal y viaja hasta la contemporaneidad de los personajes –las adolescentes que se internan en la hostería–, para amenazar su integridad, si no física, al menos mental. Por cierto, también podemos interpretar en este sentido la casa fagocitadora que *desaparece* a Adela, ya la comprendamos desde la dinámica de la casa encantada –lugar aparentemente seguro pero que se erige como monstruo–, ya la consideremos como el lugar donde habita *algo* malvado –quizás, la misma Oscuridad terrible de *Nuestra parte de noche*–. Tampoco conoceremos el origen ¿mutante? ¿sobrenatural? de los peces diabólicos que inventa Valeria Correa Fiz en Leviatán. Es decir, que todos estos monstruos victimarios encarnan, por un lado, la incertidumbre y la incomprensión de cómo funcionaron los procesos de exterminio, «la insatisfacción con los relatos del pasado, siempre incompletos y en permanente transformación, pero, además, repletos de silencios y piezas ausentes», en términos de Forcinito (2023: 213); pero, también, la idea de que el horror puede repetirse, o incluso, seguir aquí, oculto.

El segundo elemento que podemos destacar sobre lo fantasmagórico es que este sirve como herramienta de reflexión, más que sobre los propios fantasmas-

desparecidos, sobre la sociedad que los rodea, sobre los que no fueron víctimas directas, pero sí testigos de la atrocidad. Por ejemplo, es interesante la reacción compleja y conflictiva de los padres de los jóvenes aparecidos en «Chicos que vuelven», que pasan por diferentes estadios –igual que, tradicionalmente, suelen hacerlo los personajes de los relatos en los que tiene lugar un hecho sobrenatural–: desde el intento de racionalización y normalización, a la desesperación y locura, e incluso, al deseo de desaparecer, de dejar atrás esas apariciones, a pesar de la alegría que les produce en un primer momento. Otra cuestión interesante, que ya hemos recalcado a lo largo del análisis de los relatos, es el hecho de que los fantasmas se aparecen en varios de los cuentos a jóvenes que todavía no habían ni nacido en los tiempos de la represión dictatorial; algo que, como ya hemos reflexionado, puede tener un sentido interesante vinculado con la idea de la posmemoria y la exploración de «la perdurabilidad del trauma en las generaciones» (Szurmuk, 2010: 222). Las adolescentes consiguen comunicarse con los espectros a través de la ouija –que, por cierto, sus padres les prohíben–; solo los niños parecen ser capaces de ver la casa de «La casa de Adela» en su apariencia espectral; ni la dueña de la Hostería ni la trabajadora que la acompaña escuchan las pisadas y ruidos violentos que aterrorizan a las jóvenes.

Muy relacionado con lo fantasmagórico y lo monstruoso, en lo que respecta a los espacios –a los que hemos dedicado el primer bloque del análisis–, nos alineamos con la postura de Valenzuela (2021), para quien relatos como «La Hostería» o «La casa de Adela» –y, podemos añadir, también «Leviatán»–, funcionan como dispositivos de memoria, en tanto que los sucesos tienen lugar en «estructuras que albergan, de manera residual, recuerdos de un acontecimiento traumático, de manera que establecen una comunicación fantasmática entre aquel pasado y el presente» (49). Si los Sitios de Memoria que hoy existen en Argentina son memoria material del pasado, estos relatos se construyen como memoria literaria, y demuestran que más allá de los testimonios y de la literatura realista, lo fantástico es una vía igualmente válida para ello.

Para Jossa, el hecho de que la temática de la dictadura permanezca en el imaginario literario, como sucede con estos cuentos, coincide con «la permanencia de un dolor suspendido»; una incertidumbre que procede no solo de la magnitud de la violencia de la represión, sino sobre todo de los aspectos específicos de la desaparición: la muerte negada, la ausencia de la materialidad del cuerpo, de pruebas de realidad, de datos empíricos, de historia, de tumba (2019a: 159). Sobre la angustia de esa

incertidumbre se erige lo fantástico, que, a su vez, la significa. Y así, sus relatos se hacen políticos, pues, como dice Stéphane Douailler, «si todo el objeto de la desaparición consiste en proyectar sobre lo que se comete una visibilidad invisible, toda la preocupación en torno a los desaparecidos consiste en volver visible esta invisibilidad» (2006: 101).

CAPÍTULO 7

SUEÑOS DE ARMONÍA Y NATURALEZA EN REVUELTA. PESADILLAS INTOXICADAS

La soja mató al trigo y sigue en la lucha el maíz
Por mi calle vuelan barcos sobre un mar de mierda y pis
Cada vida es un cuento fatal en el que siempre hay alguien por quien morís
Soy yo, los noventa me dejaron así

Sara Hebe, «Intro tierra» (*Puentera*, 2012)

7.1. Introducción: una propuesta de lectura desde lo ecofantástico

En los últimos tiempos, los medios de comunicación se han llenado de noticias que hablan de un nuevo mal que aqueja a la sociedad: la ecoansiedad. Esta se puede definir como «un conjunto de emociones que desarrolla una persona al tomar conciencia de la magnitud de los impactos presentes y futuros de la crisis ambiental (Baños, 2023: 81). Sin embargo, diera la impresión de que, una vez más, ha tenido que suceder que el primer mundo comience a experimentar las consecuencias de los desastres ambientales (por ejemplo, la subida de las temperaturas) para sentir la ansiedad ante una distopía que se acerca, pero que, en partes del mundo más recónditas, desatendidas por las instituciones y la prensa, son ya una realidad. Es el caso de algunas zonas de Argentina, donde la explotación del territorio, la producción industrial y, en general, la priorización de la rentabilidad económica, relegan tanto al medio ambiente como al factor humano a un segundo plano, perjudicándolo gravemente.

En el presente capítulo, abordaremos textos escritos por seis autoras argentinas (Patricia Ratto, Yanina Rosemberg, Gabriela Colombo, Valeria Correa Fiz, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin), en los que el material para lo fantástico procede de la reflexión en torno a diferentes cuestiones ecológicas, desde lo más abstracto –la conflictiva relación del ser humano con la naturaleza– hasta problemáticas concretas que afectan a la Argentina contemporánea y su modelo económico capitalista.

Para el análisis de los cuentos que nos ocuparán en este capítulo, propondremos un concepto que aúna el género fantástico con los estudios ecológicos, y

que llamaremos *ecofantástico*[154]. Este no ha sido demasiado utilizado[155], a pesar de su potencial a la hora de analizar narrativas como las que aquí nos ocupan. Otros géneros vecinos de lo fantástico, como la ciencia ficción o la fantasía, sí han sido estudiados desde el punto de vista de la ecocrítica; de hecho, el término *ecofantasy* ha sido ya utilizado en distintos estudios, si bien muchas veces remite a la literatura infantil y juvenil. Shannon Davies Mancus llega a utilizar la denominación de *ecofantastic* (2016: 36), si bien esta parece ser equivalente a la anteriormente mencionada, referida a la literatura de fantasía, en tanto que parte de la idea de una naturaleza que se mueve entre lo *uncanny,* lo maravilloso, lo encantado y lo mágico. La autora, que prescinde de todo debate sobre el género –y, quizás, por ello la terminología que utiliza no acaba de ser clara–, aporta una definición que, aunque sale del terreno de lo fantástico, sí presenta algunas ideas que podemos rescatar:

> Rather than wade into these debates about the genre more broadly, I endeavor to focus on a specific subset of narratives I call the ecofantastic. Ecofantastic narratives transport the viewer to a non-mimetic world that presents an alternative schema for what human's relationship with the ecosystem might be. […] I believe that ecofantastic narratives answer specific "what if?" questions, "What if humans cared more about the environment?" and "what if we lived in "harmony with nature?" The answers to these questions are hyperbolized and often symbolized by literal harmony (Mancus, 2016: 41).

Por un lado, habla de una literatura que nos transporta a otros mundos no-miméticos, lo que ya desde Todorov (1970) sabemos que significa cruzar al género de lo maravilloso. Pero, por otro, propone la idea del cuestionamiento (*what if?*), esto es, la problematización de aquello que sale de lo habitual, lo normativo y las reglas de nuestro mundo, y las consecuencias que supondría ese desvío de lo cotidiano (Barberán Abad, 2023: 152); algo que, en última instancia, vamos a encontrar en los relatos que aquí analizaremos, para los que aplicaremos, como propuesta personal, el concepto de ecofantástico.

A la hora de plantear el uso de la herramienta teórica de lo ecofantástico, hemos tomado como base las aportaciones de una rama de estudios que se ha hecho muy productiva en la contemporaneidad: la ecocrítica. Esta corriente, si bien habían existido precedentes de estudios que prestaron atención a la representación de la

[154] Los cuentos de Ratto, Colombo y Rosemberg ya fueron abordados a través de esta propuesta conceptual en un artículo publicado en *Brumal*, en ocasión de un número dedicado a la reflexión en torno a lo fantástico y lo vegetal: Sara Barberán Abad, «Invasiones vegetales: lo ecofantástico en tres relatos de autoras argentinas», *Brumal*, vol. 11, n.º 1 (primavera), 2023, pp. 145-160.

[155] Sí han aparecido otros similares, que precisamente han sido aplicados, como veremos, a la obra de Schweblin, como *ecogótico*, *ecoterror* o *ecodistopía*, entre otros.

naturaleza en los textos, surge a mediados de los noventa como una propuesta de diálogo entre el medioambiente y lo literario. En una de las obras inaugurales de esta tradición, *The Ecocriticism Reader* (1996), Cheryll Glotfelty propone una definición de esta corriente crítica:

> What then *is* ecocriticism? Simply put, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. […] Ecocriticism takes as its subject the interconnections between nature and culture, specifically the cultural artifacts of language and literature. As a critical stance, it has one foot in literature and the other on land; as a theoretical discourse, it negotiates between the human and the nonhuman (18-19).

Aunque la definición de Glotfelty sigue siendo, en gran medida, productiva, en tanto en cuanto pone el punto de mira en las interconexiones entre lo humano y lo no humano, la ecocrítica ha experimentado una importante evolución en las últimas décadas, especialmente a través de perspectivas más interdisciplinares y multiculturales. Como ha señalado Scott Slovic (2021), pueden distinguirse distintas etapas dentro del desarrollo de esta corriente teórica. Los primeros pasos se habrían producido en torno a los años 80, cuando comienza a tomarse conciencia de la importancia de la presencia de la naturaleza, especialmente, en la literatura anglófona, para la que se tomó la etiqueta de *Nature Writing.* Estos abordajes, si bien presentaban ya cierta postura crítica y de compromiso, lo hacían desde una perspectiva más bien conservadora, ya que se centraban en el estudio de la representación, pero, sobre todo, de la exaltación de una naturaleza virgen, salvaje, que se opone, en un sistema de binomio, al mundo de la cultura.

Si bien, como veremos, esta perspectiva fue en parte superada en las siguientes fases de la ecocrítica, un importante poso de estas ideas quedó en buena parte de la producción literaria, y, de hecho, la encontraremos muy presente en los cuentos que abordaremos en el apartado 7.2., donde el planteamiento inicial parte de dicho binomio naturaleza-cultura que, finalmente, se derrumba. Precisamente, la destrucción de esas fronteras entre lo humano y lo natural que encontraremos en los primeros cuentos que analizaremos vienen a representar el viraje que la ecocrítica experimenta con el cambio de milenio: el abandono del antropocentrismo presente en la base de ese primer momento del pensamiento ecologista avanza hacia otras perspectivas que consideran al

ser humano ya no como dueño de la naturaleza, sino como parte de una compleja red de conexiones[156].

Con todo, la ecocrítica no perdió de vista la acción del ser humano sobre la naturaleza, tal y como muestra un concepto que cabe mencionar dentro de este recorrido: el Antropoceno. Este término, que dentro del panorama literario fue adoptado en el año 2000 por Paul Crutzen, había sido creado por el ecólogo Eugene Stoermer, para hacer referencia a una nueva era en la que los efectos de las actividades humanas sobre la Tierra estarían provocando una huella geológica imborrable. Pero, como decíamos, en ese proceso por el que los estudios ecológicos abandonan el antropocentrismo, este concepto fue rebatido y contestado mediante otras propuestas que parecían más adecuadas a la realidad contemporánea, como las del Capitaloceno, el Tecnoceno o el Plantacioceno, entre otras.

Quizás el más productivo y consagrado dentro de la crítica ha sido el concepto de Capitaloceno, que apunta al paradigma económico capitalista –y no ya el ser humano como ente abstracto– como la verdadera amenaza ecológica de nuestro pasado reciente y nuestro presente. Según cuenta Jason Moore, este fue utilizado por primera vez por el ecólogo Andreas Malm en 2009 (en Haraway, 2016: 144), como respuesta al concepto de Antropoceno, para rebatir la idea de una geología de la humanidad a favor de una geología de acumulación de capital (Malm y Hornborg, 2014: 67). Así, el Capitaloceno permite, para Moore, escapar de las limitaciones del que llama *pensamiento verde*, que se caracteriza por la homogeneización de la humanidad, la reducción de los procesos del sistema capitalista a meras relaciones sociales y la concepción de la naturaleza como algo independiente de lo humano y viceversa (Moore, 2020: 21). Esta última idea puede conectarse con otra propuesta terminológica, dentro de estas nuevas corrientes ecocríticas, esta vez de Donna Haraway: la filósofa, en su obra de 2016 *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, propone esta denominación tan lovecraftiana para condensar la idea de que los seres no preexisten a las relaciones, sino que son los vínculos los que dan la identidad a los individuos. Así, propone una potente imagen –que recuperaremos después en el análisis de alguno de los cuentos–: la de «humusnidad», es decir, la idea de dejar atrás la humanidad para considerarnos materia viva que *es* siempre en relación a los otros; solo

[156] Especialmente, a través de nuevas corrientes como la *transpecies justice* y los *animal studies*, que reconocen por igual los derechos de los humanos y no-humanos.

así, a través de esta «respons-habilidad», puede crearse un futuro más vivible que el actual y su paradigma de poder. En esta invitación a imaginar de Haraway, lo fantástico pareciera tener mucho que decir.

En el segundo apartado del capítulo, analizaremos dos relatos en los que el trasfondo de las dos problemáticas ecológicas que aparecen puede y debe abordarse desde estas perspectivas, ya que tienen que ver con actividades productivas contaminantes e intoxicadas que afectan a quienes viven cerca de ellas, especialmente en los países del sur global[157]. Y es que los cuentos de Enríquez y Schweblin abordan dos de los grandes problemas socioambientales del territorio argentino: la contaminación industrial y urbana que va a parar a la Cuenca del Riachuelo-Matanza, en Buenos Aires, y el uso de agrotóxicos en el cultivo de soja transgénica para la exportación, respectivamente.

Toda esta serie de aportaciones de la ecocrítica son especialmente productivas a la hora de analizar las narrativas de las autoras que aquí nos ocupan. Lo que nos interesará será en qué modo todas estas cuestiones se materializan en los textos a través de motivos, temas y recursos del género fantástico. Veremos a continuación cómo los textos albergan la presencia de personajes como mutantes, engendros, zombis y *revenants* que deben su naturaleza monstruosa a problemáticas ecológicas. También encontraremos el elemento sobrenatural –ineludible en todo texto adscrito al género fantástico–, materializado en procesos biológicamente imposibles, como transformaciones inter-especie, modificaciones en los biorritmos conocidos, mutaciones genéticas sin precedentes e, incluso, la resurrección. Finalmente, lo ecofantástico también puede permitirnos analizar procedimientos narrativos típicos del género vinculados a ideas del ecologismo: por ejemplo, la obsesión y la locura, el tono apocalíptico, la naturalización inaudita del suceso imposible por parte de los personajes, o, al contrario, el intento inútil de racionalizarlo, de negarlo –con el simbolismo que esto adquiere en un presente en el que todavía hay voces que niegan cuestiones como el cambio climático–. Así, veremos cómo las posibilidades de lo

[157] En ello ponen el foco enfoques ambientales como aquellos que optan por una perspectiva decolonial, así como la llamada *environmental justice*, que relaciona la desigualdad social y la degradación ambiental, en tanto que el impacto negativo del sistema económico imperante recae sobre los más desfavorecidos, mientras que los beneficios de su explotación acaban en manos de los grupos privilegiados (Adamson, Gleason y Pellow, 2016).

ecofantástico no se reducen a un plano meramente temático, sino también a otros elementos de carácter textual[158].

Antes de pasar al análisis de los relatos, es importante traer a colación una última corriente de pensamiento que nos será útil a la hora de abordar cuentos ecofantásticos escritos por autoras: el ecofeminismo. Si bien las reflexiones en torno al género y sus diferentes problemáticas nos ocuparán más adelante (capítulos 9 y 10), es necesario no perder de vista esta perspectiva, en tanto que en muchos casos los relatos reflejan un hecho que ha sido apuntado por el ecofeminismo: las mujeres no solo comparten un lugar de opresión con la naturaleza en la sociedad actual, sino que, además, como reflejarán varios de los cuentos, son las principales afectadas de los problemas ecológicos.

Françoise d'Eaubonne, en *Le feminisme ou la mort* (1974), propone por primera vez la idea del ecofeminismo como una manera de aunar la lucha contra la explotación que sufren tanto las mujeres como las diferentes especies de la naturaleza, algo tan productivo que las corrientes actuales parecen unánimes en considerar, como ya avanzó Karen Warren en 1990, que no se puede ser ecologista sin ser feminista. Con todo, la historia del ecofeminismo –como la de la ecocrítica, y la del feminismo propiamente dicho– ha pasado por diferentes estadios en su concepción del vínculo entre las mujeres y la naturaleza. Como resume Margarita Carretero González (2010), la clave de estas diferencias en las perspectivas ecofeministas reside en, o bien la celebración, o bien el rechazo, de la tradicional asociación del cuerpo femenino con las fuerzas reproductoras de la naturaleza. En el caso de la primera de las concepciones, explica Carretero que se trata de una actitud común a casi todos los movimientos de liberación política el hecho de querer «reivindicar y celebrar precisamente aquello que diferencia al "otro" dominado del "yo" dominante para, en última instancia, despojarlo de cualquier connotación negativa que haya podido adquirir a manos del discurso elaborado por la lógica de dominación patriarcal» (Carretero González, 2010: 180). La segunda perspectiva ecofeminista consideraría, en cambio, que dicha celebración es esencialista y biologicista, en tanto en cuanto presenta a las mujeres como figuras

[158] En este sentido, debemos seguir los preceptos de una corriente dentro de la ecocrítica o complementaria a ella: la ecopoética. Esta surge en Francia como reacción a lo que ellos consideraban un olvido de lo textual por parte de los ecocríticos norteamericanos. Los defensores de la ecopoética, especialmente desde Francia, alertaron de los riesgos de llevar a cabo un estudio demasiado temático, que olvide los factores textuales, algo que caracterizaba a la ecocrítica estadounidense. Así, la ecopoética pone el acento en la escritura, las técnicas y estrategias de las distintas formas literarias (Barberán Abad, 2023: 154).

maternales con mayor predisposición a los cuidados y, por tanto, a la preservación de la naturaleza. Además, esto es considerado una construcción social que, además de ser inaceptable, puede ser peligrosa, pues contribuye a perpetuar la constante denigración de las mujeres a un segundo plano (Carretero, 2010: 181-182). Un ejemplo de esta segunda perspectiva crítica dentro del feminismo es la obra de Val Plumwood. En su libro *Feminism and the Mistery of Nature* (1993), la autora estudia esa asociación tradicional mujer-naturaleza y la integra en ese sistema de dualidades patriarcal que ya examinamos al tratar acerca del fantástico femenino (capítulo 5): mientras que el hombre se ha asociado con la cultura y la civilización, y por tanto con lo racional, la mujer, como su opuesto, se ha vinculado con el cuerpo, lo animal y la naturaleza, asociado a lo irracional (33-40). Igual que en el ámbito del estudio de lo fantástico esta idea fue rebatida por Gloria Alpini (2009), también en el ecofeminismo se avanzó hacia una nueva concepción de la relación mujer-naturaleza y hacia nuevas búsquedas de estas representaciones en los textos escritos por mujeres[159].

Así, desde la ecocrítica, y con aportes del ecofeminismo, analizaremos estas narraciones fantásticas, que son un claro ejemplo del modo en que Julie Sze percibe el papel de la ficción en torno a las problemáticas ecológicas: al estar esta liberada de la necesidad de representación estrictamente documental, es capaz de alcanzar, a través de imágenes visuales y metáforas, dimensiones más complejas y, sobre todo, afectar emocionalmente a los lectores y lectoras (Sze, 2002: 163).

7.2. La venganza de una naturaleza *demasiado* viva

En este primer apartado, analizaremos cuatro relatos: «La mancha», de Patricia Ratto (*Faunas,* 2017), «Septiembre en la piel», de Yanina Rosemberg (*La piel intrusa,* 2019), «Miedo al sauce», de Gabriela Colombo (*Experimento marciano,* 2019) y «Criaturas», de Valeria Correa Fiz (*La condición animal*, 2016).

En los relatos de Patricia Ratto y Yanina Rosemberg, la naturaleza se abre paso e invade un mundo que, a priori, no le pertenece: el humano. En ese proceso asistiremos a cómo ese elemento imposible –la naturaleza que cobra agencia– trae consigo destrucción, pero también la creación de un nuevo estado de cosas. En las

[159] Aun así, no hay que olvidar que, como aprecia Carretero González: «la asociación de la feminidad con las fuerzas naturales y la percepción de la naturaleza como un ente femenino forma parte del inconsciente colectivo y sobrevive en las metáforas que utilizamos y leemos cada día», de modo que, a pesar del cariz conservador de dichas asociaciones, estas no han de perderse de vista (2010: 184).

consecuencias que estas transgresiones producen en los personajes humanos y no-humanos encontraremos, además, una enorme carga simbólica, especialmente, en lo que respecta a la cuestión problemática de una armonía entre el ser humano y el mundo vegetal, que parece, como veremos, imposible de conseguir. Sobre todo, vamos a encontrar en estos relatos personajes que ven frustradas sus intenciones de cuidar una naturaleza para la que parece que esos intentos llegan demasiado tarde; que parece querer salir de los esquemas de explotación humana y recuperar su espacio perdido, su naturaleza –valga la redundancia– salvaje, virgen.

Antes de proceder al análisis de los relatos, cabe destacar que tanto Ratto como Rosemberg acuden al motivo de la metamorfosis a la hora de construir el elemento fantástico de sus narraciones. Este motivo, que ya estaba presente en las mitologías occidentales y precolombinas, fue retomado por el género fantástico desde sus inicios, y sigue siendo actualizado en muchos textos contemporáneos; si bien, como apunta Mariano García, la metamorfosis moderna «pone sobre el tapete cuestiones "éticas", "que nos preocupan"» (2011: 25); añade, también, que esta implica a menudo «una forma de problematización de lo humano» (31).

Desde las primeras metamorfosis de la literatura, ha sido habitual hallar ese paso de lo humano a lo animal y/o vegetal, como encontrábamos en Ovidio o en los infinitos mitos en los que divinidades antropomorfas se metamorfosean en otros seres para conseguir sus objetivos, como sucede con Zeus o Loki. En otras mitologías, y también en su paso al folklore y la literatura, encontramos ejemplos de estas metamorfosis en monstruos como los licántropos o los vampiros. En muchas ocasiones, dichas transformaciones tenían un carácter punitivo, como sucede con los hombres de Ulises que la bruja Circe convierte en cerdos o, por citar tan solo un ejemplo, el mito de Aracne convertida en araña por Atenea como castigo divino. En estos casos, las metamorfosis responden, además de a un esquema literario que nos lleva al terreno de lo maravilloso, a una causalidad clara; sin embargo, esto evoluciona con el paso del mito a la literatura, y en otras metamorfosis, desde las de los románticos alemanes hasta las de los conocidos textos de Lautréamont y Kafka, parecen responder a un incongruente elemento de azar (García, 2011: 11-12). El hecho de que la causalidad no esté presente, a menudo, en los cuentos fantásticos como los que aquí analizaremos, y que estos estén marcados por una clara ambigüedad, no implica que dichas metamorfosis no se carguen con ciertas significaciones.

En lo que respecta al corpus que aquí nos interesa, las metamorfosis hacia formas naturales se encuentran ya en autoras fantásticas de generaciones anteriores, como es el caso de Silvina Ocampo o Marosa di Giorgio. Y parecen seguir siendo productivas en otras autoras hispanoamericanas actuales: es el caso, por ejemplo, de la mexicana Paulette Jonguitud en su obra *Moho* (2010), en la que un hongo que aparece en el cuerpo de la protagonista comienza por una mancha en la ingle y va avanzando hasta tomar la posesión total de su cuerpo. O, como otro ejemplo, el cuento «Yo, cocodrilo» (2019), de la salvadoreña Jacinta Escudos, tal y como ha estudiado Emanuela Jossa (2017). Este último es interesante en tanto en cuanto tiene una interpretación relacionada con una problemática de género, el ritual de la ablación. En el caso de autoras argentinas, encontramos también ejemplos de metamorfosis, o procesos que parecen, al menos, encaminados hacia ella: «Mosca al morir» (2019), de Gabriela Colombo, presenta el personaje de un hombre que padece un problema de vista, pues ve algo así como moscas; sin embargo, cuando parece haberse curado por fin de ese mal, se descubre convertido en el insecto[160]. «Problemas de botánica» (2017) de Yamila Bêgné trata de un grupo de mujeres científicas que estudian lo que se llama «los hombres planta», híbridos hombre-vegetal que emiten un vapor que provoca un efecto de obsesión sobre ellas. En «Cláusula diecinueve» (2019), de Fernanda García Lao, cuando un hombre trata de comprar una casa, es informado de que, con el precio, va incluida la mucama, que no puede abandonarla porque «ella concentra la humedad de la vivienda» (2019: 73). Todos estos textos son solo algunos de los muchos ejemplos de metamorfosis que aparecen en las narrativas de las escritoras latinoamericanas, que demuestran, no solo la asiduidad y vigencia de este motivo fantástico, sino su potencial ideológico.

En segundo lugar, analizaremos en este apartado dos cuentos de Gabriela Colombo y Valeria Correa Fiz, ambos unidos por el hilo conductor de lo apocalíptico. En los relatos vamos a encontrar un espacio natural que deja de ser paisaje para adquirir agencia propia. Esta búsqueda de otorgar a la naturaleza un papel protagonista se hace evidente, sobre todo, en las perspectivas actuales de la ecocrítica, que –amparadas por el pensamiento posthumanista del *new materialism*– defienden que la capacidad de producir significados no pertenece únicamente al género humano, sino al conjunto del

[160] Imposible evitar la mención a la obra *La mosca* de David Cronenberg (1986), variación de la película de Kurt Neumann de 1958, donde el científico crea un teletrasportador, pero, por un error, termina fusionándose con una mosca y convirtiéndose en un híbrido monstruoso.

storied world, considerado este como resultado de las interacciones narrativas entre este y los seres no-humanos (Schmidt y Wehrheim, 2022: 17). Y es aquí, en esa capacidad de acción de lo no-humano, donde hallamos una interconexión productiva entre las ideas de la ecocrítica y la construcción del género fantástico. Pues, como bien sabemos, es un recurso habitual del género la presencia de elementos o seres inanimados que, en un momento dado, dejan de serlo y comienzan a actuar desde una agencia propia. Esto es lo que encontraremos en el primero de los relatos que analizaremos en este apartado: en «Miedo al sauce», el mundo vegetal *cobra vida* –más allá de la correspondiente a sus funciones vitales–, lo que, por supuesto, tiene un efecto fantástico en los relatos, pues supone una transgresión de los límites de lo biológicamente real. Aunque esta perspectiva no es tan evidente en el segundo cuento, «Criaturas», pues se trata especialmente, en este caso, del comportamiento extraño de los animales, también se detecta esa idea de una naturaleza que toma la acción como una manera de revelarse contra el ser humano.

No hay ya, en estos dos cuentos, esa búsqueda de una fusión inter-especie, como sí encontramos en los de Ratto y Rosemberg, sino una acción violenta de la naturaleza, que se materializa en forma de cambios agresivos en los biorritmos de plantas y animales, de plagas destructoras, de engendros monstruosos, que tienen como resultado dos relatos de tono innegablemente apocalíptico[161]. Y todo ello como respuesta a –o, en términos etimológicos del *apocalipsis*, como manera de 'desvelar'[162]– las consecuencias terribles de la acción del ser humano, que, en caso de los cuentos aquí analizados, es evidenciada: en esa idea de la compensación de fuerzas presente en «Miedo al sauce» y, de manera más explícita, en la manipulación genética en «Criaturas».

Así, las autoras de estos relatos nos llevan a una reflexión que, en última instancia, problematiza la dificultad contemporánea de lograr una armonía real entre el ser humano y el planeta que habita.

[161] Desde el cine existe ya desde finales del siglo pasado toda una tradición dentro de este género, que en muchos filmes aparece asociado a lo medioambiental; por mencionar tan solo algunos de los más conocidos, encontramos *Waterworld* (1995), *El día de mañana* (2004), *Wall·e* (2008), *Interstellar* (2014) o *Snowpiercer* (2014).

[162] Según el DRAE, *apocalipsis* tiene el significado de 'fin del mundo' o 'situación catastrófica, ocasionada por agentes naturales o humanos, que evoca la imagen de la destrucción total'; sin embargo, la etimología de la palabra remite a otro sentido: del latín tardío *apocalypsis*, y este del griego ἀποκάλυψις apokálypsis 'revelación'. Maurizio Lazzarato sostiene que vivimos en tiempos «apocalípticos» en el sentido literal del término: «tiempos que ponen de manifiesto, que dejan ver» (2020: 9), en relación con problemáticas socioambientales sobrevenidas por el capital.

7.2.1. *Invasiones vegetales y metamorfosis*

«La mancha» es el relato escogido –probablemente, no por casualidad– para abrir la colección de relatos *Faunas* (2017), de Patricia Ratto. El título del libro apunta ya al mundo natural, que en el conjunto de los relatos se manifiesta como una presencia distorsionadora del orden de lo cotidiano y lo doméstico. Cualquiera de los relatos nos serviría para una reflexión crítica acerca de nuestro papel destructor y creador en el planeta que compartimos con otras especies[163].

En «La mancha», la narradora y protagonista descubre un día la presencia inexplicable de una «mancha de aceite» en la entrada de su casa. Comenta con otro personaje «lo extraño de la aparición» (Ratto, 2017: 11), y a la hora de referirse a la mancha, en las denominaciones que escoge, se traduce esa incertidumbre acerca de su naturaleza: la llama «la cosa aceitosa» (12) o «esa porquería negra» (12), entre otras. Un poco más adelante, reconoce no identificar la mancha: «para ser precisa no tenía idea de qué cosa era aquello» (13). En este momento del relato, quizás la mancha no presenta una importante carga simbólica y se reduce a un suceso inexplicable, no tanto por su naturaleza sino por su origen desconocido; sin embargo, en el transcurso de la narración descubriremos, en primer lugar, que la sustancia tiene una cualidad extraordinaria, y, en segundo, que, por lo que va a ocurrir después –la invasión vegetal–, la mancha puede analizarse como una metáfora de las sustancias tóxicas que originan problemas en el medio ambiente.

La estructura del relato es tradicional en lo que respecta a las convenciones del género fantástico. El evento imposible se focaliza en una aparición inexplicable de un objeto extraño, que va a generar primero la incomprensión del personaje, su curiosidad y su deseo de saber y, después, su obsesión. Puede recordar a los esquemas de algunos cuentos de Jorge Luis Borges, como «El libro de arena», «El Zahir», «Tigres azules» o «El disco», en los que, también, un objeto con características extraordinarias y origen desconocido afecta emocional y psicológicamente a los personajes, que acaban siendo

[163] La relación entre lo humano y lo animal y vegetal planea sobre todas las historias, ya sea desde lo fantástico, lo extraño o el realismo. Por ejemplo, hallamos un jardín siniestro en «El jardín de los González», y un perro monstruoso y feo, protagonista de «Gárgolas», cuya presencia parece traer una maldición a quien le rodea. También encontramos en la colección «Rara avis», un cuento en el que la protagonista cuida y cría un ave extraña, pero en un momento dado la mata y, al tratar de limpiarse la sangre, es incapaz. O, por nombrar un ejemplo más, «Escala real», en el que una tejedora es tan virtuosa que empieza a crear elementos naturales *reales*: jazmines, paisajes nórdicos, aguas heladas, etc., hasta el punto de *hacer* un reno, su gran obra final; cuando la finaliza, desde dentro del animal, este parirá a la tejedora, convertida, ahora, en un animal. En estos dos últimos cuentos mencionados, es clara la reflexión acerca del papel del ser humano en relación con la naturaleza.

arrastrados hacia el aislamiento, la locura, la obsesión o las pesadillas. Del mismo modo, veremos a la protagonista del cuento de Ratto desarrollar una obsesión por tratar de hacer desaparecer la mancha, que a su vez le producirá sueños y pesadillas –en los que, además, encontramos la gran carga simbólica relacionada con lo ecológico–. No falta, tampoco, en términos de convención de género, el momento de vacilación del personaje que experimenta el suceso sobrenatural, que se plantea que todo pueda ser fruto de su imaginación: «[…] me quedé un rato mirando el brote imprevisto, las yemas parecían haber crecido aún más en estos últimos minutos, o quizás era pura obsesión» (23).

En realidad, es Elmer, el perro, el primero que muestra esa obsesión por la mancha, que constantemente busca lamer. Otra anticipación la encontramos en la primera noche de la protagonista tras el hallazgo de la mancha, cuando al despertar explica que se había levantado «como si hubiera acabado de llegar de una agotadora travesía por la selva» (14). Es la primera mención a una naturaleza salvaje que, después, invadirá por completo el jardín de la narradora, y también, sus sueños. Por su parte, tras esa primera noche, también comienzan los cambios en Elmer, que parece haberse despertado «algo lento, como si estuviera, también, escaso de energía» (14); en realidad, luego comprenderemos, la metamorfosis vegetal que experimentará el perro está ya comenzando. Para ese momento, la mancha también ha empezado a mostrar las primeras muestras de esa vegetación viva, aunque la protagonista no es capaz de comprender el fenómeno fantástico y busca una explicación, todavía, racional: «un pegote al que se habían adherido durante la noche y las primeras horas del día, pelusas, briznas de pasto, y unos fragmentos de hojas secas del árbol de la calle» (15). Pronto se demuestra que esas primeras pelusas, esas briznas, anunciaban una vegetación que va creciendo, que pasa por ser «brotes verdes finos como vellos de niños» y un «un musgo macroscópico de color verde intenso» (22), para finalmente expandirse por otros lugares del jardín y crecer hasta llegar a ser «una cosa verde que tenía, para ese entonces, un poco más de un metro de altura» (22).

En el proceso de evolución de la mancha, se integra en la narración un fragmento que mantiene la ambigüedad en cuanto a si se trata de la realidad o de un sueño, y en el que empiezan a aparecer esas referencias, ahora ya claras, a una vegetación salvaje y, sobre todo, invasiva:

> Por alguna razón, hoy los tilos de la plaza se ven excesivamente frondosos, las copas se entrelazan, se mezclan, se confunden hasta conformar un único techo verde tupido, impenetrable, que por momentos pesa, me abruma, y excita en mí la idea de un crecimiento acelerado, imposible de detener, que hará que las copas aumenten no sólo hacia arriba y hacia los lados, sino también hacia abajo, estallando en yemas y nuevos brotes y ramas y hojas, y hojas y hojas que todo lo ocupan y todo lo oscurecen, que hacen cada vez más estrecho el espacio de circulación hasta que no me quede otra opción que agacharme progresivamente, y luego gatear, y finalmente reptar sobre las baldosas ásperas para evitar que me aplasten, me desintegren (18-19).

Reproducimos aquí este fragmento por la llamativa e inevitable conexión que existe con el relato de Gabriela Colombo que después analizaremos. En cualquier caso, por el momento, lo que encontramos en este fragmento de Ratto es esa idea de una naturaleza imparable que ahoga a la protagonista y la amenaza; y, todo ello, iniciado con la fórmula «por alguna razón», que de nuevo pone el foco en la inexplicabilidad del suceso. A partir de este momento, seguiremos encontrando intercalados, entre nuevos intentos frustrados de eliminar la mancha, que sigue creciendo y contagiando a todo lo que la toca, más fragmentos de ¿sueños? en los que esa naturaleza sigue y sigue avanzando; por ejemplo:

> Estaba rodeada de plantas y no entendía por qué, trataba de avanzar pero apenas resultaba posible. Me ayudaba con los brazos, apartando hojas gruesas y pesadas, y tallos como dedos verdes enormes; hacía punta con la cabeza hendiendo la espesura, introducía por detrás el cuerpo en la compacta masa vegetal, pero a cada paso se renovaba la opresión y la asfixia (21).
>
> Esta vez no fueron hojas, ni tallos, ni lianas, ni enredaderas, sino una enorme planta […]. O era yo la que estaba fuera de escala, minúscula, disminuida, caminando alrededor de la planta, que de pronto me movía la cola y hasta gemía (24-25).

Pronto, a ese sentimiento de asfixia y de dominación total de la naturaleza, se une otro elemento: el deseo de sanarla. Así, en el sueño, la protagonista trata de acariciar las flores, «para que la planta ya no gimiera, para que cesara su angustia o su dolor» (25). En otro sueño, de nuevo la protagonista busca el contacto con la vegetación, pero más allá, parece desear una conexión con las plantas, una metamorfosis, como la que padecerá su perro: «quiero ser ellas». De hecho, la conexión inter-especie es total, pues igual que Elmer terminará convertido en planta, las plantas de sus sueños toman la forma de cachorros. Finalmente, en uno de los últimos sueños que nos son relatados, una imagen parece representar la destrucción de esa naturaleza, y también,

especialmente, la incapacidad de la protagonista de evitarlo y su destino compartido con ella:

> intento volver a ponerlas en su sitio [las plantas] para que vuelvan a ser flores o perritos pero no puedo porque todo parece estar hundiéndose lentamente en el agua, un agua quieta, como salida de la nada, implacable y devoradora. Yo también me hundo, como los cachorros, con los cachorros, soy uno de los cachorros y descendemos inmersos en una bolsa oscura, de salida clausurada, somos puras patas que escarban con desesperación contra la tela, ignorantes de la piedra afuera atada al extremo de una soga (27).

En este fragmento, encontramos esa conexión entre la protagonista y la naturaleza, incluso en lo que respecta a la destrucción: nos habla de «un agua quieta, como salida de la nada, implacable y devoradora». Por un lado, esta imagen nos recuerda al charco de aceite que apareció en el jardín; por otro, esa *agua quieta* refuerza el sentido trágico, casi tóxico, de la mancha[164]. Otra imagen, la de la bolsa oscura y cerrada que desciende a las profundidades, también remite a ese devenir de destrucción, que, además, presenta un matiz interesante, cuando dice que se hunden tratando de escapar, pero «ignorantes de la piedra afuera atada al extremo de una soga»: no hay escapatoria posible. Claro que todas estas imágenes son sueños que, como mucho, pueden tener un valor metafórico[165]. Pero si combinamos estos simbolismos con la mancha que aparece en la realidad del personaje, entonces se trata de una interpretación productiva: la idea de esa vegetación que brota de la mancha –entendida como esa huella humana e imborrable en el planeta– y que consigue, a priori, su objetivo: invadirlo todo, volver a su estado natural y salvaje, recuperar el lugar que el ser humano le arrebató.

Esa invasión, o reconquista, de lo vegetal alcanza también a otras especies, como queda representado en el perro de la protagonista, Elmer. Cuando esta trata de limpiar la mancha, el perro se inquieta, y en un momento dado, cuando trata de acabar con ella prendiéndole fuego, el perro aúlla, dolorido. Esa conexión termina con un proceso casi de metamorfosis, por el cual el animal ya es, prácticamente, una planta, que apenas se mueve y ha dejado de comer. «A veces –cuenta la protagonista–, al verlo al rayo del sol, me da pena, le arrojo suavemente un poco de agua. Al principio, me lo

[164] Esta imagen del agua quieta e intoxicada como algo antinatural lo encontraremos también en el Riachuelo, el río contaminado que existe en la realidad extratextual y que Mariana Enríquez escoge como espacio en el que sucede lo sobrenatural en «Bajo el agua negra», que después analizaremos.

[165] A partir de las teorizaciones de Rosalba Campra, David Roas apunta al recurso de los sueños como un método de lo fantástico como modo de introducir en el texto una ruptura o infracción en la organización de los contenidos y lograr así un efecto transgresor (2011: 136).

festejaba moviendo la cola; ahora, sólo con un cambio de brillo de sus ojos» (29). Hay, en el modo en que la narradora cuenta la situación de su perro, y la suya propia, una aceptación melancólica del nuevo estado de las cosas. «Ha pasado ya tiempo desde la aparición de la mancha. Y, desde entonces, las cosas han cambiado tanto» (29), dice, y cuenta que duerme poco para evitar las pesadillas, se siente apagada durante todo el día y, además, aunque todavía mantiene cierta obsesión por tratar de controlar la propagación –labor en la que, dice, emplea todo el tiempo del que dispone–, el sentimiento final es el de redención ante el nuevo estado de las cosas.

La vegetación doméstica –el jardín, la maceta de boj–, que vienen a representar esa naturaleza domesticada y sometida por el ser humano, ha sido invadida por la naturaleza salvaje, y no hay nada que pueda detenerla: «Inútil cortarla, prenderla fuego, ponerle venenos, llamar al jardinero, al ingeniero agrónomo, al control de plagas, a la parapsicóloga, al cura de la parroquia cercana; nada ha dado resultado, cada vez que se la daña se renueva con más fuerza, y hasta con más hostilidad» (30). No ha de pasar desapercibida la mención a lo parapsicológico, incluso a lo religioso, pues demuestra la absoluta pérdida de esperanzas en encontrar una explicación racional y la aceptación del suceso como algo sobrenatural. Todas las fases convencionales del género, desde la extrañeza, la curiosidad, el intento de racionalización, el temor, la obsesión, etc., desembocan en un sentimiento de absoluta tristeza y aislamiento: «no sé por qué pero hay momentos en que me siento terriblemente sola» (30).

Aunque el cuento de Ratto no tiene un sentido unívoco, hay una conjunción de sentidos metafóricos a lo largo del relato que nos pueden llevar a hacer una lectura desde lo ecológico, como una especie de fábula que trata de mostrar que nuestra huella –la mancha– es ya imposible de borrar, como le sucede a la protagonista en los intentos frustrados de limpiar la sustancia. De algún modo, parece transmitir la idea de que es ya demasiado tarde para nuestro mundo, que se hunde en esas aguas estancas, y nosotros, con él. Quizás como respuesta a ese daño, a esa *mancha*, la naturaleza trata de recuperar su lugar, igual que, veremos, sucede en otros relatos del corpus que nos ocupa en este capítulo. Oponerse a ese renacer de lo salvaje es inútil, pues es imparable.

Esa incapacidad de acción, esa melancolía que marca el final del relato, la vamos a encontrar también muy presente en los protagonistas del cuento que analizaremos a continuación, «Septiembre en la piel». Este forma parte de *La piel*

intrusa (2019)[166], una obra en la que Yanina Rosemberg explora desde el género fantástico y la ciencia ficción problemáticas reales, relacionadas con la reproductividad, la maternidad o la ética biomédica, entre otras. En el mencionado relato, que analizaremos a continuación, encontramos, como en el anterior, un caso de metamorfosis inter-especie: esta vez, de humano a vegetal.

Una noche, un hombre que duerme con su pareja siente el pinchazo de algo así como una astilla que, al encender la luz, identifica como una espina. Cuando destapa a la mujer la descubre cubierta de «una sombra verdosa que, en las piernas, tenía la consistencia de una alfombra de pelo recortado», y que al tacto es «áspera, esponjosa, húmeda» (Rosemberg, 2019: 12). Ha comenzado su metamorfosis hacia lo vegetal.

Si bien dicha transformación es el motivo sobrenatural central del relato, pues transgrede los límites de lo biológicamente posible, hay otro elemento fantástico claro, que analizaremos en primer lugar: la inesperada reacción de la mujer que experimenta la metamorfosis vegetal, y la de su familia, especialmente su pareja –el narrador– y su madre, que parecen admitir pronto y con normalidad su nueva condición vegetal. Cuando la mujer se descubre en ese proceso de metamorfosis, en vez de extrañeza, siente una vergüenza que obliga a su pareja a, rápidamente, tratar de normalizar el suceso sobrenatural. La nueva condición de la mujer es recibida por su familia como algo positivo, sin que aparezca rastro de sorpresa o incredulidad; de hecho, su reacción se asemeja a la esperable ante un embarazo. Y ahí es donde puede empezar a conectarse la metamorfosis vegetal de la mujer con las cuestiones acerca de la maternidad y la reproductividad:

> La familia de Guapi, al enterarse, nos trajo toda clase de regalos: regaderas, aireadores, palas, tijeras suizas, rastrillos graduables y hasta dos pares de guantes de algodón y puntilla […]. La madre parecía especialmente encantada con la noticia: una bendición del cielo, decía mientras apoyaba con cuidados sus pies descalzos en las piernas de su hija, una bendición que, sin duda, esperaba desde hacía tiempo (12-13).

Asimismo, las atenciones de la madre apuntan al significado de un embarazo: la bañaba, no la dejaba hacer labores del hogar pesadas; pero, también, a otros cuidados acordes a su nueva naturaleza vegetal: «pasaba horas emparejándole el pasto debajo de las axilas y alrededor de los pezones, y con paciencia infinita le sacaba una por una las

[166] Antes, había sido presentado en 2017 bajo el título *Las afueras*, que mereció el segundo premio del concurso *Fundación El Libro* para libro de cuentos.

malas hierbas que se le encarnaban en la ingle» (13). Recordemos que este tipo de reacciones, para Roas, lejos de anular el efecto fantástico del suceso imposible, lo acrecientan, como el autor catalán demostraba en su análisis de «Carta a una señorita en París» y que servía para contestar a la teoría sobre el neofantástico de Alazraki (Roas, 2011: 105). Además, como veremos más adelante, «Septiembre en la piel» tiene una estructura muy similar al cuento de Cortázar, ya que en ambos llega a admitirse ese nuevo orden imposible, pero, cuando ese también se quiebra –cuando cada vez son más los conejitos, y cuando la mujer-planta comienza a pudrirse–, lo acontecido se revela como algo problemático. Pero, hasta que ese final no tiene lugar, el estado de las cosas es, para sorpresa de los lectores, admitido, e incluso, bienvenido: «Porque después del shock, de la sorpresa, todo había vuelto a la normalidad y hasta parecía mejor que antes» (13).

Antes de atender al final del relato, cabe analizar esa primera metamorfosis, esa nueva *normalidad*, en relación con el tema de la reproductividad. Como ya hemos visto, pero merece la pena recordar aquí, cierta rama del ecofeminismo coincide con aquellas perspectivas que estaban detrás de la etiqueta de lo fantástico femenino, en cuanto a lo que se refiere a la exaltación –y no problematización– de una serie de características que se consideran intrínsecas a la naturaleza femenina. Así, dentro del ecofeminismo, una corriente se ha interesado por defender a las mujeres y a la naturaleza en tanto que seres creadores de vida; una idea que, desde las corrientes del feminismo actuales, ha sido más que revisada. Ya conocemos otras perspectivas en lo que respecta a la literatura fantástica escrita por mujeres; por su parte, la rama más extendida del ecofeminismo en la actualidad plantea que en esa conexión convencional y problemática entre mujer y naturaleza reside precisamente la base de la explotación que ambas padecen en la sociedad: el sistema capitalista y patriarcal requiere del control de la reproducción para asegurar la mano de obra que, eventualmente, sea la que explote esos recursos naturales, en pos de un crecimiento económico cuyo beneficio recae sobre las clases privilegiadas. Sobre todas estas cuestiones, tendremos oportunidad de analizar otros relatos que presentan esta problemática en el capítulo 9.

El arquetipo de *la mujer* como ser conectado con la naturaleza aparece en el relato de la manera más ilustrativa posible: mediante la metamorfosis de la mujer en vegetal. Además, no es baladí el hecho de que dicha transformación sea recibida como si se tratara de un embarazo, un elemento que da todavía más fuerza a dicha

interpretación; especialmente, cuando se hace referencia a la mujer como «elegida» y «punto de inflexión hacia el progreso de una nueva humanidad o algo así» (13). Sobre los hombros de la protagonista de Rosemberg parece recaer el futuro de la especie; sin embargo, en el relato sí existe una problematización de esta situación, que se manifiesta en el modo en que ese destino *natural* se ve truncado por su propia podredumbre.

El final trágico del relato se anuncia por primera vez cuando el narrador anticipa que algo sucedió, y que pudo ser su responsabilidad: «Todavía no puedo identificar el momento exacto en que empezamos a hacer las cosas mal, si es que hicimos, o hice, algo mal. Tampoco entiendo qué pudo haber pasado» (13). «Lo cierto –cuenta el narrador– es que no sé cómo, de un día para otro, Guapi empezó a pudrirse» (14). Ningún remedio parece poder evitar que la mujer se marchite, a pesar de que la familia lo intenta todo: regarla, dejar de hacerlo, utilizar fertilizantes, incluso tratan de curarla mediante «anticonceptivos orales» (14) –de nuevo, un guiño a la relación entre la naturaleza y la reproducción–. También remite a ese sentido el hecho de que Guapi, ya en absoluta podredumbre, muestra un estado de depresión y una actitud de reproche y desprecio hacia su pareja. Finalmente, este decide tomar una decisión drástica y enormemente significativa: enterrarla y esperar a que volviera –o no– a florecer; devolverla a la tierra, «para que volviera a ser quien era, para que al final pudiera ser feliz» (15). De nuevo, las dudas asolan al narrador que, aunque hace todo lo posible porque esté cómoda, teme no haberla cubierto suficiente, o haberla cubierto demasiado y que ya nunca florezca. Añade: «Quizás no quiera, o no esté destinada a florecer» (15).

Este final del relato de Rosemberg, como ya apuntamos en otra ocasión (Barberán Abad, 2023: 160), puede comprenderse como una literalización del concepto de *humusnidad* planteado por Haraway: la metamorfosis materializa dicha idea de que los seres vivos existen siempre en vínculo con las otras especies. Se trata de una perspectiva que también habíamos encontrado en «La mancha», tanto en la transformación fantástica, en este caso, animal-vegetal, como en los sueños en los que la protagonista ansía fundirse con la naturaleza salvaje[167].

[167] Podríamos añadir a estos dos relatos un tercero, en cuyo análisis no entraremos, pero que cabe mencionar puesto que también el efecto fantástico se basa en la existencia de una metamorfosis humano-vegetal: se trata de «Los viejos» (*Club de fumadoras,* 2017), de Bárbara Wapnarsky. En el cuento, a una bióloga se le atraganta una lenteja durante la comida, y, con el paso de los días, empiezan a crecerle raíces desde dentro, que alcanzan su dentadura y le acompañan de una sed insaciable, cuya explicación implica que la mujer ya no es más mujer, sino que ha pasado a formar parte del mundo vegetal: «mi cuerpo empezaba a adaptar sus funciones a las nuevas necesidades». También llega a afectarle a la capacidad de

Terminábamos el análisis de «La mancha» señalando cómo la protagonista presenta una total incapacidad de acción frente al avance de la naturaleza, y apuntábamos, y así lo hemos visto, que esta cuestión está también en «Septiembre en la piel». Ambos relatos presentan finales insatisfactorios que, en realidad, tienen en su base la incapacidad de que las dos metamorfosis que sus personajes padecen, tanto la de Elmer como la de Guapi, lleguen a constituirse como una armonía real. Los personajes se ven obligados a reaccionar en los dos casos: la familia de la mujer-planta ha de crear toda una nueva red de cuidados adaptados a su nueva naturaleza, y la protagonista de «La mancha», que primero trata de hacer desaparecer los brotes nacidos de ella, terminará después regando a su perro metamorfoseado en vegetal. La armonía con la naturaleza, apuntada habitualmente desde el ecologismo como la única manera de poder mantener la vida sobre el planeta, se plantea en estos cuentos como un estadio imposible de alcanzar, y que, sobre todo, implica una serie de sacrificios: en «La mancha», este significa perder el lugar propio, e incluso, a otras especies compañeras; en «Septiembre en la piel», el sacrificio es literal: la mujer a la que sus seres queridos no han aprendido a cuidar es, como consecuencia, hecha *humusnidad.* Además, siguiendo los preceptos del ecofeminismo, los relatos muestran cómo las mujeres son las principales víctimas de las consecuencias negativas de la explotación a la que ha sido sometida la naturaleza.

La idea de la armonía conflictiva, así como el problemático estado de las cosas en el que la naturaleza y las mujeres son las principales víctimas del sistema planea también en otros cuentos que abordaremos a continuación.

7.2.2. *Apocalipsis y engendros*

Gabriela Colombo es la autora de los cuentos reunidos en *Experimento marciano* (2019). Cuentos que son, muchas veces crueles y, casi siempre, extraños, incluso absurdos, y que ponen a sus personajes ante una realidad que se torna monstruosa. Es el caso del relato que ahora analizaremos, titulado «Miedo al sauce».

---

hablar y de pensar y asociar ideas, lo cual refuerza esa idea de pérdida de humanidad. Finalmente, la mujer decide yacer en la orilla de un río y aceptar, así, su nueva condición: «la carne se confundía con el barro»; «los contornos [del cuerpo] estaban llenos de agua […] el líquido al que yo llamaba agua podía ser agua o materia putrefacta de mi cuerpo, jugos» (Wapnarsky, 2017: 127); «voy a ser una vieja esplendorosa, pensé, toda luz de carbono sobre fósiles orgánicos catalogados por su edad» (130). Interesante mencionar también el elemento de verosimilitud que aporta el hecho de que la protagonista de esta metamorfosis sea bióloga –igual que el personaje que padece la maldición de «El libro de arena» de Borges había sido bibliotecario–; su conocimiento se deja entrever en la narración como, por ejemplo, cuando dice reconocer «las etapas de crecimiento a y b de la planta» (124), y aportan un gran nivel de realidad que refuerza el efecto fantástico.

Ya desde las primeras líneas, nos encontramos con un mundo en el que el estado de las cosas ha cambiado, y se ha impuesto un nuevo orden: «Hoy se cumplen ocho años de la fecha que marcó el comienzo de la nueva era. ¿Cómo olvidarme de esa noche?» (Colombo, 2019: 19). Una noche que, según nos cuenta la narradora, los pájaros se volvieron locos y entraron en bandadas en las casas. «A ese día los americanos lo llamaron *Day of Nature*» –explica la narradora–. «Cada familia es dueña de una historia y su desesperada reacción al DON» (19). La escena de los pájaros, por muy hitchcockiana que resulte a los lectores, no llega a transgredir las posibilidades de lo natural; el comportamiento extraño de los animales es *inexplicado*, pero no inexplicable. Sin embargo, pronto lo sobrenatural aparece cuando la narradora cuenta que, desde ese día,

> las especies empezaron a reproducirse en la mitad de tiempo. Todas, menos la humana. Porque con nosotros sucedió lo contrario: los embarazos cumplían el tiempo máximo de gestación y los médicos advertían que los bebés aún estaban inmaduros para salir al mundo. […] Cada bebé superaba su permanencia en el útero a los anteriores. Un nuevo récord (19-20).

La narradora, embarazada entonces, tuvo a su hijo a los catorce meses y cuatro días de gestación, algo que es, biológicamente, si no imposible, un hecho sin precedentes en la realidad. Si bien el niño nació sano, y con un peso normal, sí presentaba una característica sobrenatural, una capacidad extraordinaria: la de comunicarse con los pájaros.

En el transcurso del relato, la situación se estabiliza, pero en ningún momento se normaliza, como vemos por las informaciones de diferentes entidades e individuos que tratan de explicar el fenómeno sobrenatural. Por ejemplo, un anciano japonés maestro de reiki que aparece por televisión para hablar de la llegada del *homo-naturis:* «*sus hijos son los fundadores de una nueva era, seres de aura dorada que hablarán todas las lenguas*» (20). Por otra parte, se nos dice que «grupos ecologistas aseguran, hoy, que el DON llegó para evitar que el hombre acabara con el planeta, algo así como una medida de compensación de fuerzas» (20). Por un lado, es convencional en el género tratar de buscar una explicación para los eventos fantásticos. Por otro, ambas explicaciones representan, de algún modo, respectivamente, los dos principales momentos de la ecoliteratura: la fusión armónica con la naturaleza, materializada en ese *homo-naturis*, y, en segundo lugar, el foco que recae sobre la acción negativa del ser

humano en el planeta. Ambas perspectivas parecen aunarse y generar el material fantástico para la escena central del relato: el incidente del sauce.

Si bien con los embarazos inusualmente largos y la capacidad del hijo de la protagonista de hablar con los pájaros ya habíamos traspasado el límite de lo posible, sin duda el problema con el sauce condensa el momento sobrenatural del cuento. La narradora decide talar el sauce de su jardín, ya que había crecido de manera desmedida. Sin embargo, durante el intento de cortar el árbol, este cobra vida y se defiende del ataque:

> […] y, cuando la hoja metálica estaba totalmente adentro, las ramas pasaron por debajo de mis axilas, enredándose en mis brazos y el resto del cuerpo. Por poco me estrangula. […] Todavía no sé cómo soporté tanto dolor. Sus ramas me soltaron cuando dejé de luchar con la certeza de que moriría (20-21).

Cuando Auxilio Forestal acude a analizar el caso, le dicen que la única solución para que el árbol dejara de lado su actitud hostil, que desde ese día mantenía con los habitantes de la casa, era que ella hiciera las paces con él. Tiempo después, la narradora, que había estado acudiendo a terapia desde el suceso del sauce, se decide finalmente a salir de casa, lo que no ha hecho en años –consecuencia de una clara agorafobia que le generó vivir aquello– y abraza al sauce, que la acaricia, aceptando el gesto de paz[168].

Hay otra cuestión interesante en esta especie de conflicto entre la mujer y la naturaleza, que tiene que ver con cómo el resto de los personajes viven la nueva era, de una manera, como vamos a ver, menos problemática que la protagonista. Su pareja parece haberse adaptado bien a las nuevas condiciones de vida; pero, lo que es verdaderamente llamativo, es que tanto el padre de la protagonista, el abuelo, como sus hijos, no solo parecen haber llegado a esa adaptación, sino que disfrutan del nuevo estado de las cosas instaurado desde el Day of Nature. El anciano, desde dentro de una cápsula antimosquitos, juega con los insectos; Pedro, uno de los hijos, se hamaca en una rama del sauce, y Tomás, el pequeño que nació en pleno estallido del DON, como ya sabemos, se comunica con los pájaros. De algún modo es como si la generación anterior y la inmediatamente siguiente a la de la narradora tuvieran una manera más armónica de interactuar con la naturaleza, especialmente en el caso de los niños; como si ellos representaran a ese *homo-naturis* que pareciera haber logrado ese vínculo inter-especie

[168] Esta escena recuerda a otro cuento de otra autora, Fernanda García Lao, que en «La mata» habla de una pequeña planta que llega a adoptar, igual que el sauce, una actitud agresiva con la narradora, que, en un momento dado, se lamenta por ello: «La naturaleza entiende todo mal, no soy su adversaria» (García Lao, 2019: 203).

que se presenta en la teoría de Haraway como la única vía para imaginar un futuro posible para nuestro planeta.

Finalmente, otro conflicto tratado en el relato puede abordarse desde el ecofeminismo en tanto que pone el foco en el control de la reproductividad de las mujeres, que ha sido leído por esta corriente teórica como algo que comparten con la naturaleza en cuanto a los modos en que son oprimidas y explotadas. Como consecuencia del Day of Nature, los embarazos se alargan hasta 18 meses, lo que implica una necesidad del control de los cuerpos de las mujeres: la protagonista cuenta cómo «por decreto tuvieron que cancelar las cesáreas» y, cuando ella misma quedó embarazada durante la nueva era, la trataron «como si escondiera una bomba en el vientre» (20). En la última escena del relato, la protagonista lleva a cabo una prueba de embarazo –proceso que insinúa haber realizado con frecuencia en los últimos tiempos, pues conoce las instrucciones de memoria– y se descubre embarazada, a causa, comprendemos, de esa fertilidad extrema que trajo el nuevo estado de las cosas. Entendemos que el resultado ha dado positivo por las palabras que siguen: «Escondo el test en el fondo del mueble y agarro el blíster de comprimidos amarillos. Cuento los que quedan y me miro la panza» (24). El relato termina así, sin más explicación acerca de la medicación, si bien podemos aventurar que se trata de pastillas anticonceptivas o, más probablemente, abortivas[169]. La protagonista, exhausta en su condición de sujeto gestante en la era de la reproductividad extrema, declara: «No soporto más el DON» (24). La lectura desde el ecofeminismo puede apoyarse, además, en la coincidencia irónica de que el acrónimo del Day of Nature sea *DON,* que, como sustantivo, según el DRAE, puede significar 'dádiva, presente o regalo', o bien, 'gracia especial o habilidad para hacer algo', además de un tercer sentido, religioso en este caso, de 'bien natural o sobrenatural que tiene el cristiano, respecto a Dios, de quien lo recibe'. Es bien sabido que, desde las perspectivas ecofeministas más esencialistas, un modo de reivindicar tanto a las mujeres como a la naturaleza fue exaltar su capacidad –su *don*– de dar y crear vida. Sin embargo, la actitud de hartazgo de la protagonista saca a la luz las sombras de ese peso que recae sobre sus espaldas. Recordemos que en «Septiembre en la piel» también existe esa mención, siquiera metafórica, al embarazo, y que la

[169] El amarillo es el color de las pastillas de *Misoprostol*, un medicamento para el tratamiento de úlceras pero que se ha utilizado habitualmente en Argentina para la interrupción voluntaria del embarazo, cuando este estaba penado por ley; además, es necesario tomar un número determinado de comprimidos (12), lo que daría sentido al acto de contar que lleva a cabo la protagonista.

transformación de su cuerpo, materializada en la metamorfosis, también llevaba a la mujer a su destrucción, cuando queda completamente marchitada.

Casualmente, también la gran afectada del siguiente relato que analizaremos es una mujer que está embarazada y que padece especialmente las consecuencias de un mundo natural que se rebela contra la acción de los hombres. Se trata de «Criaturas» de Valeria Correa Fiz, que se incluye en la colección *La condición animal* (2016), y es, sin duda, uno de los cuentos más demoledores de la colección, sobre todo por el tono apocalíptico que lo caracteriza y que comparte con el cuento de Colombo.

Gran parte de ese tono de peligro, de amenaza que se cierne sobre los personajes, tiene que ver con la elección de la voz narradora por parte de la autora, que escoge una segunda persona del singular, que se dirige desde el inicio y hasta el final del relato al protagonista, de quien conocemos sus miedos y pensamientos sobre lo que va aconteciendo. Además, es llamativa también la estructura circular, de modo que el cuento comienza en el presente de la enunciación, pero ofrece un *flashback* para que comprendamos lo que ha llevado a una situación que se presenta siniestra o, al menos, trágica: un hombre se encuentra en el hospital y acaban de entregarle a su hijo, «un paquete liviano, unos novecientos gramos, quizás menos». Sobre cierto estado de alerta que esta escena despierta en los lectores –pues se trata de un peso inaudito para un recién nacido–, se suma la idea de que algo anda mal en el exterior del hospital, cuando el narrador reproduce los siguientes sentimientos del personaje: «Pensaste en la rutina que te esperaba antes de salir del parking: escafandra, traje, guantes». Acto seguido, se nos ofrece la explicación: «Hacía meses que tu país se había poblado de ranas y otras criaturas con piel de anfibio» (Correa Fiz, 2016: 143). A la idea de hábito que da el hecho de que el narrador se refiera a la «rutina» de protegerse contra esos seres, se suma un comentario que da a entender que no era la primera vez que algo así sucedía: «Nadie se asombró esta vez: el horror también puede ser una costumbre» (144). Esta cita es especialmente potente en tanto en cuanto materializa algo que hemos visto en cuentos anteriores: el hecho de que esos elementos extraños se convierten en algo habitual y, lo que al principio sorprende y aterra, pronto se convierte en un nuevo estado de las cosas.

La plaga que los personajes padecen en el momento del relato es la de los anfibios, y se presenta como enormemente problemática no solo por la presencia de los animales, que se reproducen a ritmos inauditos, sino porque un musgo gelatinoso lo invade todo, incluso los cuerpos humanos, que se llenan de esa sustancia entre los

dedos, bajo las axilas, en las ingles y otros pliegues de la carne; casi como si se tratara, de nuevo, de una metamorfosis monstruosa, similar a la de Guapi, pero que en este caso convierte a los afectados en algo así como un engendro, pues sobre su piel «quedaba una película que crecía y era progresivamente una clara de huevo, un colágeno, un flácido cartílago ceniciento que olía a cosa podrida, y te sentías mitad hombre, mitad alimaña». Esa idea de engendro humanimal anticipa el terrible final del relato, en el que descubriremos que el hijo del protagonista, que se gestó en medio de la plaga, nace, además de muerto, con las características fisiológicas de una rana. De este final de horror se van dejando pistas a lo largo del relato, en forma de anticipaciones: por ejemplo, cuando el futuro padre se imagina a su hijo en el vientre como una rana acuclillada, o cuando recrea su imagen en el útero, «en el agua que lo custodiaba y lo reblandecía» (150). En otro punto, su pareja, Cata, se acaricia el vientre y se lamenta, porque en esa nueva realidad de plaga sucesivas y desastres naturales, «ninguna criatura funciona, pobre hijo» (151). También se muestra pesimista al respecto del final de la plaga de ranas, y a pesar de que los organismos de gobierno informan sobre un periodo de decrecimiento de la especie, ella está convencida de que las ranas llegaron para quedarse; una profecía que termina por cumplirse en el fruto de su vientre.

Hasta bien entrado el relato, no conocemos el origen de la plaga, que, por informaciones de la Secretaría de Fauna Silvestre del Ministerio de Medio Ambiente sabremos después que se trata de «*anuros genéticamente modificados*» (145). No es la primera vez que la sociedad ha de enfrentarse a algo así, puesto que ya se habían producido una serie de plagas que proceden de la intervención del ser humano en la genética animal:

> […] había que vivir de peste en peste. Los meses, los años los recordabas según había aparecido tal o cual criatura extraña. Que si la plaga de los canarios desalados para tener el canto y evitar la jaula que había arrasado con no sé cuántas cosechas. Que si la de los peces perennes que extinguieron más de cien especies marinas. […] Luego vinieron los gatos genéticamente modificados, pelados y aptos para los alérgicos, que resultaron agresivos en cuanto les crecía el pelo (150).

Todas estas plagas recuerdan a aquellas del Antiguo Testamento, que se entendían como una consecuencia de la ira de dios; pero la idea de las plagas como castigo a un crimen de tipo moral estaba ya en las culturas previas al cristianismo, como señaló Raymond Crawfurd en *Plague and Pestilence in Literature and Art* (1914). Las plagas de Correa Fiz mantienen el carácter punitivo, su origen no viene de fuerzas

divinas, sino de la acción humana. Una acción que, además, percibimos como caprichosa e innecesaria, pues tiene que ver con la modificación genética para conseguir especies que sean más cómodas como mascotas. En este sentido, las criaturas monstruosas del relato, fruto de la intervención científica del ser humano en la naturaleza, nos recuerdan, más que a las del texto bíblico, a otras de la tradición fantástica como, por ejemplo –aunque no se trata de una plaga– a la «criatura» del doctor Frankenstein, nacida de una transgresión de las leyes de la realidad biológica.

Detrás de todo esto, podemos leer un mensaje claramente ecologista; especialmente, si tenemos en cuenta algunas alusiones directas que nos remiten a este tipo de problemáticas. Por ejemplo, en varias ocasiones, viene a la memoria del protagonista la figura de Jacques Cousteau, del que se dice que podría haber imaginado el peligro de los peces fabricados artificialmente, porque él «lo sabía *todo*» (150); con ese énfasis, parece querer dar a entender que el científico y ecologista francés habría previsto que aquello podía ocurrir. Las menciones a Cousteau, además de aportar verosimilitud, pues se integra en el relato un dato de la realidad extratextual, han de ser significativas, especialmente teniendo en cuenta su valiosa labor de activismo ecologista.

Durante el resto del relato asistimos a las complejidades de habitar el mundo en esa nueva era –a la que parece hacer referencia el nuevo gusto de Cata por escuchar la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Antonín Dvořák–, de convivir con la plaga, las incomodidades, el ruido, la humedad, el olor, que, especialmente, afectan a la mujer. En un día de frío y nevadas, Cata se pone de parto un mes antes de lo esperado y acuden al hospital. Así, volvemos al inicio del relato, cuando el protagonista se encuentra con su hijo recién nacido y fallecido. La narración se torna pesadillesca: «La impresión de irrealidad, de estar flotando en otra parte, ausente era más fuerte que el dolor» (157). Cuando de camino a la autopsia el hombre se decide a sacar al niño fallecido de su envoltura para verlo, se intuye que el pequeño nació como engendro cercano a la imagen de un anfibio: «la piel fría de tu hijo desnudo, los miembros encogidos, la barriga hinchada, los ojos abultados y su escaso peso te fueron diciendo que sí, que esta vez era cierto, que, sin lugar a dudas, la plaga de los anuros se estaba por acabar» (161); como si fuera su hijo el último fruto de esa plaga, cuyo fin se anunciaba con la llegada del frío. El protagonista llora, por fin, «libre para siempre de criaturas» (161). Las plagas, fantásticas –pues son imposibles a nivel biológico–, presentan, en cualquier

caso, una explicación, que pasa por la intervención científica del ser humano; sin embargo, la imagen del pequeño convertido en un engendro se lee, como expresa literalmente el narrador, como una «maldición hecha de carne suave y leve» (160)[170]. La sociedad del presente distópico inventado por Correa Fiz castiga el capricho genético[171] ya que, además, lo que lo agrava todavía más es que todo responde a un afán especista de dominación por parte del ser humano que, finalmente, como en la realidad extratextual, se cobra sus consecuencias.

7.3. Los monstruos que creamos: terrores subacuáticos

Si bien hasta el momento –salvando, quizás, el caso del último relato– hemos podido realizar una lectura de estos cuentos enfocada en esa idea del ser humano como ente abstracto, unificado, que daña a la naturaleza, los relatos que resta por abordar en lo que queda del capítulo nos permiten salir de esa primera perspectiva ecocrítica, del enfoque centrado en las consecuencias del Antropoceno, y poner el foco en el hecho de que, en realidad, no es tanto el ser humano el que daña el planeta, sino el sistema de producción y extractividad capitalistas; para ello, acudiremos preferiblemente a algunas propuestas contenidas en el concepto del Capitaloceno –que avanzábamos en la introducción–, aplicadas a la realidad más concreta de los problemas ecológicos más urgentes del territorio argentino.

En «Bajo el agua negra» de Mariana Enríquez y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin vamos a encontrar paisajes y espacios afectados por las prácticas humanas condensadas en esa fórmula del Capitaloceno (Moore, 2016). En el caso del primer cuento, este ejemplifica cómo afecta a las ciudades, y en concreto, a las zonas más empobrecidas; en la obra de Schweblin, el foco se desplaza al ámbito del campo, lo que responde, además, al giro rural que se ha venido produciendo en los últimos años en

[170] Encontramos en otras autoras argentinas contemporáneas casos de engendros que señalan un crimen humano: por ejemplo, en «Sacrificio» (2019), de Fernanda García Lao, donde unos hombres abusan sexualmente de unas zorras que, fruto de esa violación, paren engendros, mitad zorro, mitad humano; o el caso similar, esta vez con una mujer y un caballo, que encontramos en «Las cuatro patas del amor» (2018), de Jimena Néspolo. Sin embargo, si en esos relatos ese castigo sobrenatural tiene más que ver con la acción individual y perversa de determinados sujetos, en el cuento de Valeria Correa Fiz, la responsabilidad se extiende por el conjunto de la sociedad.

[171] La modificación genética es un elemento central tanto en la narrativa fantástica como en las reflexiones acerca de la relación entre los seres humanos y la naturaleza. En este sentido, Lars Schmeink, en su libro *Biopunk Dystopias. Genetic Engineering, Society, and Science Fiction* (2016) ha analizado narrativas como las de Margaret Atwood o Paolo Bacigalupi desde la tematización de futuros posibles y posthumanos, resultado de corporaciones que han *hackeado* los códigos genéticos de diferentes cuerpos.

la literatura argentina[172]. En los dos casos, nos encontramos ante una modificación del territorio, ya sea urbano o rural; paisajes que, como sostiene Jens Andermann (2008), condensan prácticas políticas de la modernidad. Por su parte, en 1989, Félix Guattari, en *Las tres ecologías,* ya apuntaba hacia la idea de que la excesiva producción y acumulación de bienes de consumo que marca la contemporaneidad lo hace en detrimento de territorios existenciales, subjetividades y entornos; así, la erosión de la contaminación no es solo física, sino que también se produce por la pasividad de individuos y poderes económicos (1996: 31). Como resumen Schmidt y Wehrheim, la crisis ecológica es

> consecuencia de las agendas políticas neoliberales, del desarrollo extractivista y de la modernización económica orientada a las exigencias externas de los mercados capitalistas globalizados, en una situación general en la que la degradación ecológica masiva tiende a afectar especialmente a las partes marginadas de las poblaciones (2022: 15).

Además de todas estas cuestiones más generales devenidas de la idea de Capitaloceno, también puede aplicarse para estas narrativas el concepto de biocapitalismo, al que Kelly Fritsch acude en un artículo sobre embarazos tóxicos para hacer referencia a cómo vivimos en un sistema en el que la exposición a químicos es un factor a la vez biológico y económico, que se rige por un principio de economización de las vidas y la consideración de su valor mayor o menor en términos de productividad, en tanto que faltan estándares y leyes que regulen el uso de sustancias químicas y su distribución y exposición ambiental (2017: 360). En este sentido, Aimé Tapia González (2018) denuncia que las consecuencias ecológicas no afectan a todos por igual; idea que ya habían propuesto antes otras autoras, como la ecofeminista Vandana Shiva (2002), para la que quienes sufren en primera línea son indígenas, mujeres y niños; y así lo veremos en los cuentos de Enríquez y Schweblin.

En términos de género fantástico, es interesante ver cómo los diferentes recursos y motivos que aparecen en estas narrativas discurren por lo que Lawrence Buell denomina «retórica de la toxicidad», esto es, el patetismo, la enfermedad, la invasión de los sentidos, los espacios deformes o grotescos y el determinismo de los

[172] Heffes aporta algunos ejemplos de este fenómeno: *La inauguración* (2011) de María Inés Krimer, *El viento que arrasa* (2012) de Selva Almada, *La omisión* (2012) y *Desmonte* (2015) de Gabriela Massuh, *Matate, amor* (2012) de Ariana Harwicz, *La vi mutar* (2013) de Natalia Rodríguez, *Un pequeño mundo enfermo* (2014) de Julián Joven [seudónimo de Cristian Molina], *Las hamacas de Firmat* (2014) de Ivana Romero, *El rey del agua* (2016) de Claudia Aboaf, y *Las estrellas federales* (2016) de Juan Diego Incardona, entre otros (2021: 350).

sujetos (1998: 639). Todas estas características las vamos a encontrar en los personajes afectados por la contaminación en «Bajo el agua negra» –incluido en *Las cosas que perdimos en el fuego,* de 2016– y *Distancia de rescate* –publicado por primera vez en 2014–, cuyos cuerpos, tal y como ya habían propuesto trabajos provenientes del área del *new materialism* y la justicia ambiental, se constituyen como el primer medio ambiente (Ray y Sibara, 2017), devienen en mutantes con malformaciones, actúan como zombis e, incluso, resurgen de la muerte que encontraron en las aguas tóxicas. Además, el recurso de la monstruosidad se vuelve enormemente rico en estas narrativas, ya que juega con un doble sentido de apariencias, en el que, en última instancia, esos seres que se vislumbran peligrosos no son los verdaderos monstruos, sino que se trata de víctimas. La monstruosidad, en cambio, se encuentra bajo el agua, producida por un contexto mundial de crisis ecológica en la que Argentina parece recaer en la lógica colonial y busca su desarrollo económico a expensas de territorios, culturas y comunidades.

Así pues, los relatos que analizaremos a continuación cumplen con la profecía de Eliza Griswold: «if humankind poisoned nature, nature would in turn poison humankind» (2012, s/p.).

7.3.1. *«Volvió del agua. Siempre estuvo en el agua»*

«Bajo el agua negra» de Mariana Enríquez es el primer caso de esa monstruosidad subacuática –como se intuye por su título– que analizaremos en este apartado. Si bien el relato tiene mucho del neopolicial latinoamericano, como ha señalado Peñalta Catalán (2023: 197), lo fantástico está presente, sobre todo a través de elementos como la mutación monstruosa, la resurrección de los muertos, lo apocalíptico o lo espiritual y lo sectario.

El relato gira en torno, como veremos, a problemas relacionados con la pobreza en la sociedad argentina, la represión policial y la contaminación de las aguas, en la que nos centraremos en este capítulo; específicamente, en la del río Matanza-Riachuelo. La cuenca de este río es la región más afectada a nivel socioambiental de Argentina, y uno de los diez lugares más contaminados del mundo (Arias, 2019). La audiencia pública Autoridad de Cuenca Matanza Riachuelo (ACUMAR) informa en su web acerca de las principales fuentes de la contaminación: desechos de origen industrial (frigoríficos, curtiembres, fábricas, actividades rurales), vertidos cloacales insuficientemente tratados y residuos sólidos (aproximadamente 10000 toneladas al día). Según

Greenpeace, fue en 2004 cuando un grupo de vecinos decidió tomar la acción e interpuso una demanda contra el Estado Nacional, la provincia de Buenos Aires, el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y 44 empresas por daños y perjuicios[173]. Esta demanda tuvo respuesta en 2008 con una sentencia histórica dictada por la Corte que establecía la obligación de sanear el Riachuelo; sin embargo, según un informe del Centro de Estudios Metropolitanos (CEM), solo se ha conseguido limpiar un 37 % del total de los residuos (Arias, 2019). Según ACUMAR, «aproximadamente el 60% de las 20.000 personas que residen cerca de la cuenca viven en un territorio que ha sido considerado inadecuado para la subsistencia humana». Evidentemente, se trata de población perteneciente a clases depauperadas; de hecho, en la zona se han situado varias de las llamadas *villas miseria* o *de emergencia.* Precisamente en una villa miseria de la cuenca del río, que Enríquez bautiza como Villa Moreno, tienen lugar los terribles sucesos del relato que vamos a analizar a continuación.

En el cuento de Enríquez, el Riachuelo se convierte en protagonista, igual que ya antes lo había sido en un relato anterior de la misma autora, publicado en la antología *Uno a uno: los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre los 90* (2008) y titulado, significativamente «El monstruo». Si bien la historia que narran ambas obras es muy similar, recuperaremos el cuento de 2008 en el capítulo siguiente, puesto que se incide mucho más en la problemática de la violencia institucional, frente al peso que adquiere la cuestión ecológica en «Bajo el agua negra»; en cualquier caso, entre ambos relatos se puede establecer un diálogo interesante, como luego veremos, en torno a la construcción de la monstruosidad del río.

En «Bajo el agua negra», el río es definido tanto desde elementos realistas, con informaciones verídicas que remiten a lo extratextual (y aportan verosimilitud a la narración) como desde la idea de monstruosidad, que anticipan que algo terrible se esconde bajo su superficie. Así, en lo que respecta a lo primero, la protagonista nos aporta datos sobre la procedencia de la contaminación: habla de la «fábrica de cuero que echaba cromo y otros desechos tóxicos al agua» (Enríquez, 2020: 159), o del «aceite» y los «restos de plástico y químicos pesados», entre otras referencias, así como lo describe como «el gran tacho de basura de la ciudad» (157). También se hace referencia al origen

[173] Los orígenes de la contaminación se remontan a los inicios de la ciudad, cuando en sus alrededores se instalaron industrias cárnicas y de cuero. Como explica Pignatelli**,** Carlos V fue el primer responsable, cuando determinó que los desechos debían instalarse bajo las aguas de las ciudades, lejos de los núcleos de población (Pignatelli, 2023).

de la contaminación del río, que fue «elegido durante un siglo para arrojar desechos de todo tipo», e incluso se tratan cuestiones más científicas, como el proceso de anoxia, por el cual el agua pierde su oxígeno (164). Toda esta información aporta una verosimilitud que fortalece las leyes de la realidad biológica, que después, se romperán, cuando un joven vuelve de la muerte que había encontrado bajo las aguas de un río que, ya como anticipación, la protagonista había descrito al principio del relato como un medio monstruoso: «el Riachuelo no tiene casi corriente, está quieto y muerto» (157). Este contraste entre lo real y lo imposible monstruoso se refuerza al final del relato, cuando encontramos lo contrario a esa calma intoxicada: un río agitado que, se entiende, alberga algo vivo y terrible.

La cuenca del Matanza-Riachuelo, y en concreto, una de las villas que se establecieron en la zona, son el espacio en el que se sucederá lo sobrenatural. Sin embargo, el relato comienza en el despacho de una fiscal que entrevista a un policía, acusado de haber asesinado a un joven de la villa tirándolo al río contaminado. A través de la narración del crimen conocemos más sobre la vida en la villa y, sobre todo, cómo afecta la contaminación a quienes viven cerca de las aguas del río:

> los hijos de las familias que vivían cerca de esa agua, que la tomaban, aunque sus madres intentaran quitarle el veneno hirviéndola, se enfermaban, morían de cáncer en tres meses, horribles erupciones en la piel les destrozaban brazos y piernas. Y algunos, los más chicos, habían empezado a nacer con malformaciones. Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes. No recordaba el nombre que los médicos, algo confundidos, le habían dado a ese defecto de nacimiento. Recordaba que uno de ellos lo había llamado «mutaciones» (159).

En este punto, parece que Enríquez aplica un recurso de hipérbole de lo real, pues, si bien es cierto que algunos de los síntomas – los relacionados con los cánceres y los problemas dermatológicos y respiratorios– coinciden con los apuntados por algunos estudios científicos[174] y con las informaciones aportadas por medios de comunicación y organizaciones ecologistas; no existen, sin embargo, referencias a semejante nivel de *mutaciones*[175], como las descritas en el texto: esos brazos de más, o las facciones animalizadas, incluso *alien*, de las narices anchas y los ojos ciegos y separados, que no solo extrañan a los médicos del relato, de los que se nos dice que parecen «algo

[174] Véase, por ejemplo: Francisca Funes, «Problemas de salud en regiones con y sin influencia de la Cuenca Matanza-Riachuelo», *Revista Argentina de Medicina*, vol. 8, n.º 3, 2020, pp. 226-250.
[175] Juega aquí el doble significado de mutación, que lo adscribe tanto al ámbito de la ciencia genética como al imaginario del género fantástico y de ciencia ficción.

confundidos», sino que también despiertan la alarma en la lectura. Más adelante, cuando la protagonista se adentra en la villa, se produce un encuentro con uno de esos niños, con «la nariz muy ancha, como la de un felino, y los ojos muy separados, cerca de las sienes» –se repite la misma fórmula–, que, además, en su caso, no tiene dientes, y posee dedos con ventosas, «delgados como colas de calamar (¿o eran patas? Siempre dudaba de cómo llamarlas)» (168)[176]. Estos niños monstruosos se erigen, en términos de Bizzarri, como «desconcertantes criaturas post-humanas que provienen de las exhalaciones mefíticas del Riachuelo» (Bizzarri, 2019: 220), cuya mutación se convierte en consecuencia de la injusticia ambiental, pero, a su vez, como veremos, también en revolución (Yelovich, 2020: 114).

A estos personajes que rozan el límite de lo posible se suma otro que, directamente, lo atraviesa: el del joven Emanuel, que, tras haberse ahogado en el Riachuelo, vuelve a la vida: «Volvió del agua. Siempre estuvo en el agua» (161), le dice una mujer, embarazada y drogadicta, procedente de la villa, que acude al despacho de la fiscal para informarle del suceso[177]. Le explica que el joven, Emanuel, tras haber sido visto con vida, se había metido con unos amigos en una de las casas tras las vías del tren. Tras recibir esta información, la fiscal decide visitar la villa, para poder investigar el caso más a fondo, ya que los testimonios de la joven drogadicta le generan –igual que al lector– dudas acerca de la realidad del suceso increíble.

Sin embargo, antes de llegar a la resolución del relato, es interesante analizar cómo la protagonista creada por Enríquez sigue los supuestos del cuento fantástico, cuando trata de encontrar, desesperadamente, una explicación racional a cada evento que la acerca a lo sobrenatural; comenzando, por supuesto, con la conversación con la joven embarazada. Piensa que le puede estar mintiendo, o encontrarse bajo los efectos de alguna droga, o incluso que era probable que la enviara «algún policía amigo de los asesinos» (162). Cuando trata de comunicarse con la villa, con la madre del joven asesinado o con el cura, y estos no responden a sus llamadas, deduce que se trata de un corte de la línea provocado por una tormenta. Sin embargo, cuando acude a la villa, comienza a hacerse más complicado no reconocer que algo marcha mal. El ambiente

[176] De esta cita, destacan dos cuestiones: por un lado, la recurrencia de lo mutante, con ese adverbio *siempre* que nos remite a algo que se ha convertido en habitual y, por otra parte, la incapacidad de nombrar lo desconocido y lo grotesco, algo que luego conectará con Lovecraft y su propuesta en cuanto al terror.

[177] Como Mariana Enríquez ha comentado en numerosas entrevistas, el relato se inspiró en un caso real de violencia institucional, algo que podremos analizar cuando abordemos este mismo relato desde el punto de vista de la represión policial en las villas, en el siguiente capítulo.

nos remite al de un escenario apocalíptico: a la fiscal le sorprende el silencio, poco habitual, de las calles, que siempre bullían con las conversaciones entre vecinos, los niños y los perros, las cumbias; «ese silencio era imposible», la villa parecía estar «tan muerta como el agua del Riachuelo» (167). También le extrañó la ausencia de santos populares, que normalmente tenían pequeños altares, como en el caso del Gauchito Gil, las Imenjá o algunas vírgenes (167)[178].

La certeza de que algo terrible ha sucedido, o está por suceder, llega cuando la fiscal se encuentra con el niño mutante, que la lleva hasta la parroquia, donde está encerrado el cura. Este, que se nos había presentado anteriormente como un joven idealista, más preocupado por ayudar a los habitantes de la villa que por la fe, parece haber perdido completamente el juicio: está descuidado, borracho y acusa al niño de estar allí para vigilarlo. Con todo, la protagonista sigue tratando de encontrar una explicación racional, por ejemplo, cuando escucha ruido de tambores que procede de las vías del tren y piensa que los habitantes de la villa están practicando para la murga de carnaval, lo que explicaría, además, lo desierto de las calles. Entre la narración, se intercalan entonces lo que parece reproducir pensamientos de la protagonista, que ponen en duda su versión racional de lo que está sucediendo. Cuando piensa que el cura, simplemente, había quedado desquiciado por la difícil situación social de la villa[179], le asaltan pensamientos acerca de cómo, entonces, podía conocer cosas como la conversación que había tenido con la embarazada, o que había acudido allí tras la pista de Emanuel. Así, comprobamos que el cura parece saber cosas que tanto a la protagonista como a los lectores se nos escapan. Otro ejemplo: la fiscal trata, quizás, de convencerse a sí misma, diciéndose que aquello que escuchaba «Era la murga, estaba

[178] Uno de los aspectos que se han destacado habitualmente de la obra de Enríquez es la importancia y la presencia que estas devociones populares. Por ejemplo, San La Muerte aparece en «El chico sucio», como divinidad a la que se le ofrece la vida del pequeño como sacrificio. La Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Buenos Aires organizó una exposición en 2023 (abril-agosto) titulada *Bestiario Nacional. Criaturas del imaginario argentino*, en la que convivían el Gauchito Gil, con San la Muerte, el Pombero, la Difunta Correa, e incluso, la cantante de cumbia Gilda, Santa Evita y Diego Maradona. En este espacio, los libros de la autora se exponían en vitrinas como ejemplo de literatura contemporánea que recupera estos personajes y creencias. Por cierto, el texto con el que se presentaba la figura de la Difunta Correa procedía de un artículo publicado en *Viva* en 2012 por Gabriela Cabezón Cámara. En la conferencia que dio para FLACSO, Enríquez habló de este tipo devociones y supersticiones, que lamentablemente no tienen un gran espacio en la literatura argentina; hay, y en esto coincide con Gandolfo, una especie de desprecio histórico hacia ellas. Sin embargo, la escritora, que creció con las historias de su abuela, procedente de Corrientes, donde estas mitologías son fecundas, las introduce en sus relatos para hablar de cuestiones políticas e ideológicas.

[179] Roberto Oltramonti hace una interpretación del cura como un personaje que se encuentra en un estado liminal, y, por tanto, en un proceso interminable en el cual intenta encajar en un lugar del que quiere, al mismo tiempo, permanecer separado; dicha contradicción termina por llevarlo al suicidio, cuando tiene la oportunidad de hacerse con el arma de la fiscal (2023: § 36).

segura» (170); una seguridad que contrasta con la que, por su parte, muestra el cura cuando le dice: «¿No escuchás los tambores de ese culto de muertos? […] Eso no es ninguna murga» (170). La fiscal sigue tratando de aferrarse, desesperadamente, a las leyes del mundo que conoce, a la realidad, lo que queda resumido cuando se dice que «Todo era espantoso, pero no era imposible. No había ningún chico muerto que vivía, no había ningún culto de muertos» (171).

En este punto, hemos podido comprobar la importancia de la espiritualidad, las religiones populares y los cultos en el relato, que adquieren simbolismos relacionados con la problemática ecológica. No parece casualidad el hecho de que, tras detectar la ausencia de los cultos populares, la fiscal llegue a la parroquia y, no solo encuentre al cura completamente desquiciado, sino el propio edificio religioso completamente desmantelado y resignificado:

> El edificio ya no era una iglesia. […] ahora estaba completamente vacío, con las paredes sucias de grafitis que replicaban las letras del exterior: YAINGNGAHYOGSOTHOTHHEELGEBFAITHRODOG. El crucifijo había desaparecido, lo mismo que las imágenes del sagrado corazón de Jesús y la Virgen de Luján. En el lugar del altar había un palo, clavado en una modesta maceta de metal. Y, clavada en el palo, una cabeza de vaca. El ídolo –porque eso era, se dio cuenta Marina– debía ser reciente, porque no había olor a carne podrida en la iglesia. Esa cabeza estaba fresca (168-169).

Hay varias cuestiones interesantes en este fragmento. Como sucede con los cultos populares, los elementos religiosos han desaparecido. En su lugar, ha aparecido un grafiti incomprensible, y un nuevo *ídolo*, representado por una cabeza de vaca.

El grafiti ha sido leído por la crítica que ha analizado el relato de Enríquez como una clara referencia intertextual a la obra de H. P. Lovecraft; especialmente, en referencia a la frase que el niño mutante –igual que, según el cura, el resto de habitantes de la villa– no cesa de repetir: «En su casa el muerto espera soñando» (169), y que recuerda a la frase litúrgica utilizada por los adeptos de Cthulhu: «*Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn*», es decir, «En su morada de R'lyeh, Cthulhu sueña sin vida mientras espera» (Lovecraft, 2017: 158). En realidad, la inspiración en Lovecraft se extiende más allá de estas referencias, comenzando por la presencia, como veremos, de un monstruo subacuático y, sobre todo, de la naturaleza de este ser como algo desconocido e innombrable. En este sentido, detecta Miguel Ángel Morales una clara influencia en el tipo de terror que presenta Enríquez: «¿cómo le hace uno frente a un horror de dimensiones cósmicas que imposibilita toda descripción, ante cuya visión los

sujetos devienen irremediablemente locos?» (2023: 37). Porque, en realidad, no son los niños mutantes los que generan el horror en el relato; ni siquiera lo es la figura del *revenant*: el verdadero peligro es, como demostrará el final del cuento, lo que no se ve, lo que se encuentra bajo el agua.

Sobre el segundo elemento presente en la resignificada parroquia, la cabeza de vaca, este remite de manera directa al ganado, cuya producción es una de las principales responsables de la contaminación del Riachuelo. Antes, en el relato, se había hecho referencia a cómo el padre de la fiscal le había contado, cuando todavía era pequeña, que los restos de carne, huesos y otros desechos procedentes de la ganadería eran arrojados al río, de modo que «"El agua se ponía roja", decía. "A la gente le daba miedo"» (Enríquez, 2020: 164).

Las referencias al culto lovecraftiano, junto con el nuevo ídolo que parece haber sido creado en la villa, en forma de la cabeza de ganado, terminan de cobrar sentido cuando entendemos que, igual que en *La llamada de Cthulhu*, donde los habitantes de los pantanos adoran a una criatura antigua que provoca horror y locura, los vecinos de la villa han abandonado sus creencias para adorar a un nuevo dios (Morales, 2023: 37). El cura, antes de robarle la pistola a la fiscal y terminar con su vida, le explica cómo se originó ese nuevo culto:

> Los policías empezaron a tirar gente al agua porque ellos sí son estúpidos. Y la mayoría de los que tiraron se murieron, pero varios lo encontraron. ¿Sabés qué viene acá? La mierda de las casas, toda la mugre de los desagües, ¡todo! Capas y capas de mugre para mantenerlo muerto o dormido: es lo mismo, creo que es lo mismo el sueño y la muerte. Y funcionaba hasta que empezaron a hacer lo impensable: nadar bajo el agua negra. Y lo despertaron. ¿Sabés qué quiere decir «Emanuel»? Quiere decir «Dios está con nosotros». De qué Dios estamos hablando es el problema (171).

Al final del cuento, la protagonista sale atemorizada de la iglesia tras presenciar el suicidio del cura y se encuentra con lo que ella había pensado que era una festividad de carnaval, pero que «ahora estaba claro que no era una murga. Era una procesión» (172). Una fila de gente que tocaba los tambores caminaba por las calles, con los chicos deformes en primera línea, y llevando en alto una cama en la que portaban a Emanuel resucitado. Mientras la fiscal escapa de la villa, todavía quedan atisbos en ella de esa resistencia a lo sobrenatural, de negación de lo imposible; pero en el terror que la invade y la huida, tapándose los oídos para no escuchar, encontramos ese no querer ver, no querer oír, no querer presenciar lo monstruoso:

> el agua negra parecía agitada, porque no podía estar agitada, porque esa agua no respiraba, el agua estaba muerta, no podía besar las orillas con olas, no podía agitarse con el viento, no podía tener esos remolinos ni la corriente ni la crecida, cómo era posible una crecida si el agua estaba estancada. Marina corrió hacía el puente y no miró atrás y se tapó los oídos con las manos ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores (173-174).

Como avanzábamos antes, ya en el cuento «El monstruo» existía, valga la redundancia, esa monstruosidad del Riachuelo-Matanza. Aparece, incluso, más explícita, cuando el protagonista habla de que «él sabía lo que pasaba abajo del agua negra, desde muy chico», y cuenta que, de niño, navegó el río con su padre para ir a La Boca y vio «los cientos de deditos del monstruo tocando el bote y los remos» (Enríquez, 2008: 204). También en este relato anterior de la autora encontramos la idea de un ser maligno que ha de ser alimentado, a través de cuerpos de vidas cercenadas por la violencia institucional, como veremos al abordar de nuevo este cuento en el siguiente capítulo.

En lo que respecta al problema ecológico, en el final de «Bajo el agua negra», Marina huye sin mirar atrás, igual que la sociedad argentina parece desviar la mirada de la injusticia socioambiental que invade la cuenca del Riachuelo. Y, quizás, esa es la verdadera monstruosidad del relato, que queda alegóricamente reflejada en la construcción, como hemos visto, de un dios subacuático desconocido –por darle un nombre–, que, como la contaminación, no se ve, pero no por ello deja de tener consecuencias terribles sobre quienes tiene cerca. Enríquez aplica esa idea del terror lovecraftiano para demostrar cómo nuestros monstruos, los de nuestra sociedad, no son ya seres terroríficos que hacen peligrar nuestra integridad física, sino que se trata de males que van más allá de lo visible, y que, en última instancia, son producto de un sistema de explotación capitalista en el que los más desfavorecidos sufren las consecuencias del enriquecimiento de unos pocos y de la indiferencia cómplice del resto de la sociedad.

Es inevitable no realizar esta lectura del cuento de Enríquez, especialmente por todas las referencias que hemos encontrado desde el principio del relato, con la reiteración de «un campo semántico de la contaminación ambiental» (Angulo y Stemberger, 2017: 316) o el uso de un lenguaje y unos elementos simbólicos que buscan crear «una atmósfera desoladora y grotesca» (Oltramonti, 2023: § 48). Pero el relato no se queda ahí: va más allá, para demostrar, a través de lo fantástico y del terror, que el

verdadero monstruo es la sociedad que permitió eso, no por indiferencia, sino por complicidad. Unas palabras del cura hacen referencia precisamente a esto, y marcan, así, la clave simbólica y política del cuento:

> Durante años pensé que este río podrido era parte de nuestra idiosincrasia, ¿entendés? Nunca pensar en el futuro, bah, tiremos toda la mugre acá, ¡se la va a llevar el río! Nunca pensar en las consecuencias, mejor dicho. Un país de irresponsables. Pero ahora pienso diferente, Marina. Fueron muy responsables todos los que contaminaron este río. Estaban tapando algo, ¡no querían dejarlo salir y lo cubrieron de capas de aceite y barro! (170).

Así, los habitantes de la villa abrazan al *dios contaminación*, y desde su abyección y su naturaleza mutante, convierten al joven Emanuel en ídolo, en el mesías que despertó de manera definitiva a lo que sea que se encuentre bajo las aguas, que, como se intuye en el relato, viene ahora a por todos nosotros.

7.3.2. *«El punto exacto en el que nacen los gusanos»*

A continuación, analizaremos la novela corta, o *nouvelle*, o relato largo, de Samanta Schweblin, *Distancia de rescate* (2014)[180]; una obra que discurre por los géneros del terror y de lo fantástico para dar cuenta de una realidad problemática del territorio argentino: la violencia y el despojo provocado por el agrocapitalismo en un campo de soja transgénica y, yendo más allá, por el sistema neoliberal que perpetúa esas prácticas (Sotomayor, 2020). *Distancia de rescate* ha sido categorizado dentro de diversas etiquetas: como una *eco-distopía* en tiempo presente (Correa Fiz, 2022); desde el *ecoterror* (Virguetti, 2023), desde el *ecogótico* (Allison Mackey, 2022), o dentro de la llamada por Heather Houser *ecosickness fiction,* que para Óscar A. Pérez (2019) resulta adecuada en tanto que este tipo de ficción «deploy affect in narratives of sick bodies to bring readers to environmental consciousness» (Houser, 2014: 2).

Si la considerada primera obra de la historia de la ecocrítica, *Silent Spring* (1962) de Rachel Carson, se iniciaba, precisamente, con un capítulo en el que un pueblo de Estados Unidos despierta un día sin pájaros ni insectos a causa –como se sabrá luego– del uso del DDT, en *Distancia de rescate*, el enemigo de la vida es el glifosato

[180] Según cuenta la autora en una entrevista para la *Revista Leemas de Gandhi* (2014), *Distancia de rescate* comenzó siendo un cuento «con muchos problemas, que no funcionaba», y terminó por definirse como una novela corta cuya intensidad la asemeja mucho más a un relato largo. Por ello, a pesar de su adscripción –sobre todo editorial– al género de la novela, consideramos adecuado y compatible con los métodos de análisis de esta investigación el incluirla en el corpus trabajado. Remitimos al siguiente estudio sobre el género al que pertenece y análisis diegético: Pénélope Laurent, «*Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin (2014). En el filo de la palabra», *Crisol*, n.º 14, 2020, pp. 1-19.

presente en los fertilizantes que se utilizan en el cultivo de soja transgénica en una importante parte del campo argentino. Sin embargo, como lectores, no sabemos esto hasta el final del relato, puesto que precisamente la narración se plantea como una especie de pesquisa, en la que el lector acompaña a la protagonista, Amanda, en su investigación acerca de qué es lo que sucedió para que, ahora, en el presente de la narración, se encuentre lejos de su hija y a punto de morir.

La cuestión del uso de agroquímicos en el cultivo de soja transgénica es una de las principales problemáticas ecológicas de la Argentina. Con el gobierno de Menem, el país se abrió al comercio extranjero, se aprobó la introducción de la agricultura transgénica en el país y comenzó el que se ha llamado el proceso de sojización del campo argentino (Harvey, 2007: 115-116). Después de la crisis de 2001 se consolidó el modelo económico agroexportador, con un modelo de explotación de la tierra en manos de empresas transnacionales (Salva, 2021: 290)[181]. En 2012, dos años antes de la publicación de *Distancia de rescate,* casi 200 millones de litros de glifosato fueron utilizados para la fumigación, con la consiguiente exposición de los habitantes a su toxicidad (Lapegna, 2016: 18), y en 2015, si bien la comunidad científica había alertado antes sobre los peligros de esta sustancia, la Organización Mundial de la Salud dictaminó que el glifosato era, probablemente, cancerígeno. Ya en 2007, Alberto Lapolla (2007) denunciaba esta situación:

> Los que recorremos la «pampa sojera», recogemos denuncias en todas las localidades visitadas, sobre un fuerte incremento de casos de cáncer, malformaciones, alergias de todo tipo, así como enfermedades autoinmunes y «raras», que afectan a los pobladores –especialmente niños y mujeres– sometidos a los efectos de las fumigaciones realizadas en masa en las cercanías o directamente sobre los poblados (§ 6).

La intoxicación de los cuerpos, el silencio institucional, la precariedad de quienes trabajan la tierra y viven cerca de esa amenaza química están presentes en *Distancia de rescate*, por lo que David Loría Araujo (2023) la integra dentro del corpus de novelas que llama *post-Monsanto*[182] o *agrotóxicas.* Veremos cómo todas estas

[181] Para más información acerca del proceso de sojización en Argentina, ver: Carlos Reboratti, «Un mar de soja: la nueva agricultura en Argentina y sus consecuencias», *Revista de geografía Norte Grande*, n.° 45, 2010, pp. 63-76; y Julia Strada y Ignacio Andrés Vila, «La producción de soja en Argentina: causas e impactos de su expansión», Revista del CCC Primera Época, n.° 23, 2015, s.p.

[182] Esta denominación se refiere a la empresa *Monsanto*, principal productora de agroquímicos, como el pesticida a base de glifosato *Roundup* (Salva, 2021: 291).

cuestiones tienen cabida en la obra de Schweblin y constituyen material para lo fantástico, siempre desde los sentidos oblicuos, como es propio de la autora.

Schweblin escoge para su relato la forma de un extenso diálogo entre Amanda, madre de Nina, y David, un niño de apenas nueve años, hijo de Carla. Amanda, en pleno delirio febril y consciente de su inminente muerte, trata de reconstruir detalladamente los hechos de los últimos días, que la han arrastrado a ese estado; para ello, cuenta con la guía de David, que la ayudará a descubrir «*el punto exacto en el que nacen los gusanos*» (Schweblin, 2020:11)[183].

Amanda recuerda cómo comenzó todo. Junto con su hija –pues su marido iría más tarde–, se había desplazado a un pueblo del interior de la provincia de Buenos Aires con el objetivo de pasar unos días de vacaciones. Al llegar, conoce a Carla, que le cuenta una terrible historia, el motivo por el cual, en palabras de la madre, ahora su hijo no era más su hijo, sino que se había convertido en un «monstruo» (34). Un día, uno de los potrillos del marido de Carla se escapó, ella salió a buscarlo con su hijo en brazos y lo halló cerca del riachuelo. Mientras agarraba al caballo, el pequeño David metió las manos en el agua y se las llevó a la boca; justo a su lado, flotaba un pájaro muerto, que anunciaba la tragedia. Tanto el caballo como el niño se intoxican: se les hinchan los ojos, los labios y la nariz, les cuesta respirar e incluso mantenerse en pie. Ante el asombro de Amanda, Carla relata cómo descartó llevar al pequeño al centro de salud, ya que el médico rural no estaría, y tampoco iba a llegar a tiempo. Por ello, Carla llevó a su hijo a la casa verde, un lugar donde vivía una curandera que, finalmente, consiguió salvarlo, pero no a cualquier precio: la única opción para David, pues su cuerpo era demasiado pequeño y débil para soportar el envenenamiento, era realizar una migración, para que parte de su espíritu se marchara y, con él, parte de la intoxicación. Desde aquel día, David ya no era el mismo. Le salieron manchas por el cuerpo. En varias ocasiones su madre lo descubrió enterrando animales muertos. Hablaba extraño, repitiendo mucho «eso no es importante»; igual que sucede en el diálogo del presente narrativo que comparte con Amanda.

Amanda, sin embargo, se muestra reticente a creer tal historia, y llega a discutir con Carla porque en una ocasión los dos niños se encerraron en la casa y la madre de David se mostró histérica, aterrada ante la idea de que su hijo pudiera hacerle algo a

[183] La cursiva se encuentra en el texto original: se trata de una elección tipográfica de la autora para diferenciar las intervenciones de David de las de Amanda.

Nina. Tras esa noche, en la que tiene una terrible pesadilla, decide abandonar el pueblo; sin embargo, justo antes de partir, se arrepiente de haberle gritado a Carla y va a buscarla al trabajo –las oficinas de Sotomayor, la empresa encargada del cultivo de la soja– para pedirle perdón. Mientras esperan a que salga, Amanda y Nina descansan entre hombres que descargan bidones de camiones. Nina se queja de haberse mojado la ropa, a lo que su madre le asegura que es el rocío de la mañana. Durante el paseo de las tres, mientras Carla le da más detalles sobre el estado de David, Nina empieza a dar muestras de incomodidad: le pican las manos, está transpirada, y pronto Amanda comienza a sentirse mal también. Aunque en el centro de salud les diagnostican una insolación, la realidad es que ambas han sufrido una intoxicación por los agroquímicos. Por la noche, a pesar del malestar, Amanda decide coger el coche y salir de allí. Entonces, un grupo de chicos, guiado por enfermeras, interrumpe su camino: «Son chicos extraños –los describe Amanda a David–. […] Chicos con deformaciones. No tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada, muy colorada, y escamosa también» (108). Entonces Amanda se desvanece, y la llevan a la salita donde ya la habían atendido antes. Carla va a visitarla y le da la terrible noticia: Nina también está intoxicada y, ahora, necesita de su consentimiento para llevarla a la casa verde, pues no podrá aguantar muchas horas más. Así, alcanzamos el presente de la enunciación, instantes antes de que Amanda sucumba a la intoxicación.

Aunque todavía queda una última escena, que cierra el relato, detengámonos ahora para analizar los elementos fantásticos que hacen que podamos adscribir *Distancia de rescate* a este género, y, sobre todo, la significación que adquieren en relación con los dos grandes temas que atraviesan el relato: el ecocidio producido por el uso de agroquímicos en el sistema extractivista capitalista actual y la maternidad. Los elementos fantásticos los vamos a encontrar en una narración imposible, el uso de la pesquisa, la elipsis y la ambigüedad, la amenaza, la monstruosidad y la magia chamánica.

¿A que nos referimos con *narración imposible*? Como decíamos antes, se trata de un diálogo entre dos personajes, David y Amanda, que, además, adquiere una dimensión metanarrativa, ya que se construye, a su vez, sobre la narración de otro personaje, Carla, y su historia sobre la intoxicación de su hijo. Sin embargo, lo verdaderamente extraño del diálogo es el lugar desde el que hablan los dos personajes. Por un lado, Amanda se presenta como una narradora no fiable, habitual en el género

fantástico: su relato es confuso, incluso ella misma se plantea si se debe a lo que le inyectan las enfermeras. De hecho, ya cuando el diálogo está a punto de llegar a su fin, sabremos que, aunque Amanda no es consciente, lleva ya varios días ingresada, y esa misma conversación con David, que para ella es una experiencia nueva, se había repetido varias veces.

Por otro lado, David se presenta como un narrador con una hiperconciencia inusitada para un personaje de tan corta edad. Su papel es el de dirigir el relato de Amanda, indicando repetitivamente –casi como un mantra– qué cosas son importantes, y cuáles no lo son para poder entender, para saber *el punto exacto en el que nacen los gusanos*. Para José Fernando Salva, el «carácter éxtimo y esquivo» del diálogo recuerda a la forma de una sesión psicoanalítica (2021: 294), mientras que para Nerea Oreja Garralda este remite a los diálogos socráticos, «donde el intercambio entre maestro y aprendiz llevaba al conocimiento a base de indagar en los detalles que iban surgiendo en la conversación» (2018: 246). Aunque el diálogo tiene muchos otros elementos que acuden a la tradición fantástica, como veremos a continuación, el momento en el que lo posible llega a su límite tiene lugar al final del relato de Amanda, cuando acaba de morir –o está a punto de hacerlo– y David le pide que haga un último esfuerzo para terminar de entender algunas cuestiones pendientes de la historia. Para ello, el propio David *lanza,* podríamos decir, a Amanda hacia el futuro –«*Voy a empujarte hacia delante*» (117)–, para que asista a una escena que tiene lugar tiempo después de su muerte, de la que se convierte en observadora y narradora póstuma. En esta prolepsis, el marido de Amanda acude al pueblo para encontrarse con Omar, el padre de David, y tratar de entender qué le ha sucedido a Nina, que, aunque sobrevivió a la intoxicación, presenta rasgos extraños, al igual que David[184].

El segundo elemento fantástico que caracteriza el relato de *Distancia de rescate* es el juego con la ambigüedad, la elipsis y los silencios; recursos que, según la crítica, están muy presentes en toda la obra de Schweblin. La ambigüedad es uno de los elementos característicos del modo fantástico presentes en la obra, como ha apuntado, entre otros, Daniela Peez Klein (2022). Ya la premisa que motiva el diálogo es ambigua, pues se trata de encontrar «*el punto exacto en el que nacen los gusanos*», algo que «es

[184] Una posible interpretación nos llevaría a pensar que en el cuerpo de David puede haber parte de Nina, porque Amanda dice: «veo a través de mi marido, veo en tus ojos esos otros ojos». Además, cuando el marido de Amanda va a partir, David quiere irse con él y se sube al coche, donde desde el asiento sostiene el peluche de Nina (123).

muy importante para todos» (11), pero que, en realidad, se desconoce *qué es*: más adelante en el relato, David le recuerda a Amanda: «*Buscamos gusanos, algo muy parecido a gusanos, y el punto exacto en el que tocan tu cuerpo por primera vez*» (42); y, después, explica que se trata de «*algo en el cuerpo*», «*casi imperceptible*» (51).

Otra de las ambigüedades, de lo no explicado, tiene que ver con ese mantra que antes mencionábamos: qué es lo verdaderamente importante en el relato para poder llegar a esos *gusanos*. La muletilla de David acerca de lo que es importante y lo que no se repite de manera casi hiperbólica a lo largo de todo el diálogo. Recogemos solo algunos de los muchos ejemplos:

> *Nada de esto es importante. Estamos perdiendo el tiempo* (13).
>
> *Eso es una opinión tuya. Eso no es importante* (28).
>
> *Eso no es importante.* Es lo único importante. *No es importante* (35).
>
> *Esto es importante, esto podría tener que ver con los gusanos* (38).

En un punto, Amanda parece desesperarse ante la falta de explicación del criterio de David: «Necesito entender qué cosas son importantes y qué cosas no» (46). Esto, junto con la desinformación que los personajes parecen tener acerca del acto de contaminación, hace que Pablo Virguetti (2023) utilice para referirse a la obra de Schweblin el concepto de *poética del desconocimiento*. Esos espacios vacíos de significado, junto con la narración confusa de Amanda, hacen del diálogo un discurso «interrumpido, agujereado (como roído por gusanos) por reflexiones y remembranzas» (De Leone, 2017: 70). Además de ser estas características que lo acercan a lo fantástico, esta estructura puede tener una interpretación política, como explica Grenoville:

> Su estructura fragmentaria contribuye a la representación del desmoronamiento del mundo. La yuxtaposición de recuerdos refuerza la desconexión de las experiencias de sus causas y efectos, y lleva a posar la mirada sobre determinados acontecimientos aislados cuya vivacidad e intensidad están directamente vinculadas a la ausencia de conceptualizaciones (2020: 72).

En tercer lugar, y también fruto de esta ambigüedad y estas elipsis, el relato está impregnado de un tono de urgencia y, en ciertos puntos, incluso de amenaza. Más bien, son las palabras de David las que instan a Amanda a apresurarse, a encontrar la explicación antes de que se acabe el tiempo y suceda lo terrible. De nuevo, son innumerables los ejemplos, y estos son solo algunos:

> *Nada de esto es importante. Estamos perdiendo el tiempo* (13)

> *Está sucediendo, Amanda.* […] *Tenemos poco tiempo, y antes de que el tiempo se acabe hay que encontrar el punto exacto* (35).
> *Eso son historias de mi madre. Ni vos ni yo tenemos tiempo para eso. Buscamos gusanos* […]. *No pierdas tiempo* (43).
> […] *eso no tiene que ver con el punto exacto. No te distraigas* (44).
> *No pierdas más tiempo hablándome* (118).

Esta sensación de urgencia, junto con la amenaza que supone la posibilidad de la intoxicación, desplazan el relato, en ocasiones, hacia el terror, que para Virguetti (2023) se articula en contrapunto del instinto protector de Amanda, y que, para Loría Araujo (2023), permite leer el relato desde los postulados acerca del miedo como elemento fundamental de lo fantástico de David Roas y de *lo espeluznante* de Mark Fisher. Se llegue a sentir terror o no[185], es innegable que la sensación de inminencia, sumada al relato mareado de Amanda, generan una ansiedad en la lectura (Peez Klein, 2022); ansiedad que, quizás, podría analizarse desde el punto de vista ecocrítico como un reflejo de la emergencia climática.

También puede hacerse esta lectura de la confusión de Amanda y su incapacidad –o, quizás, resistencia– a ver y comprender ese peligro que, en realidad, estuvo allí desde el principio; como le reprocha David: «*Lo sabés, pero no lo entendés*» (79). De algún modo, reproduce esa ceguera, quizás buscada, ante lo que es tan terrible que es preferible no conocer[186]; algo a lo que la autora hacía referencia en una entrevista en la que explicaba que en torno a la novela planea «lo que no se quiere saber, pero de todas formas se necesita saber» (en Garrido, 2015).

Cuando el diálogo ha avanzado, cuando ya ha recorrido la historia de Carla, las vivencias de Amanda y su hija, y después de tanta ambigüedad, tanto enigma acerca de lo que es importante y lo que no, llegamos al descubrimiento final –como en los relatos fantásticos tradicionales–, al *punto exacto en que nacen los gusanos*; es decir, al

[185] El factor terrorífico se explota mucho más en la versión cinematográfica de la novela, dirigida por Claudia Llosa y con guion de Llosa y Schweblin, producida por *Netflix* y estrenada en 2021. Para un estudio comparativo de ambas versiones, ver: Martina López Casanova, «Cánones en tensión. *Distancia de rescate:* de la Nueva Narrativa Argentina al cine (2014-2021)», *Telar,* n.º 29 (julio-diciembre), 2022, pp. 89-110.

[186] En este sentido, es interesante cómo Fernanda Sández, en su ensayo *La Argentina fumigada: agroquímicos, enfermedad y alimentos en un país envenenado*, llama «enfermos de tranquilidad» a los habitantes que viven confiados en que los agroquímicos son compatibles con la vida humana y el medio ambiente (2016: 15).

momento en el que Amanda y Nina entran en contacto con los agroquímicos y sus cuerpos se intoxican:

> […] Afuera los hombres bajan bidones, son grandes y apenas pueden con uno en cada mano. Hay muchos, todo el camión está lleno de bidones.
> *Es esto.*
> Uno de los bidones quedó solo en la entrada del galpón.
> *Esto es lo importante.*
> ¿Esto es lo importante?
> *Sí.*
> ¿Cómo puede ser esto lo importante? (62)

Poco después, Amanda y Nina atraviesan los campos de soja, y la niña se moja el vestido:

> —Estoy empapada —dice con algo de indignación.
> —A ver...la tomo de la mano y la hago girar. El color de la ropa no ayuda a ver qué tan mojada está, pero la toco y sí, está húmeda.
> —Es el rocío —le digo—, ahora con la caminata se seca.
> *Es esto. Este es el momento.*
> No puede ser, David, de verdad no hay más que esto.
> *Así empieza.*
> […]
> *Está pasando.*
> ¿Qué cosa, David? Dios mío, ¿qué es lo que está pasando?
> *Los gusanos* (64-65)

Más adelante, David cierra este terrible –y, sobre todo, ahora ya desde el presente de la narración–, inevitable final: *Lo importante ya pasó. Lo que sigue son solo consecuencias* (92). Unas consecuencias que pasan por el concepto de la monstruosidad. Lo monstruoso es el último elemento recurrente de lo fantástico que analizaremos en este relato. Por un lado, encontramos la monstruosidad de David, que se construye, de nuevo, desde una gran ambigüedad: no se llegan a explicitar las consecuencias del accidente, y Carla se refiere a ello con expresiones vagas, que más que hablar de la monstruosidad presente, hablan de la *normalidad* perdida: «qué no daría ahora porque a David simplemente le faltara un dedo»; «era un sol, Amanda, te digo que era un sol. Sonreía todo el día» (16). Mientras que para Carla su hijo es una amenaza, Amanda no entiende ese pavor, pues aparentemente, David es un niño normal; sin embargo, el lector percibe el peligro, a pesar de carecer de explicaciones.

La monstruosidad de David no es la única, algo que ya Carla avanza en su relato cuando dice que supo con claridad en lo que se había convertido su hijo, porque

«ya había escuchado y visto demasiadas cosas en este pueblo» (21). Efectivamente, después sabremos que otros niños del pueblo también han sufrido las consecuencias de los agrotóxicos. Sin embargo, es importante incidir en el hecho de que se trata de distintos tipos de monstruosidad, pues si la de los otros niños reside en la abyección de sus cuerpos, en el caso de David entra en juego un elemento imposible, que quiebra las leyes de la realidad: parte de su alma no habita ya su cuerpo. Nos desplazamos entonces al terreno de la magia chamánica, un elemento que, como explica Lucía de Leone está muy presente en la obra de la autora: «El curanderismo, la seudociencias, la cultura *new age*, los rituales y saberes rurales sustituyen, como en muchos otros textos de Schweblin, a la medicina y otros conocimientos científicos propiamente dichos» (2017: 69). El personaje de *Distancia de rescate* que representa este mundo mágico es la llamada «mujer de la casa verde» (23), a la que Carla acude para tratar de salvar a su hijo. La mujer de la casa verde se describe como una especie de bruja –aunque esta terminología no se utiliza– que «cura el dolor de cabeza, las náuseas, las úlceras de la piel y los vómitos con sangre», «detiene los abortos espontáneos»[187], interrumpe las malas energías y moviliza las positivas (24-25). La curandera lleva a cabo un proceso chamánico de migración del alma, y como resultado de esta, David nunca vuelve a ser el mismo. Para Drucaroff (2018b), este personaje pertenecería a la mancha temática del hijo o hija irreconocible, *alien*, muy presente en la narrativa contemporánea argentina escrita por mujeres[188]. La idea del hijo ajeno es la base de una pesadilla que asola a Amanda, en la que su hija dice no ser Nina, con una voz ajena, y que parece que fue la pieza que dio origen al libro (Drucaroff, 2018b).

El extrañamiento que produce este tipo de monstruosidad se suma a la abyección en los cuerpos de otros niños que aparecen en el relato: primero, una niña en un supermercado, que lanza gritos agudos, entrecortados y repetitivos, tiene una de las piernas muy cortas y una frente que ocupa más de la mitad de la cabeza. Después, los niños que se cruzan con Amanda en la carretera, que van camino a la salita del hospital, que son deformes, tienen la piel fina, roja y escamosa, el rostro sin pestañas ni cejas;

[187] Se tratan todos ellos de síntomas producidos por el contacto continuo de la población con el glifosato. Cuando Carla relata esto, Amanda se extraña: «¿Hay tantos abortos espontáneos?» (23); esto da muestra del enorme desconocimiento que, en la capital, y en general, existe acerca de las consecuencias de los agroquímicos.

[188] Drucaroff lo ejemplifica con la obra de otras autoras anteriores y contemporáneas a Schweblin: Silvina Ocampo, Ana María Shua, Alejandra Laurencich, Mariana Dimópulos y Ariana Harwicz, entre otras.

que no controlan sus brazos ni su cabeza, y tienen dificultades incluso para escribir[189]. «*Somos treinta y tres, pero el número cambia*» –explica David a Amanda; «*Acá son pocos los chicos que nacen bien»* (108). En términos fantásticos, Virguetti (2023) los interpreta como Frankensteins espirituales o incluso desde la figura del doble; Nicolás Campisi se refiere a su «condición zombi» (2020: 172). Para Rodrigo Ignacio González Dinamarca (2015), en suma, se trata de niños monstruosos, pero que no son amenazas, sino víctimas; porque, en términos de Gisela Heffes, se convierten en «receptores de una naturaleza devenida mero "recurso económico"», «metáforas horríficas y espectrales de la continua extracción –agricultora, minera, petrolera, floricultora, nuclear, entre muchas más–» (2021: 364).

Los monstruos no son los niños. Los monstruos, los *gusanos*, están en el agua, y a eso nos remiten muchas de las imágenes del relato: el caballo bebiendo agua contaminada, el pájaro que flota muerto, el pequeño David que chapotea y se lleva las manos a la boca o Amanda y Nina tumbadas sobre la tierra húmeda de los campos de soja, cerca del aljibe. Autores como Álvarez, Acevedo y Ruiz (2021) o Pardo-Gamboa (2023) han incidido en la importancia del agua en la obra de Schweblin. Nuestra perspectiva es que la relación que los personajes establecen con el agua y que resulta en las intoxicaciones da cuenta de la imposible armonía con una naturaleza que ha sido corrompida por la propia acción humana. Así, los monstruos del relato no son los niños, ni tampoco –contradiciendo el título de este apartado– son monstruos subacuáticos: en realidad, el monstruo es el sistema económico que permite esas atrocidades[190].

Finalmente, la obra de Schweblin tiene como segunda temática principal la cuestión de la maternidad. Si bien de esto se ha escrito mucho[191], en este análisis nos

[189] Estas imágenes creadas por Schweblin recuerdan a las que conforman un documental titulado *El costo humano de los agrotóxicos* (2017), realizado por el fotógrafo argentino Pablo Ernesto Piovano, que en menos de diez minutos lanza al espectador impactantes imágenes de habitantes de poblaciones aledañas a los cultivos de soja, especialmente niños, afectados las fumigaciones, y cuestiona, además, el silencio establecido en los medios de comunicación. Comenta Gisela Heffes que se trata de imágenes que «sin intentar ser morbosas, fluctúan entre el horror y lo surreal. Y, en este sentido, conforman una semiótica visual tóxica enmarcada por una materialidad escatológica» (Heffes, 2021: 363). El fotomontaje se encuentra disponible en la plataforma *Youtube*: https://www.youtube.com/watch?v=ybGyY4g9Owg.

[190] De las consecuencias *monstruosas* del sistema económico sobre la sociedad argentina y el modo en que las autoras las reflejan en sus textos tendremos oportunidad de ocuparnos en el siguiente capítulo.

[191] El tema de la maternidad en *Distancia de rescate* ha sido más que abordada por parte de la crítica. Por ello, no incidiremos demasiado en ello, ni le dedicaremos más espacio en el capítulo 9, donde esta cuestión nos incumbirá para el análisis de algunos relatos de otras autoras. Con todo, destacamos algunas perspectivas interesantes, como la de Cárdenas y Parra (2021), acerca de cómo el texto de Schweblin rompe con la idealización de la maternidad y explora su lado más oscuro, o, especialmente, la de Rubino y Sánchez (2021), para quien una clave de lectura acerca de este tema se encuentra, no en el personaje de

concentraremos únicamente en aquellas reflexiones que vinculan la maternidad con el medio ambiente, y que desde nuestra perspectiva pasan por la idea de la incapacidad de acción y la de que lo individual no puede salvar un problema que es colectivo. La idea de *salvación* está detrás de la fórmula *distancia de rescate*, que da título al relato. En un momento del diálogo, Amanda lo define como «esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola» (22), y que más adelante dice haber heredado de su madre, y esta, de su abuela. Para David, la *distancia de rescate* sí es importante, «muy importante» (37); esto contrasta con otras intervenciones, como hemos visto. Más adelante, a raíz de una anécdota sin importancia en la que Amanda cuenta que a Nina le gustaba hablar en plural, David declara: «Me gusta lo del plural» (40). Cuando Amanda se preocupa por su hija, de nuevo, David le dice que eso no es lo importante: que lo verdaderamente necesario es que entienda lo que sucedió. Pero, cuando llegan al punto en el que se produce la intoxicación, la absoluta incapacidad de acción de la madre se hace evidente:

> *¿Vas a volver a preguntarme con qué te habrás mojado?*
> No, David.
> *¿Vas a olerte las manos?*
> No.
> *¿No vas a hacer nada?*
> No, David, no voy a hacer nada (67).

Por un lado, vemos cómo se rompe esa concepción de la madre como continuidad del mundo natural y poseedora de los conocimientos que permiten la supervivencia de los hijos, que «caduca frente a un entorno intervenido y regulado por el capitalismo global» (Forttes, 2018: 161). Por otro lado, las historias individuales pierden importancia frente a lo plural, a un problema que, en realidad, es colectivo. Con todo esto, la obra construye una analogía entre la distancia de rescate de la madre, que se ve quebrada al final del relato, y la relación entre los seres humanos y el mundo que habitan (Peez Klein, 2022), para cuya salvación, quizás, es demasiado tarde; una lectura que se ve reforzada, como ya veíamos, por el tono de urgencia del diálogo. Además, la escena final, en la que los padres de David y Nina se muestran absolutamente rendidos

---

la madre –o no solo–, sino en la monstruosidad de los niños, que se convierte en fórmula de escape de la opresión de la maternidad. La cuestión de la monstruosidad de los hijos sí nos será útil en nuestros análisis posteriores, en concreto, de los cuentos de Yanina Rosemberg. Remitimos a la siguiente bibliografía para ampliar sobre otras cuestiones relacionadas con la maternidad en *Distancia de rescate:* Forttes-Zalaquett (2018), Trejo Valencia (2018), Vargas Silva (2022), Bakucz (2022), Gudac (2023), Cirani (2023), Romano (2023), entre otros.

al terrible destino de sus hijos, pero cuyos trabajos les han mantenido ausentes durante toda la historia, puede leerse como una representación de las economías extractivas, de un sistema que «solo se queda con la porción de sentido que le es funcional, "que le sirve", con la explicación tranquilizadora por totalizadora, total, totalitaria» (Grenoville, 2020: 72).

7.4. Conclusiones

«¿Pero en qué momento de la historia es apropiado indignarse?», pregunta Amanda a Carla en *Distancia de rescate.* Este es el interrogante que nos sobrevuela durante la lectura de estos relatos, en los que la indignación es doble: ante lo sobrenatural, que atraviesa los límites de lo posible, y ante la representación de una realidad de crisis climática que se cierne sobre la humanidad. Es por ello por lo que este tipo de ficciones, como ha estudiado Aleza Weik von Mossner, tienen una dimensión política: «there is reason to believe that such engagements might also resonate beyond the immediate reading or viewing experience» (2020: 133).

A lo largo del capítulo, los relatos analizados han demostrado la conveniencia de un enfoque desde lo ecofantástico, en el que se integran motivos, recursos y figuras del género como vías para la reflexión de diferentes problemáticas ecológicas, desde lo más genérico hasta cuestiones de la idiosincrasia argentina.

Engendros y plagas han aparecido como venganza de una tierra contaminada, explotada y modificada por el capricho humano. Hemos presenciado transformaciones y metamorfosis inter-especie, con horribles consecuencias que manifiestan la imposibilidad de alcanzar una armonía con la naturaleza. El tono distópico y apocalíptico, que viene a reflejar la urgencia climática de nuestros días, también dominaba algunos de los cuentos aquí analizados. También hemos encontrado espacios monstruosos, desde jardines domesticados que devienen en naturaleza salvaje, hasta el campo intoxicado y el río negro que convierten a quienes viven cerca –especialmente niños– en terribles víctimas mutantes, e incluso en muertos vivientes. Mención especial merece la figura del zombi, que, más o menos cercana, en estos cuentos, a la convencionalmente representada en la tradición fantástica, se erige como un tipo de monstruo especialmente productivo para la denuncia ecológica. Así lo muestra el concepto *eco-zombie*, inventado por Sarah Juliet Lauro (2011), y que incluye «within the broader category of late 20th century revisions of the zombie myth». Añade que este

eco-zombie «channels contemporary characterizations of a planet angered by humanity's long-term damage –resulting, for example, in drastic climate change […]– into a natural progression that comes to look like retaliation for humanity's abuse of its environment» (2011: 55). Francisca Noguerol (2020) retoma esta definición de Lauro para apuntar cómo en estas narrativas aparece el «mutante que deviene zombi» para hablar de los ecocidios en Latinoamérica y denunciar el capitalismo salvaje[192]. Finalmente, hemos podido abordar algunos aspectos de los cuentos desde una perspectiva ecofeminista, ya que las mujeres se presentan como las grandes afectadas de los problemas ecológicos: las pesadillas y la obsesión de la protagonista de «La mancha», la podredumbre del cuerpo en «Septiembre en la piel», la enfermedad mental y los embarazos monstruosos en «Miedo al sauce», el parto del engendro en «Criaturas» o, por supuesto, toda la cuestión de la maternidad truncada en *Distancia de rescate.* En esta última obra, igual que en «Bajo el agua negra», también los niños y las poblaciones rurales y urbanas más pobres sufren especialmente las consecuencias de la intoxicación.

Lo fantástico, en los seis relatos analizados, se construye desde el horror que produce lo que Rob Nixon llamó la *slow violence,* esto es, «una violencia de destrucción tardía que se dispersa en el tiempo y el espacio, una violencia de desgaste que normalmente no se considera violencia en absoluto» (2011: 2). Esto puede conectarse con esa ausencia de monstruos visibles en los relatos, que parece responder a la concepción del filósofo Slavoj Žižek de la crisis ecológica como un ámbito que pertenece a lo que Lacan denomina *lo real*, pero sigue siendo extrañamente elusivo al pensamiento, aunque nos presione a diario, cambiando literalmente el suelo que pisamos (2000: 35).

Solo queda destacar el valor que estas narrativas adquieren en un momento en el que la crisis ecológica ya no es un problema del futuro, sino del presente, que ya experimenta «las desastrosas consecuencias planetarias de nuestra especie y el violento

[192] Otro relato que ejemplifica estas cuestiones –que no hemos incluido en nuestro corpus por una cuestión generacional, ya que su autora es más joven– es «Las masas afinan», de la argentina Valeria Tentoni (incluido en la antología de Ricardo Acevedo Espulgas *El libro de los muertos vivos: cuentos de zombis*, 2013) En este cuento, una explosión en el Polo Petroquímico de la ciudad de Bahía Blanca produce el surgimiento de una multitud de zombis. En realidad, la responsabilidad cae sobre la inacción del gobierno, que solo se preocupa de los vivos, pero no se ocupa de los cadáveres, que quedan abandonados a merced de los gases contaminantes. Así, los zombis avanzan sobre Buenos Aires, devorando y contagiando a sus ciudadanos. Alicia Montes hace una apreciación que es aplicable a este y a los demás relatos que hemos visto en este capítulo: «los escritores argentinos que cultivan el género-zombi recontextualizan las figuraciones del muerto-vivo desde la perspectiva de una cultura *glocal* (Robertson), que tiene como marco histórico la crisis político- institucional que se desencadenó en el año 2001 y los primeros gobiernos kirchneristas» (2017: 88-89).

gobierno del soberano Anthropos» (Braidotti, 2019: 10). Así lo defendía ya Glotfelty desde los inicios de la ecocrítica, con unas palabras que parecen adecuadas para terminar estas páginas:

> Our temperaments and talents have deposited us in literature departments, but, as environmental problems compound, work as usual seems unconscionably frivolous. If we're not part of the solution, we're part of the problem (1996: 20-21).

CAPÍTULO 8

OCULTO A PLENA LUZ. VIOLENCIAS SISTÉMICAS, POBREZA Y DESIGUALDAD

Es un monstruo grande y pisa fuerte
Toda la pobre inocencia de la gente

León Gieco, «Solo le pido a Dios» (*4.º L.P.*, 1979)

Se llevaron la noche, nuestra última alegría
Gente poniendo huevo' para salir de esta ruina

Bersuit Vergarabat «Se viene» (*Libertinaje*, 1998)

8.1. Introducción: el neoliberalismo y sus sombras

La violencia ha estado enormemente presente en los relatos analizados en los dos primeros capítulos de esta tercera parte, en cuanto a la que implicó la dictadura cívico-militar argentina y la que subyace en el daño medioambiental y el ecocidio. Pero, en el caso del presente capítulo, ¿a qué tipo de violencias hacen frente los protagonistas de los relatos? Nada más y nada menos que a las más silenciosas, las que pasan más inadvertidas, en tanto que son sistémicas, estructurales, y, por tanto, muchas veces, invisibles, a pesar de lo terrible de sus consecuencias: la explotación laboral, la situación de conflictividad en las villas miseria, la droga y la trata de menores, la falta de recursos en el medio rural, y un largo etcétera. Todas estas problemáticas las veremos tamizadas y simbolizadas por lo fantástico.

Que estas cuestiones aparezcan de manera protagónica en la narrativa de las autoras de nuestro corpus es, nos atrevemos a decir, inevitable. Y es que estas escriben y publican sus obras después del cambio de siglo, es decir, durante el kirchnerismo, y fueron además adolescentes y jóvenes durante en menemismo y la crisis de 2001 (Drucaroff, 2017: 9). Es tal la efeméride del 2001 para la historia económica y social argentina que, precisamente, tal año ha sido apuntado por la crítica literaria como un antes y un después en la producción literaria del país. Esta crisis marcó la Argentina y produjo un significativo cambio en la vida de toda la población, algo que se evidenció «tanto en los aspectos macro y microsociales como en la subjetividad y cotidianeidad de

todos los ciudadanos» (Bertolotto y Lastra, 2008: 9); pero afectó especialmente, como históricamente ocurre, a los sectores más vulnerables de la sociedad.

En el campo de la literatura, diciembre de 2001 supuso un punto de inflexión a partir del que comenzaron a hacerse perceptibles y a circular, según Salva, «regímenes de representación atravesados por la imaginación de la crisis como coyuntura para explorar las condiciones y modos de estar en una sociedad en descomposición» (2022: 16). En términos de Daniel Link, supuso un *big bang* cuya onda expansiva sacudió el sistema literario y «dejó completamente libres los flujos de la imaginación y el deseo» (2009: 406). Por su parte, Pablo Brescia apunta al 2001 como elemento clave en el debate generacional que existe en torno a las narrativas contemporáneas en Argentina:

> [Las autoras] nacidas después de 1970 se encontraron asfixiadas por la debacle económica y política argentina de diciembre del 2001. Como en el caso de años anteriores con la dictadura de las juntas militares entre 1976 y 1983, o el advenimiento del neoliberalismo a partir de 1990, ese sería, sin dudas, el evento definitorio de una generación (2020: 140).

Aquí Brescia echa la mirada atrás, a eventos previos a 2001, lo que nos parece interesante ya que, a pesar de la importancia histórica de esta crisis –y su potencial papel *detonador* de conciencias sociales de las escritoras–, los relatos que analizaremos no se centran tanto en este acontecimiento, sino, en términos más generales, en las consecuencias del neoliberalismo en Argentina, que se materializan en pobreza, desigualdad y violencia social. Para Alfredo Juan Manuel Carballeda, si bien la desigualdad social se remonta a los orígenes coloniales, fue la modernidad la que no solo la mantuvo, sino que la profundizó, en tanto que las promesas del progreso se restringieron a grupos sociales mucho más minoritarios, incluso, que en Europa (2008: 17). También, a la hora de analizar la situación política y económica del presente, se ha apuntado a la necesidad de acudir a los tiempos de la dictadura, pues la impunidad y el terror sistemáticamente organizado por parte del Estado constituyeron los principales métodos por medio de los cuales se construyó el neoliberalismo en Argentina (Bayer, Boron y Gambina, 2010: 20). Además, se inauguró un modelo de apertura económica con perfil agroexportador (Scribano, 2008: 38), que se consolida en la década de los 90 y continúa, como ya hemos visto en el capítulo anterior, en los años 2000. Para Adrián Scribano, la convergencia entre dictadura y neoliberalismo profundizó «un juego fantasmático entre represión y organizaciones populares», que adoptó formas como la

violencia explícita o, en la mayoría de las ocasiones, la criminalización y judicialización de la pobreza (2008: 38-39).

Si bien antes de la década de los 80 estudiar la pobreza en Argentina significaba concentrarse únicamente en las villas miseria (Eguía y Ortale, 2007: 19) –a las que atenderemos después al hilo de algunos relatos de Mariana Enríquez y Gabriela Cabezón Cámara– en las décadas siguientes se materializa la llamada crisis del Estado de Bienestar. De la década de las dictaduras que habían sido los setenta, se llega a los ochenta, la «década perdida», y después a los noventa, años de «ajustes estructurales»; y, como expresa Claudia Danani, «cada uno de esos momentos cubrió un capítulo en el aumento de la pobreza, en la mayor explotación del trabajo, en el proceso de desciudadanización social y política y en el empobrecimiento y primarización de la vida social» (2008: 29), con una velocidad de transformación muy grande en Argentina con respecto a otros países latinoamericanos. Con estos precedentes, fue la década de los 90 la que verdaderamente supuso el triunfo de la ideología neoliberal en muchos países de América Latina, y particularmente, en Argentina: un periodo de contracción del Estado frente al avance de la libertad del mercado (Muñoz, 2010: 19). La década se había iniciado ya con picos hiperinflacionarios (Novaro, 2014: 335) y con la aparición de los llamados «nuevos pobres», pues muchas familias de clase media vieron reducirse sus ingresos hasta caer por debajo de la línea de pobreza (Minujin, 1992: 9). El gobierno de Carlos Menem –en un contexto internacional en la que la crisis del bloque soviético auguraba el triunfo universal del capitalismo– tuvo entonces carta blanca para vender empresas, eliminar regulaciones y barreras comerciales, limitar derechos laborales, etc. (Novaro, 2014: 336).

Tras años de una economía en recesión, todo estalló –literalmente– a comienzos de diciembre de 2001, cuando para frenar la fuga de capitales que se había acentuado, se dispuso el conocido corralito, que congeló los depósitos de ahorros y limitó su retiro de los bancos. Como respuesta, el clima de rebeldía que ya se encontraba en las clases más populares alcanzó a la clase media y las protestas y movilizaciones se profundizaron, materializándose en saqueos a comercios, el movimiento piquetero y las cacerolas en Plaza de Mayo[193]. Aunque con el

[193] La fecha clave fue el 19 de diciembre, cuando el presidente Fernando de la Rúa anunció el estado de sitio. Miles de personas, al grito «¡Que se vayan todos!» fueron hasta la Casa Rosada y las manifestaciones resultaron en una respuesta violenta de las fuerzas de seguridad que dejaron 39 muertos.

kirchnerismo el Estado recuperó un papel activo en la economía y política social, reparadora de los daños producidos en los noventa dominados por el neoliberalismo, y las condiciones de vida mejoraron –se estimuló el mercado interno, lo que redujo el desempleo y los salarios mejoraron–, no tardaron en llegar nuevas crisis económicas e inestabilidades que duran hasta hoy.

En este panorama social, se generan toda una serie de problemáticas específicas, que ya avanzábamos antes, y que desarrollaremos al hilo del análisis de los cuentos, en tanto que estos tratan diferentes temáticas; si bien todas ellas son inherentes al sistema neoliberal, y en concreto, a la desigualdad y la pobreza de algunos sectores de la población que, en su idiosincrasia, sostienen la maquinaria capitalista.

La desigualdad y la miseria recorren estos relatos, algo absolutamente relevante debido a que, a la condición de pobreza del capitalismo en general, se suma la del capitalismo latinoamericano en particular, en el que dicha pobreza se presenta, en términos de Danani, como una «virtualidad permanente», siempre a punto de ocurrir (2008: 29). En un sentido similar, la sociología ha hablado de «pobres estructurales», esto es, un sector de la población cuyas necesidades básicas están insatisfechas y su subsistencia depende de trabajos precarios, programas sociales disponibles y ayuda de parientes (Eguía y Ortale, 2007: 14). Sin embargo, la intensificación de esta pobreza estructural volvió más complejo el entramado social en los últimos años, al generar una «multiplicación de los empobrecientes o nuevos pobres, el agravamiento de la caída de los sectores medios, etc.», de modo que «la pobreza se volvió heterogénea» (Mingo, 2006: 149).

Como veremos, lo fantástico señala, despierta, pone el foco sobre esas cuestiones, que son, en última instancia, consecuencias y manifestaciones de una violencia estructural, que no se ve, pero existe. Así, a través del extrañamiento, de la inquietud, del terror a veces, que generan en la lectura, despiertan de esa especie de estado amnésico, de esa ceguera. Partiendo de la perspectiva de que lo fantástico procede de una transgresión de la realidad, entendida esta como constructo, la teoría sobre cómo la violencia actúa en el estatus socioeconómico imperante tiene mucho que

---

El presidente huyó en helicóptero y renunció a su cargo, abriendo una crisis política e institucional que llevó al nombramiento de hasta cuatro presidentes en menos de dos semanas.

decir –y más, en el contexto argentino[194], dado que el latinoamericano ha resultado ser el continente más violento– (Fernández Valencia, 2006: 59).

El sociólogo Johan Galtung no fue el primero en reflexionar acerca de la violencia, pero sí quizás en considerar el fenómeno más allá de su expresión más evidente y en proponer una tipología, que después sería retomada por filósofos como Pierre Bourdieu, Slavoj Žižek y Byung-Chul Han, entre otros. Para Galtung, tal y como propone en un artículo de 1969 titulado «Violence, Peace and Research», existe una violencia directa y otra indirecta. La violencia directa sería aquella en la que hay un agente localizable que comete dicho acto violento; sin embargo, el noruego explica que, si bien esta violencia, que puede ser física o verbal es visible en forma de conductas, «la acción humana no nace de la nada, tiene raíces. Se indican dos: una cultura de violencia (heroica, patriótica, patriarcal, etc.) y una estructura que en sí misma es violenta por ser demasiado represiva, explotadora o alienadora» (Galtung, 1998: 15). En la teoría de Galtung, la violencia indirecta tiene que ver con la injusticia social, en el sentido de que dicha violencia está integrada en una estructura de desigualdad de poder y, por tanto, de oportunidades en la vida; hay una inequidad en la distribución de los recursos –en forma de ingresos, educación, servicios médicos, etc.–, y, sobre todo, en cuanto al poder de decisión sobre dicha distribución (1969: 171).

Por su parte, en *Sobre la violencia* (2008) Slavoj Žižek propone la existencia de tres tipos de violencia, también en términos de subjetividad y objetividad[195]. La violencia subjetiva, la más visible de las tres, es aquella producida por un agente identificable, esto es, la que encontramos en los crímenes, disturbios civiles o conflictos internacionales, por ejemplo. En segundo lugar, existiría una violencia simbólica, de

[194] No es este el espacio para desarrollar una genealogía de la violencia en Argentina, además de que su más evidente manifestación en el ámbito de la historia contemporánea ha sido, sin duda, la de la dictadura cívico-militar, que ya hemos tratado detenidamente. Sí es interesante, sin embargo, tener en cuenta dos cuestiones: la primera, el hecho de que la violencia a la que nos referimos en este capítulo adquiere un matiz distinto a aquella, como bien distingue Roberto Briceño-León: «en la actualidad, la violencia a la que se enfrenta el país no es tanto una violencia política, pues no tiene vocación de poder; se trata de una violencia social, ya que expresa conflictos sociales y económicos, que afecta sobre todo, como veremos, a las zonas urbanas y más pobres, segregadas y excluidas» (2001: 12). En segundo lugar, también es importante reparar en que la violencia ha estado muy presente en la historia de la literatura argentina, como ya apuntó Ricardo Piglia –en *La Argentina en pedazos* (1993)– para quien es simbólico el hecho de que dicha tradición se inicie con dos relatos en los que esta es central: *Facundo. Civilización o barbarie* de Domingo Faustino Sarmiento (1845) y *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría.

[195] Además de la evidente influencia de Galtung, Žižek cita a Étienne Balibar, quien antes, en 1997, había distinguido entre una violencia «ultra-subjetiva», relacionada con cuestiones como los fundamentalismos ético-religiosos, y una violencia «ultra-objetiva» o sistemática, inherente a las condiciones sociales del capitalismo global y que implica la creación automática de individuos desechables y excluidos; una «violencia sin sujeto», como la llama, tomando la terminología de Heide Gerstenberger.

carácter objetivo, que reside en el lenguaje y sus formas. Finalmente, Žižek propone un tercer tipo de violencia, también objetiva, que llama sistemática, y que tiene que ver con «las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político» (2009: 10). Las violencias objetivas son invisibles, inherentes a un estado de las cosas que se considera «normal», una especie de grado 0 de violencia; un estado pacífico que solo pareciera romperse en los casos de violencia subjetiva. En este sentido, Žižek percibe que «el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar» (11), y denuncia el que considera falso sentido de urgencia del discurso humanitario liberal progresista (13). Esa idea de una violencia que no se ve ya estaba en el pensamiento de Pierre Bourdieu, que habló de un poder simbólico que se establece mediante un tipo de violencia también simbólica, que tiene la capacidad de imponer una visión legítima del mundo social y de sus divisiones (1986: 13), mediante una especie de idea de «sentido común» que, en realidad, esconde tras de sí el poder económico y político, y la reproducción de la desigualdad generación tras generación.

Este concepto de algo así como una *visión legítima* o un *sentido común* acerca de cómo funciona el mundo que conocemos es un valioso hilo del que tirar a la hora de comprender cómo lo fantástico puede contribuir a deconstruir esta idea de realidad y el tipo de violencias que implica. Así, por ejemplo, Bustamante Escalona utiliza precisamente la violencia sobre los cuerpos como espectro sobre el que categorizar la obra de una de las autoras a las que aquí atenderemos, Mariana Enríquez, siendo una de las cuatro aristas que propone la de las «violencias producto de la instauración del neoliberalismo y las crisis económicas, que abordan tanto la alienación del sujeto ante el mercado como la gentrificación, las injusticias y precarización sociales y discriminación de clases» (Bustamante Escalona, 2019: 33). Otra categoría que propone es la de las violencias perpetradas con impunidad por las instituciones gubernamentales[196]. Aunque la autora se refiere únicamente a Enríquez, esta perspectiva es aplicable al resto de relatos que trataremos a continuación.

En nuestro caso, utilizaremos dos preguntas como guía para abordar los cuentos fantásticos de nuestras autoras: ¿de qué modos estas narrativas contribuyen a

[196] Las otras dos coordenadas que propone la autora se relacionan con las violencias del patriarcado y de la sexualización normalizadora y las violencias culturales y políticas, donde incluye tanto la legitimación de los estereotipos de belleza como las violencias del pasado histórico ante los crímenes de Estado y la violación de los derechos humanos (Bustamante Escalona, 2019: 33).

poner el foco sobre esas injusticias, a sacarlas a la superficie? Y, en relación con esta, y partiendo de las figuraciones de lo monstruoso, ¿qué tipo de seres sobrenaturales y terribles construyen las autoras a la hora de representar los sujetos que intervienen en todo ello, ya sea desde el lado del opresor, ya desde el del oprimido? En cuanto a la organización del capítulo, en los tres apartados trataremos de abordar diferentes problemáticas derivadas de las violencias estructurales del sistema: la precariedad, explotación y pobreza en el mundo rural (8.2.), la desigualdad que genera alienación y violencia interclase, ahora en el contexto urbano (8.3.) y, finalmente, el rol que toman los agente sociales dentro de estas dinámicas, en relación con cuestiones como la violencia policial y las delincuencias y actitudes asociales, también en el ámbito de la ciudad (8.4.).

8.2. Tierra que devora y muertos (vivientes) de hambre

En primer lugar, nos serviremos del hilo conductor de lo rural a la hora de analizar dos relatos de Samanta Schweblin que se ambientan en el campo argentino. Ya hemos visto –y la volveremos a mencionar aquí– una obra de la autora, *Distancia de rescate*, en la que el espacio, constituido por los campos de soja, el río, las viviendas rurales de los campesinos, tomaba una importancia mayor. Como sucede también en los cuentos que analizaremos, el espacio no es mero paisaje, sino que marca el destino de sus personajes, en un sentido que tiene que ver, sobre todo, con lo socioeconómico, con la pobreza que asola el medio rural en Argentina.

Si Enríquez se ha considerado la autora de la ciudad, Schweblin parece sentirse más cómoda localizando sus personajes y sus acciones lejos de las urbes, en espacios remotos, polvorientos, pobres, olvidados; muy rulfianos, como la crítica ha apuntado tal y como veremos en el análisis. Es el caso de «Bajo tierra» y «La furia de las pestes», pero también en otros, como «Hacia la alegre civilización» –que, avanzamos, reflexiona precisamente sobre el contraste campo-ciudad– o «En la estepa», por mencionar algunos ejemplos. Se trata de espacios que, además, reelaboran la idea de frontera, que, en la literatura argentina, ya desde el siglo XIX, ha tenido una gran importancia, y se ha resemantizado, y, sobre todo, ficcionalizado, ya entrado el siglo XX (Crespo Buitrón, 2014: 14). Se trata de un concepto que, además, ha conjugado tanto lo físico –el espacio– como el sentido relacionado con las subjetividades subalternas, marginadas. Así, se constituye en un «tópico desde el que se practica un cuestionamiento radical a

las antinomias culturales y raciales, así como genéricas, socioeconómicas y políticas» (Crespo Buitrón, 2014: 15-16). David Viñas Piquer (1981) se ha referido precisamente a la construcción de una literatura de frontera, de la que parte Marcela Crespo Buitrón para analizar cómo ha devenido un «espacio inevitable» signado por coordenadas desfavorables en las que «la diferencia se degrada en desigualdad; la igualdad, en identidad» (2014: 16).

El aspecto de la violencia estructural de un sistema basado en la desigualdad será central en los cuentos de Schweblin que nos ocuparán a continuación, ambos publicados por primera vez en Argentina en 2009, y que Penguin Random House incluyó en su edición *Pájaros en la boca y otros cuentos,* de 2017. En estos relatos, la desigualdad tendrá su manifestación, como veremos, en el desenlace trágico y, ante todo, sobrenatural: en el caso del primero, «Bajo tierra», esos campos que devoran, en tanto en cuanto se produce la desaparición inexplicable de los niños de un pueblo minero, a los que parece tragarse la tierra. En el caso de «La furia de las pestes», nos hallamos en otro tipo de espacio, un asentamiento de frontera, donde los habitantes, como si de una especie de Comala se tratara, se mueven en el limbo entre la vida y la muerte, debido, como sabremos, a la ausencia de alimento en dicha población. Así, tras la falsa promesa igualitaria de la prosperidad económica o de las ayudas humanitarias, nos encontramos con una realidad de pobreza, de comunidades heridas y cercenadas.

8.2.1. *Un futuro enterrado*

«Bajo tierra» de Samanta Schweblin se construye como una metanarración en la que un misterioso personaje contará al narrador protagonista una trágica historia que tuvo lugar en el pasado, en un pueblo minero del campo argentino. Antes de analizar el cuento, es interesante conocer la situación de la minería en Argentina, puesto que el relato tiene, desde nuestra perspectiva, una clara lectura crítica para con esta. Con el neoliberalismo de los años 90, junto con la implementación de un nuevo marco legislativo –el Acuerdo Federal Minero, firmado por el poder ejecutivo nacional y los gobernadores de las provincias en 1993– y la apertura a la inversión extranjera, el sector experimentó un importante desarrollo. Si bien todos estos cambios se hicieron bajo el pretexto del crecimiento económico del país, la realidad es que las provincias mineras no tenían capacidad de explotar los recursos mineros y concesionaron su explotación a empresas privadas y extranjeras, de modo que el beneficio fue a parar a las

multinacionales, mientras que estos territorios se situaron entre los más pobres del país. A todo esto, además, hay que sumar el agotamiento de recursos no renovables, la contaminación que producen estas actividades extractivas, el consumo de agua o el desplazamiento de pueblos originarios, entre otras consecuencias[197].

En lo que respecta, más concretamente, a las nuevas minas que se establecieron en estos años, como es el caso de la que ocupa a los habitantes del pueblo del relato, un estudio de Earthworks y Oxfam América apunta que:

> When a large mining operation begins,the area around the ore deposit often sees a sharp boost in economic activity. New roads are built; housing goes up for the miners;smaller businesses set up shop to serve the mine and its workers.And indeed,such operations are typically presented as the ticket to local prosperity.But the economies that grow up around large mines usually suffer from the «company town» syndrome: there is generally little economic activity that is independent ofthe mine.This high degree ofdependency has not proven to be a good way to build long-term economic stability (2007: 18).

Esto es, precisamente, lo que encontraremos en el cuento de Schweblin: la historia de un nuevo pueblo minero que, finalmente, experimentará un terrible fracaso, materializado en la desaparición de sus hijos; símbolo de un futuro enterrado, literalmente, bajo tierra. Así, bajo este preciso título, el cuento metaforiza, en el fenómeno imposible, la visión crítica que la megaminería ha despertado en Argentina, especialmente a partir de los 2000.

El cuento de Schweblin comienza con una escena en la que un hombre decide hacer una pausa en su viaje en carretera para descansar en un parador, y allí encuentra a un anciano ciego que, según le informa el camarero, le contará una historia a cambio de una cerveza. Asistiremos pues a cómo el extranjero escucha atentamente al viejo que, a lo largo de su narración, como ha observado Emanuela Jossa, «amplifica y expande el discurso, generando un retraso que provoca un efecto de tensión e inquietud a nivel textual en el oyente, a nivel pragmático en el lector» (2019b: 503). Por otro lado, esta técnica también aporta una gran verosimilitud a la historia, a pesar de que esta es narrada por el anciano en tercera persona; algo que, por cierto, es un detalle clave para comprender el giro sorpresivo del final del relato, cuando descubriremos que el viejo ciego tiene más protagonismo del que pensábamos en su historia.

[197] Para más información, remitimos a: Horacio Machado Aráoz [*et al.*], *15 mitos y realidades de la minería transnacional en la Argentina: Guía para desmontar el imaginario prominero,* Buenos Aires, El Colectivo y Herramienta, 2011.

Por el momento, una vez establecido este juego narrativo tan rulfiano[198], protagonista y lectores conoceremos de la voz del anciano un suceso que aconteció en «un pueblo minero», que se encontraba «adentro, bien en el campo» (Schweblin, 2017: 130). Puesto que los mineros eran jóvenes, muchos se habían casado e iniciado sus proyectos de familia en ese pueblo recién construido, y sus hijos pasaban los días jugando en la calle. Un día, en un descampado, los chicos descubrieron «algo extraño»: «la tierra estaba ahí como hinchada. Era poca cosa, no a cualquiera le hubiese llamado la atención, pero pareció suficiente para ellos» (130). A partir de entonces, uno a uno, comenzaron a escarbar la tierra a lo largo de los días, hasta que el agujero inicial se convirtió en un pozo de importantes dimensiones. Percibimos así un comportamiento inexplicable y que se asemeja al de una manada –algo que nos es ya familiar, puesto que lo vimos en «Chicos que vuelven» de Mariana Enríquez, por ejemplo– y que pronto pareció derivar en una inquietante obsesión, tal y como cuenta el anciano:

> Los chicos empezaron a interesarse solo en el pozo, no había ninguna otra cosa que llamara su atención. Si no podían estar ahí cavando, hablaban entre ellos del tema, y si estaban con adultos, prácticamente no hablaban. Obedecían sin discutir, sin prestar atención a lo que se les decía, y por respuesta solo se escuchaba «Sí», «No», «Da igual». Siguieron cavando (131).

Si bien al principio a los adultos parece no importarles esta actitud, la desconocen, o incluso la acogen con entusiasmo, el relato anticipa un final terrible: «Deben haber pensado que solo era un juego, eso deben haber pensado, hasta el último día» (131). Entonces, el hombre relata lo imposible: «Esa noche perdieron a sus hijos». Los padres los buscaron por todas partes, y no encontraron ni rastro de ellos. Acudieron a buscarlos al pozo, que inexplicablemente, apareció tapado, con el montículo que presentaba antes de que los chicos empezaran su excavación; sin embargo, la tierra que habían sacado seguía ahí.

En este punto, la historia adquiere significaciones que se acercan a lo político. En primer lugar, podemos llevar a cabo una lectura desde la familia o los vínculos

[198] Por ejemplo, se puede conectar con el modo narrativo que aparece en «Luvina», relato del autor mexicano en el que un hombre que también bebe cerveza en una tienda habla sobre la historia del pueblo. La construcción de los narradores, que es una de las zonas más complejas de la obra de Rulfo toma aquí el recurso del monodiálogo, esto es, los narratarios nunca toman la palabra, pero escuchan (Jurado Valencia, 2011: 83); por su parte, Ángel Rama se refirió a este interlocutor como uno que «nunca habla pero sin cuya existencia el monólogo no se conformaría […]» (2008: 55). No es este el caso de «Bajo tierra», pero sin duda recuerda mucho al cuento de Rulfo, en el tono del relato y el modo de introducir una historia dentro de otra. Además, el efecto de aislamiento que produce el monodiálogo es dado, en el cuento de Schweblin, mediante otros recursos, que veremos luego.

parentofiliales y lo colectivo, similar a la que puede también extraerse de la distancia de rescate de la novela homónima de la autora: «Supongo –cuenta el anciano– que cada padre por su cuenta había pensado alguna vez que algo malo podía pasarle a su hijo» (132); sin embargo, nadie esperaba esa pérdida común, como expresa a la perfección una potente cita del relato: «¿Pero qué fatalidad podía borrarlos a todos de la tierra?» (132). Otro sentido político tiene que ver con la incredulidad fantástica, que se traduce en la inacción del gobierno ante el suceso sobrenatural: «El gobernador viajó hasta el pueblo. Trajo gente aparentemente especializada para examinar el pozo. Les hicieron repetir la historia varias veces. […]. Los hombres del gobernador dieron vueltas por el pueblo, revisaron algunas casas, y no volvieron nunca más» (133).

Si los niños habían presentado una actitud que podríamos calificar de manada e incluso zombi, del mismo modo los padres parecen perder los nervios de manera coordinada, como avanza el narrador: «Entonces empezó la locura» (133). Comienzan a escuchar ruidos que vienen del suelo, como si se tratara de una rata o un topo escarbando; arrancaron la madera, rompieron las paredes, cavaron en sus patios y en las calles, vaciaron los aljibes, y en los agujeros empezaron a lanzar comida, abrigo y juguetes para, después, taparlos. Dejaron de enterrar la basura y exhumaron a los muertos del cementerio. Además, algunos padres, desesperados, siguieron cavando en el descampado, y «solo se detuvieron cuando el cansancio o cuando la locura acabaron con sus cuerpos» (133). Así termina el relato, con un final que, por el momento, parece abierto, pero que encontrará explicación unas líneas después: cuando el hombre que había escuchado su historia decide seguir su camino, el anciano le acompaña fuera, y cuando le ofrece acercarlo a su destino, este le contesta que trabaja allí, y le señala campo adentro para, finalmente, declarar: «Somos mineros» (134), con un plural que, sin duda, causa un gran efecto emotivo en la lectura. En ese momento, por cierto, cobra sentido una observación que el hombre más joven había hecho sobre la apariencia de las manos del anciano: «Pensé que las uñas podrían haber sido las de un ser humano prehistórico» (133). Así, aunque no queda explícito en el cuento, comprendemos que, probablemente, ese pobre viejo fue uno de esos padres que, desesperado, escarbó hasta la desesperación buscando a los hijos perdidos, además de que el detalle de las uñas «anticipa la inminente superposición de los dos relatos» (Jossa, 2019b: 504). Así lo considera Jossa, para quien, además, esta conexión entre dos niveles ficcionales no solo determina la irrupción de lo fantástico, sino que, además, recupera un recurso propio del

género, que relaciona en concreto con cuentos de Julio Cortázar como «Continuidad de los parques» y «La noche boca arriba» (504).

De nuevo, las líneas finales del relato nos remiten a un sentido político: «Solo cuando su figura se perdió del todo en la noche regresé al auto, prendí la radio y me alejé a toda velocidad» (134). Precisamente sobre este final reflexionaba la autora en una conversación con Óscar Daniel Campo Becerra, a quien contaba que su sensación en torno a este cuento tenía que ver con «la tristeza cargada durante semanas de un hombre cualquiera que sabés que tiene una historia tremenda, que va de vuelta hacia su historia y tú no puedes hacer más nada que subirte al coche y subirle el volumen al radio» (en Campo Becerra, 2014: 180). Y es que no hay nada que el individuo ajeno pueda hacer, igual que el gobierno tampoco pudo –o quiso– encontrar en su visita ninguna solución para devolver los hijos a sus padres.

Horacio Machado Aráoz, que ha trabajado sobre la conflictividad social desencadenada en entornos de extractivismo minero, explica en un trabajo de 2014 que en este tipo de enclaves extractivos –como el que encontramos en el cuento– se da un proceso de «acostumbramiento, aceptación y adaptación a nuevos y crecientes niveles y formas de violencia y de destructividad (social y ambiental) a fin de volver 'tolerable' la vida en un entorno minero» (62). Toma así los principios de regulación emocional de las que habla Adrián Scribano cuando se refiere a lo que llama la sociología de los cuerpos y las emociones, y plantea la necesidad de analizar «cuáles son las distancias que esa misma sociedad impone sobre sus propios cuerpos, de qué manera los marca, y de qué modo se hallan disponibles sus energías sociales», ya que, como añade, las estrategias que una sociedad acepta para dar respuesta a la disponibilidad social de los individuos, es un capítulo, y no el menor, de la estructuración del poder (2009: 146). Este lugar de las corporalidades gana un espacio central en el cuento de Schweblin, donde precisamente los cuerpos de los hijos de los trabajadores sucumben, se pierden o desintegran en el contexto de un pueblo cuya única razón de ser no responde más que a la necesidad extractivista del capital.

El desenlace abierto de la historia del anciano, así como el final del cuento, destilan un agotamiento emocional, que roza el cansancio vital, que, por otra parte, ha sido apuntado por Petra Báder como el principal motor de acción del relato de Schweblin (2014: 193). Pero también encontramos, como aspectos que además son propios de lo fantástico, la obsesión inexplicable por los trabajos del pozo que presentan

los niños y que pareciera ser herencia de una especie de obediencia ciega al trabajo de explotación de la tierra que ocupa a sus progenitores. La analogía con la explotación de estas poblaciones mineras termina por confirmarse cuando el precio que pagan los chicos es el de sus propios cuerpos. Los padres parecen inalterables ante esta problemática actitud, una especie de ceguera que parece romperse cuando tiene lugar la desaparición sobrenatural. Hay que insistir en cómo la preocupación no se convierte en algo colectivo hasta que tiene lugar la terrible pérdida; para entonces, los esfuerzos de los padres ya son inútiles, pues han perdido a sus hijos para siempre. Como avanzábamos: no hay futuro ya para ese pueblo minero, ni para sus habitantes; pues, como entendemos que le sucedió al anciano, envejecerá solo, sin sus hijos, hasta quedar pobre, alcohólico, ciego y con las manos destrozadas, consecuencia, probablemente, de los duros trabajos de la mina[199].

8.2.2. *Un hambre histórica*

«La furia de las pestes» es un relato protagonizado por un funcionario del gobierno encargado de llevar ayuda humanitaria a comunidades pobres de la frontera y, de paso, completar un registro. A pesar de los años de experiencia, lo que este trabajador, Gismondi, encontrará en el pueblo donde discurren los hechos será, primero, inaudito; y después, sobrenatural. Tendremos ocasión de realizar una lectura política del relato; por el momento, debemos tener en cuenta que este tipo de lugares, asentamientos empobrecidos en el campo argentino, existen, y presentan unos índices de pobreza mucho mayores que los de las capitales urbanas, además del esperable abandono en cuanto a infraestructuras y proyectos de mejora a largo plazo por parte de los gobiernos provinciales. Veremos cómo el lugar al que llega el protagonista y en el que habitan el resto de los personajes, lejos de ser una excepción, es un caso tremendo de dicha pobreza, hasta el punto en que parece literalizarse la expresión *muerto de hambre.*

[199] Si volvemos unos instantes a la novela breve de la misma autora, que ya hemos analizado en el capítulo anterior, vemos cómo, en realidad, el contexto socioeconómico sobre el que se construye lo fantástico es muy similar: en el mismo proceso de neoliberalismo que supone el auge de la minería, el campo de soja sufre su propio viraje hacia la sojización de los cultivos, cuyas terribles consecuencias ecológicas ya hemos tenido ocasión de abordar. Pero es que, además, también desde la perspectiva de la desigualdad y la pobreza que nos guía en este capítulo, la novela ofrece una crítica clara. Y es que, en *Distancia de rescate,* las víctimas fagocitadas por la monstruosidad agroquímica están atravesadas por el factor de clase. La pobreza en ese mundo rural es evidente, como algunos detalles del relato remarcan: por ejemplo, la descripción de las casas más humildes, que son las que dan, directamente, «a la orilla del riachuelo» (Schweblin, 2020: 45), o la falta de recursos de asistencia médica. En este sentido, David le reprocha a Amanda cuando esta dice que iba a volver al ruido, a la mugre, al congestionamiento de la Capital, y le pregunta si de verdad cree que el pueblo es un lugar mejor.

Desde la primera oración intuimos que algo va a suceder: «Gismondi se extrañó de que los chicos y los perros no corrieran hacia él para recibirlo» (Schweblin, 2017: 105). Sin embargo, la inquietud inicial se reduce cuando en el relato se hace hincapié en el calor y la aridez del lugar, que no solo podrían explicar la ausencia de personas en la calle (estarían resguardadas bajo la sombra de sus hogares), sino que además nos harán tomar, en la lectura, una postura mucho más recelosa en cuanto a las vivencias del protagonista. Por eso, cuando empiezan a suceder cosas extrañas, al menos al principio, todavía conservamos esa cierta desconfianza hacia el personaje, al que ese «sol de mediodía» le hacía sentirse «mareado por el calor» hasta el punto de tener que sujetarse en las paredes. Sin duda, esto pudiera alterar su percepción de la realidad y, por tanto, el relato mismo.

Ante la ausencia de habitantes en las calles, decide entrar en una de las construcciones –que se nos definen como casas de «barro, ladrillo y chapa» (105)– y preguntar por alguien a quien poder consultar para realizar el registro. Allí encuentra a un hombre que no contesta, así que trata de hablar con una mujer que, sin embargo, tampoco parece poder ayudarle; de hecho, ni siquiera parece entenderle cuando se dirige a ella, lo que despierta, de nuevo, su inquietud: «temía descubrir que ella nunca había pronunciado una palabra y que el calor del mediodía lo afectaba» (106). De nuevo, aquí se insiste en esa posible duda que en la lectura puede guiarnos hacia una explicación racional de la extrañeza, que tendría que ver con que el calor afecta al protagonista; por otra parte, comprenderemos después que ese temor anuncia, en realidad, el descubrimiento terrible que tanto el personaje como el lector está a punto de hacer. Tras intentar comunicarse con la mujer, Gismondi se acerca a uno de los niños que estaban sentados en la casa y, sin saber muy bien por qué, algo le llevó a revisar las plantas de sus pies descalzos, que, contra todo pronóstico, estaban limpios, limpios «como si nunca hubiesen tocado el suelo» (106). El niño pareció asustarse, y también sintió el miedo Gismondi; sin embargo, «no era ese rostro lo que temía, ni el silencio, ni la quietud». En ese momento es cuando comenzamos a entender, junto con el protagonista, que la vida en ese poblado es, y lleva tiempo siendo, imposible:

> Entonces vio el polvo, en las repisas y en las mesadas vacías. Se acercó al único recipiente que había a la vista, lo levantó y vació el contenido sobre la mesa. Permaneció absorto unos segundos. Después, acarició el polvo desparramado sin entender lo que estaba viendo. Revisó los cajones y los estantes. Abrió latas, cajas, botellas. No había nada. Nada para comer ni para beber. Solo algún utensilio inútil.

> Vestigios de jarros que alguna vez habrían contenido algo. Sin mirar a los chicos, como si hablara solo para él, preguntó si tenían hambre. Nadie contestó.
>
> —¿Sed? —Un escalofrío le hizo temblar la voz.
>
> Lo escuchaban, aunque no parecían entender (106-107).

Al comprender la terrible realidad, Gismondi salió apresurado a por el bolso de alimento, lo llevó a la casa, abrió un paquete al azar y dejó caer un puñado de azúcar en la palma de su mano para, acto seguido, acercarse a los chicos y ofrecérsela, como si –podemos añadir– de animales se tratase. Si bien en un primer momento no hay reacción, al poco la mujer que no había podido comunicarse con Gismondi al inicio del relato lo mira por primera vez de manera directa, y le pregunta: «¿Qué quiere?», con una voz que, si bien «era como las otras, una voz somnolienta» (107), sí estaba cargada de una autoridad que sorprendió al hombre. Poco a poco, los niños se acercaron al azúcar y un perro que también estaba en la casa empezó a moverse intranquilo. Estos leves movimientos inauguran la escena final, que termina por tornarse absolutamente inquietante y aterradora:

> Por las puertas y por las ventanas comenzaban a asomarse hombres y mujeres, cabezas que se sumaban tras cabezas, un tumulto que crecía. Otros perros se acercaron. Gismondi miró el azúcar en su mano. Esta vez, al fin, todos concentraban su atención en él. Apenas vio al chico, su mano pequeña, los dedos húmedos acariciar el azúcar, los ojos fascinados, cierto movimiento de los labios que parecían recordar el sabor dulce. Cuando el chico se llevó los dedos a la boca, todos se paralizaron. Gismondi retrajo la mano. Vio en los que lo miraban una expresión que, al principio, no alcanzó a entender. Entonces sintió, profunda en el estómago, la herida tajante. Cayó de rodillas. Había dejado que se desparramara el azúcar, y el recuerdo del hambre crecía sobre el valle con la furia de las pestes (107-108).

Este fragmento constituye la pieza final de una estructura narrativa que responde a una de las más habituales en los relatos fantásticos: una extrañeza inicial, a la que se van sumando argumentos, uno tras otro, en un crescendo de tensión e inquietud, para pensar que hay algo que anda mal, que no se corresponde con lo que esperamos de la realidad conocida, tal y como se confirma finalmente. Así, la quietud del principio, la incapacidad de comunicarse de los habitantes del pueblo, su inmovilidad –literal– que apuntaba a pensar en una población adormecida, casi muerta en vida, termina confirmando que, si no lo está, al menos, debería estarlo: la ausencia de alimento y bebida, el polvo sobre los enseres de cocina, demuestran que esas gentes llevan mucho tiempo, quizás años, *sobreviviendo* –si se puede decir así– sin ningún tipo de sustento vital. Esa especie de naturaleza de muertos vivientes ya se nos avanzaba

cuando el funcionario decide revisar los pies del niño, porque como se nos dice, «necesitaba saber que el chico era capaz de moverse, que estaba vivo» (106). Tras el terrible descubrimiento, la reacción apresurada del trabajador y su urgencia por llevarles comida no obtiene, sin embargo, la respuesta que podría esperarse. Lejos de estallar en alegría ante el alimento que, por fin, los habitantes del pueblo podrán poner sobre la mesa, lo que despierta dentro de ellos es otra cosa. Vemos como se acrecienta un ambiente amenazador, con la acumulación de habitantes alrededor de la casa, los perros que acuden y la mirada fija en el azúcar. Cuando el chico se lo lleva a la boca, la experiencia ¿nueva? ¿olvidada? afecta a todos, que parecieran convertirse en un ente unificado, en manada. El desenlace es ambiguo, pero terrible. El funcionario, que al principio no entiende –quizás muestra de la incapacidad de empatizar con la pobreza extrema de quienes le rodean–, experimenta entonces, en el vientre, la «herida tajante»: una herida que puede, o bien tratarse de una agresión literal –perpetuada por alguno de los habitantes–, o bien responder a un dolor, podríamos llamar, empático; la punzada en la boca del estómago que sufre quien está famélico. En cualquiera de los casos, lo que finalmente se revela es que fue el sabor del azúcar lo que despertó «el recuerdo del hambre», que se extiende y despierta «la furia de las pestes» (107-108).

Antes de analizar la clara lectura política que se desprende del relato, es interesante cómo en este final del cuento se manejan los dos tipos de miedo a los que hace referencia David Roas en su teorización sobre lo fantástico: por un lado, el miedo metafísico, por el cual lo que pensábamos conocer acerca de las leyes físicas de nuestro mundo se derrumba, y que se materializa en el hecho de que esa población haya sobrevivido sin ningún tipo de sustento; por otro lado, el miedo físico, que se erige como una amenaza que pone en peligro la seguridad, incluso la vida –como se intuye de una de las interpretaciones posibles del final del relato–, de quien se enfrenta a lo sobrenatural, en este caso, al despertar de la furia de una población cuya reacción al hambre histórica será, seguro, terrible. Lorena Fioretti y Gabriela Manini consideran que este recuerdo del hambre ejemplifica un aspecto clave de la narrativa de Schweblin, la alteridad sin resolución, que «deja ver a través del discurso del drama "una realidad desconcertante que constituye el fondo y espera ser reconocida" (Althusser, 1965:143)» (2020: 136).

Desde sus primeras líneas, sabemos que el espacio donde discurrirán los hechos del relato es un lugar desfavorecido, un pueblo que se encuentra en el medio

rural, en la zona de frontera, donde las casas están construidas con materiales humildes y que tiene necesidad –digámoslo así por el momento– de presencia de funcionarios del gobierno que realicen labores de registro y lleven bolsas de ayuda humanitaria. Si bien en ningún momento se da una localización específica –algo que ya se ha convertido en una marca personal de la autora, sobre todo cuando ubica sus historias en el medio rural–, sí podemos intuir que se trata de un asentamiento poblacional en el campo argentino, probablemente de los que existen, especialmente, en la zona del norte. El informe de 2006 de *Vía Campesina* establece que existen pautas sistemáticas de violación de los derechos humanos en el campesinado mundial, y que la mitad de las personas que padecen hambre en el mundo viven en «áreas remotas, sin acceso a recursos productivos, ni a servicios de extensión o infraestructura básica» (en Esteve, 2009: 194). Como apunta Marisol Esteve, esta configuración de la estructura social mundial presenta una llamativa paradoja: Argentina es –junto con Estados Unidos y Australia– una de las regiones con suelo más productivo a nivel mundial; sin embargo, es común el hambre y la desnutrición, llegando a darse casos de muerte de niños y adultos debido a la falta de alimentos (2009: 192). A continuación, presentamos algunos datos del año anterior a la publicación del relato de Schweblin, que pueden servir como marco para comprender la importancia de la temática que la autora aborda en su relato:

> Según el Observatorio de la Deuda Social de la Universidad Católica Argentina, en 2008 el 13,7% de la población del país vivía en hogares que habían experimentado episodios de hambre en el último año. Esto implica unos 5,5 millones de habitantes del país en condiciones de inseguridad alimentaria. El porcentaje de niños y adolescentes que experimentaron hambre es aún mayor. Según el Observatorio, en 2008 el 20% de la niñez y adolescencia vivía en hogares con dificultades para comer (unos 2,5 millones de niños y adolescentes a nivel país) (Millán, 2009: s.p.)[200].

Nos referíamos antes a lo que llamábamos hambre histórica, que padecen los personajes en «La furia de las pestes», y que en el pasado pareciera haber estado acompañada por una amnesia colectiva, de la cual estos despiertan –insistimos, de manera colectiva– con el contacto con el alimento. Parece que en ese momento son conscientes de su lugar denigrado en la estructura social, de la desigualdad en la

[200] No ahondaremos demasiado en esta cuestión, ya que, además de que no podemos dedicarle más espacio aquí, el abandono que estos espacios presentan llega incluso al ámbito científico y los datos son escasos, o al menos, insuficientes frente a los estudios periódicos de índices de pobreza y desnutrición que sí se llevan a cabo en ciudades. Sí podemos mencionar los llamados Censos Nacionales de Población, Hogares y Viviendas (CNHPV), que son una de las principales fuentes utilizadas para estudiar la pobreza rural en el país, y que podría asemejarse, de hecho, a la labor que se le ha encargado al funcionario del relato.

distribución de recursos; de la injusticia, en última instancia. El estado de adormecimiento en el que la población de ese asentamiento de frontera ha vivido durante tanto tiempo nos puede recordar a esa *violencia simbólica* a la que se refería Bourdieu. Para el pensador, este tipo de violencia arranca sumisiones que ni siquiera son autopercibidas, sino que se apoyan en expectativas colectivas y creencias socialmente inculcadas (Bourdieu, 1999: 173); de ese modo, las relaciones de poder, naturalizadas e interiorizadas, se convierten en incuestionables. Esto es lo que parece suceder a los personajes de Schweblin, pero que sin embargo se quiebra con la aparición de la comida y el recuerdo, quizás, de un tiempo mejor, más igualitario. El devenir amenazador del relato puede ser la respuesta de esas clases sometidas, que ahora, despiertan, y se genera en ellos una violencia que, esta vez, sufrirá Gismondi. Claro que, en este caso, nos hallamos de nuevo con el debate de dónde se produce la violencia: ¿en la rebelión en masa de *las pestes*, o mucho antes? Para Luis Alberto Romero, el tipo de violencia social que se ha dado en las últimas décadas en Argentina tiene que ver con un «reclamo al Estado, por el reparto de lo poco que éste puede dar» (2007: 129).

Así, el cuento de Schweblin y, sobre todo, sus personajes, sus muertos (vivientes) de hambre, y su devenir monstruoso y amenazador, ejemplifica a la perfección las palabras de Adrián Scribano, Juliana Huergo y Martín Eynard, quienes desde la sociología explican que «el hambre y la muerte se entrelazan, no solamente porque la primera puede causarla efectivamente sino porque estar vivo con hambre borra al sujeto viviente» (2010: 33-34).

8.3. Contrastes urbanos: actos insólitos y la maldición de la pobreza

La desigualdad es, sin duda, una forma de violencia estructural (Wilkinson y Pickett, 2009: 157), que adquiere distintos signos y transita diferentes espacios. En los cuentos que analizaremos en este apartado lo fantástico sirve para señalar las manifestaciones de este tipo de violencia, que por costumbre –o, mejor dicho, naturalización– parecieran invisibles a la mirada. Si bien encontraremos que los relatos de Schweblin se acercan más a lo alegórico y lo absurdo, el de Enríquez discurrirá, como es habitual en la autora, por las vías del terror. Por otra parte, el hilo conductor que utilizaremos para analizar estos cuentos será el espacio en el que transcurren los sucesos. Si en el anterior apartado nos hemos centrado en relatos ubicados en el ámbito rural, en este caso el escenario de la desigualdad se desplaza a la ciudad, salvando el

caso del primer cuento, «Hacia la alegre civilización», que precisamente nos servirá de puente entre ambos, en tanto que problematiza la dicotomía campo-ciudad. Por su parte, «Nada de todo esto» sí ubica sus hechos en la ciudad, pero de nuevo, en un juego de contraste entre un barrio rico y otro empobrecido. El primer relato se incluyó en *El núcleo del disturbio*, de 2002, primer colección de cuentos de la autora, publicada en la editorial Destino –y formó parte después de *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2017)–; el segundo forma parte de *Siete casas vacías* (2015), aparecido en Páginas de espuma.

En una entrevista, Enríquez expresaba que «si hay un horror latinoamericano, es el horror de la desigualdad»; pero, añadía, por otra parte, el sistema exige indiferencia ante la injusticia social, puesto que «la vida no es posible con ese nivel de empatía», y precisamente las ciudades son espacios privilegiados a la hora de producir ese efecto de nula solidaridad y acostumbramiento (en FLACSO, 2017). Esta forma de adormecimiento ante las terribles consecuencias del neoliberalismo se manifiestan en dos modos diferentes en los cuentos que analizaremos a continuación: si bien los de Samanta Schweblin –que nos ocuparán en el primer apartado– ponen el foco en esa incapacidad de acción, en ese letargo ideológico de la clase trabajadora, en «El carrito», el cuento de Mariana Enríquez que abordaremos después, trata la vertiente más violenta de esa ausencia de autoconciencia como sujetos oprimidos por el sistema: la vuelta contra el más débil. Este relato forma parte de la colección *Los peligros de fumar en la cama* (2009).

Así, estos cuentos giran en torno a lo que la propia Enríquez llama la «tragedia del neoliberalismo» (en Canal Encuentro, 2017), en tanto que representan «la dimensión terroríficamente sobrenaturalizada de la desigualdad social» (Morales, 2023: 36).

8.3.1. *Lo absurdo y la otredad*

El primer relato al que nos referiremos en este apartado presenta un título que anuncia el tono irónico que domina todo el cuento: «Hacia la alegre civilización». A través de la historia de una sublevación de oficinistas frente a unos campesinos que les ofrecen su hospitalidad, Schweblin se acerca a las borrosas fronteras entre la provincia y la capital.

Gruner, un oficinista que ha de tomar un tren en el campo para ir al trabajo ha tratado de comprar un billete para viajar a «la civilización alegre de la Capital» (Schweblin, 2017: 68); sin embargo, al no tener cambio, no se le permite llevar a cabo

el trámite. El vendedor de pasajes, aunque le niega toda solución, le muestra una hospitalidad que irá *in crescendo* –a pesar de los intentos de resistencia del protagonista–, hasta el punto de lo inaudito: primero le ofrece cena mientras espera en el banco; después, la esposa lo invita a comer con ellos y le preparan un dormitorio donde pasar la noche. Así, descubre que no es el único invitado de esa casa, y que ya otros oficinistas llegaron antes y se quedaron allí viviendo, colaborando con tareas del hogar, cuidando del campo y cazando, entre otras labores. Todo ello sucede en un ambiente paternalista por parte del taquillero y su mujer, de una armonía inquietante, que, con el desarrollo de la narración, descubriremos falsa e impostada, al menos, por parte de los oficinistas, que, tras la apariencia de agradecimiento y diligencia, odian a sus anfitriones. Así, «Gruner comprende que todo es y ha sido siempre parte de una farsa que ha comenzado muchos años antes de su llegada» (74), y que «quizá hace meses, hace años que están aquí, quizá sospechan que en la Capital ya han perdido todo. Mujeres, hijos, trabajo, un hogar» (75). A partir de ese momento, Gruner traza un plan junto con el resto de los oficinistas para escapar de allí: dar somníferos al taquillero para evitar que dé indicaciones al tren de no detenerse en la estación, para así, cuando este se detenga, subirse y llegar a la Capital. Sin embargo, a pesar del éxito del plan, cuando el tren llega al andén, la situación es diferente a la esperada: empiezan a bajar muchos pasajeros que, como un eco, celebran haber llegado al campo y lanzan comentarios que indican que también ellos llevan años encerrados, viviendo en un estado similar al suyo: «Pensé que nunca bajaríamos», «años viajando en este tren, pero hoy al fin...», «ya no recuerdo el pueblo, y en cambio ahora, de pronto, llegar...» (78). Mientras, los oficinistas consiguen subir al tren, si bien el final del relato muestra cierto desencanto, y, sobre todo, la incertidumbre sobre si el destino que les espera es aquel con el que habían soñado:

> Están los cuatro, los cinco, y están a salvo. Pero, y siempre hay un pero, en la puerta trasera hay una ventana, y desde esa ventana aún pueden adivinarse los vestigios de su estación. Una estación llena de gente alegre, repleta de artículos de oficina y probablemente repleta de cambio. Una mancha que ha sido para ellos un sitio de amargura y miedo y que sin embargo ahora, imaginan, se asemeja a la civilización alegre de la Capital. Una última sensación, común a todos, es de espanto: intuir que, al llegar a destino, ya no habrá nada (79).

Desde el inicio del relato, el campo se había presentado como un lugar cargado de connotaciones negativas: «inmenso» y «seco» (67), «negro» (68), «frío e inhóspito» (70); sobre todo, en comparación con el destino de Gruner y los oficinistas de la casa,

que sueñan, tal y como se enuncia repetidamente –al menos, en tres ocasiones–, como «la civilización alegre de la Capital» (68, 70, 72). Este último espacio de la capital no lo llegamos a conocer, más allá de las aspiraciones de los personajes, a diferencia de la vida en el campo, que nos es descrita como algo aparentemente idílico –comida y alojamiento a cambio de trabajo comunal y convivencia pacífica–, pero de la que los oficinistas sueñan con escapar. Una postura que se enfrenta a la de los viajeros que vuelven de la Capital, y que parecieran buscar todo lo contrario. Entonces, surge la duda, ¿Cuál de los dos es, en realidad, el lugar *alegre*?

Para Báder, el relato de Schweblin «justamente apunta a borrar las diferencias entre la comunidad que se ha formado en la estación provinciana y la de la Capital, que al principio ha sido su contrapunto, pues se está borrando la territorialidad de la que habla Ludmer» (2014: 196); se refiere la autora a las literaturas postautónomas, que para la crítica argentina integran escrituras de la realidad cotidiana situadas en islas urbanas de la ciudad de Buenos Aires. Por su parte, Marina García Rodríguez pone el foco en la idea de alienación a la que se ven sometida los personajes, así como el difícil proceso de toma de conciencia y de organización (2020: 53). La idea de la alienación ya había sido apuntada por Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* (2011), donde analizó este relato como ejemplo del modo en que, aunque las narrativas de esta generación no manejan un mensaje inequívoco o una intención didáctica, sí lanzan preguntas al lector, exhibiendo personajes que son «casi criaturas anónimas moviéndose azoradas en un mundo incomprensible» (23). Partiendo de estas perspectivas, podemos realizar una lectura en la que, si bien la alienación más evidente es la que padecen los oficinistas en la casa del campo, quizás se trata de una vuelta de tuerca sobre la alienación primera, que sería el hecho de desear llegar a sus puestos de trabajo, allá en la Capital, que se convierte en el paraíso perdido. En ese sentido, los personajes parecieran no reconocer esa otra forma de violencia a la que apunta Byung-Chul Han, un tipo de violencia sistemática que tiene lugar sin dominación y que conduce a la autoexplotación (2018: 93).

En términos fantásticos, encontramos elementos que claramente transgreden el límite de lo posible: por ejemplo, el hecho de que tanto los personajes de la casa como los que, después descubrimos, los del tren, lleven años en sus respectivos encierros; especialmente, en el caso del vehículo, que, se entiende, en todo ese tiempo nunca se detuvo; de algún modo, recuerda a la de los habitantes del asentamiento de «La furia de las pestes». Lo más interesante es que este motivo fantástico no es incompatible con el

tono alegórico, con la lectura político-filosófica que se puede desprender del relato. Es muy similar a lo que sucede en otro cuento de la misma autora, que nos interesa aquí en tanto que dialoga con el que acabamos de analizar, ya que también trata la temática de la alienación y la capacidad de sublevación: «La pegajosa baba de un sueño de revolución», en el que los clientes de un bar se niegan a abandonarlo a la hora del cierre y, después, parecen experimentar un sueño colectivo que los lleva de vuelta al bar, en vez de a su puesto de trabajo[201].

El tono ambiguo e irónico presente en estos dos relatos aparece también en el último cuento de la autora que analizaremos en este apartado, «Nada de todo esto», que nos lleva de un modo mucho más evidente al terreno de las desigualdades sociales, esta vez sí, ya ubicadas dentro del contexto de la ciudad.

Las protagonistas de «Nada de todo esto» son una madre y una hija que se dedican a mirar casas en barrios más ricos. Se trata de un relato complejo, ya que no hay un motivo aparente tras estas acciones de los personajes, que madre e hija llevan a cabo desde que esta última tiene memoria. Sin embargo, en la ocasión que se narra en el relato, la madre va más allá: atasca el coche en el jardín de una familia acomodada, se cuela en la casa, la revuelve, cambia cosas de sitio, rehace la cama, y otros actos cuya extrañeza deriva, en realidad, de la falta de una causalidad, de una motivación. La hija se hace consciente, en el momento de la narración, de «lo extraño que es» eso de ir a ver casas ajenas, pero mientras trata de controlar a su madre, piensa que «intentar descifrar eso [el motivo] ahora podría convertirse en la gota que rebasa el vaso» (Schweblin, 2015: 16). La madre, en su delirio, repara especialmente en los materiales nobles de la casa, que parecen ponerla enferma y deprimirla: «—¿De dónde saca la gente todas estas cosas? ¿Y ya viste que hay una escalera a cada lado del living? —Apoya la cara en las palmas de las manos—. Me pone tan triste que me quiero morir» (20). En un momento de desesperación, la hija, incapaz de controlar a su madre, trata de descifrar qué hay

[201] En «Fantasmas en carne viva», Drucaroff reflexiona sobre este relato en términos de literatura y política, y se pregunta: «Querrán leer [los argentinos] a Walsh cuando entre la política, ¿pero acaso Walsh tuvo que hacer arte político en un mundo detenido, de muertos sin sepultura? ¿Podría imaginar Walsh, como Schweblin en *El núcleo del disturbio*, la revolución como una rebelión de consumidores de cerveza en un bar postmoderno?» (2006, s.p.). Con ello hace referencia al tipo de desafíos a los que se enfrenta la literatura política en una actualidad en la que, como explica Carballeda, la llamada política posmoderna se caracteriza por la falta de acontecimientos; todo transcurre en un mundo apático y fragmentado, producto del neoliberalismo (Carballeda, 2008: 16). De ahí, quizás, los vacíos de sentido, a pesar del potencial alegórico, que presentan el relato, y que tan bien se conjugan con la escritura fantástica, al crear una ambigüedad, una ausencia de causalidad que genera un extrañamiento igual o mayor al motivo imposible, esto es, el sueño compartido de los rebeldes.

detrás de su comportamiento: «¿Querés uno de esos livings? ¿Eso querés? ¿El mármol de las mesadas? ¿La bendita azucarera? ¿Esos hijos inútiles? ¿Eso? ¿Qué mierda es lo que perdiste en esas casas?» (25); sin embargo, la contestación que recibe de su madre es, tan solo, negativa: «Nada de todo eso» (25). Finalmente, consigue meter a su madre en el coche y regresar a su casa; sin embargo, al poco llama a la puerta la mujer de la casa rica, que acude a pedirles un lujoso azucarero que le habrían robado, y al que tenía cariño porque lo había heredado de su madre. En ese momento, la hija, que hasta entonces había representado la razón, parece sucumbir también al pensamiento irracional de su madre, y sabiendo que esta ha enterrado el azucarero en el jardín –como había hecho con otros objetos–, le contesta a la mujer que, si quiere recuperarlo, tendrá que buscarlo ella misma. El último fragmento arroja luz sobre el sentido político del relato, además de revelar que la actitud de la hija era, si no impostada, sí forzada, y que, en su fuero interno, la conciencia de pertenecer a una clase diferente a la de esa mujer es algo que le afecta, que le arde y que, en última instancia, necesita que la mujer que tiene enfrente experimente también:

> Así me doy cuenta de qué es lo que quiero. Quiero que revuelva. Quiero que mueva nuestras cosas, quiero que mire, aparte y desarme. Que saque todo afuera de las cajas, que pise, que cambie de lugar, que se tire al suelo y también que llore. Y quiero que entre mi madre. Porque si mi madre entra ahora mismo, si se recompone pronto de su nuevo entierro y regresa a la cocina, la aliviará ver cómo lo hace una mujer que no tiene sus años de experiencia, ni una casa donde hacer bien este tipo de cosas, como corresponde (27).

Así, la figura de la hija parece adoptar un papel vengador para con su madre, al forzar a la mujer a vivir lo que podríamos denominar una empatía entre clases. La diferencia de clase entre la narradora y su madre y la familia que vive en la casa que allanan es obvia y visible. Se detecta en lo material, en el contraste, por ejemplo, entre «el coche viejo y oxidado de la madre» (19) y el barrio por el que circulan al principio del cuento. En la memoria de la narradora vemos que su objetivo siempre fueron zonas acomodadas, con jardines, macetas de flores, buzones de correo, hamacas, incluso «un cartel groseramente cursi» con el nombre de «Marilú 2», una práctica que caracteriza las viviendas de urbanizaciones más bien lujosas.

Si bien «Nada de todo esto» no presenta, *strictu sensu*, ningún elemento imposible, sí encontramos una trasgresión, una ruptura de la norma social, que, además, aparece asociada con la dimensión socioeconómica de los espacios en el contexto urbano, igual que sucederá en «El carrito». En términos de desigualdad, se ha

comprobado que tienen más importancia las diferencias en la renta media y la calidad de vida dentro de una población que entre poblaciones extensas o países (Wilkinson y Pickett, 2009: 32); además, «la desigualdad material es un factor decisivo» en diferencias relacionadas con el estatus cultural y de comportamiento (46), lo que en el caso del cuento de Schweblin podemos ver reflejada en la excesiva educación de la mujer de la casa rica, frente a los actos desquiciados de la madre de la narradora.

Los relatos que nos han ocupado en este apartado «se centran en 'lo anormal o lo absurdo'», como la propia autora ha reconocido (en Campaniello, 2012), y que también ha sido señalado por la crítica (Báder, 2014; Jossa, 2019b; Brescia, 2020); un absurdo que además muchas veces puede resultar en humor negro, como explica Brescia (2020: 145). Además, hay un tono irónico y distanciado, que caracteriza la mayoría de sus primeros cuentos y que se materializa en la actitud pasiva y resignada de los personajes, como comenta Jossa (2019b: 504-505). Para concluir, Fioretti y Manini, que han analizado los cuentos de *Pájaros en la boca* desde un *materialismo de la relación*, basado en propuestas de Althusser y Derrida en torno al materialismo no dialéctico, consideran que estos relatos –y así lo demuestran los que aquí hemos abordado– «permiten ir deconstruyendo cierta transparencia de los sentidos acerca del amor, los cuidados, la hospitalidad, la locura, la familia, el proyecto de un mundo–ciudad feliz, etcétera» (2020: 136).

8.3.2. *Crueldades y* macumbas *de suburbio*

«El carrito» es un relato de Mariana Enríquez donde el motor de la acción es la violencia que perpetúa un barrio de clase baja contra quien todavía se encuentra más abajo en la escala social: un indigente que cruza la frontera de la avenida y transgrede, así, los espacios asignados a cada grupo social. El tipo de violencia que hallaremos en esta historia responde a una de aquellas que Bustamante Escalona localiza en la obra de Enríquez, a las que ya hacíamos referencia en la introducción del capítulo, y que en este caso tiene que ver con una violencia producto del neoliberalismo, que se materializa en la discriminación de clases (2019: 33). Como resume Enríquez, en «El carrito» quiso mostrar cómo, en este sistema socioeconómico, «la clase media baja se vuelve reaccionaria y se acerca peligrosamente al fascismo» (en Helvia, 2017).

El inicio del cuento adquiere un cariz casi costumbrista. El narrador nos describe un domingo cualquiera, con una serie de actos cotidianos que generan un

ambiente de hiperrealismo: presenta a Juancho, el borracho del barrio, por el que «ya nadie en el barrio se sentía amenazado»; a Horacio, que «lavaba el auto como todos los domingos», los gallegos que tomaban mate, los hijos de la Coca que bebían cerveza, las chicas que charlaban (Enríquez, 2017: 41). El padre del narrador, tras intentar charlar con los vecinos, había vuelto a casa «como siempre, cabizbajo, apenas contrariado, porque era buena gente pero no tenía conversación, cada tarde de domingo decía lo mismo» (41). En este ambiente rutinario, irrumpe, como ya es habitual en Enríquez, la frase que anuncia que algo va a suceder: «Mamá lo vio primero» (42).

Lo primero en lo que se repara en la narración, no es en el indigente –que conoceremos después–, sino en el carro de supermercado que porta, cargado de «basura acumulada, botellas, cartones, guías telefónicas»[202]. A causa de su estado de enorme embriaguez, el anciano –«debía tener unos sesenta años»–, pierde el control de los esfínteres frente al auto de Horacio, en una escena que se describe en el relato desde el más puro hiperrealismo grotesco: «El hombre, que no llevaba calzoncillos bajo un mugriento pantalón de vestir, cagó en la vereda, mierda floja casi diarreica, y mucha cantidad; el olor nos llegó, apestaba tanto a mierda como a alcohol» (42).

Frente a la reacción de la madre del narrador, que junto con su marido y sus hijos ve la escena desde la ventana de su casa y se compadece del «pobre hombre», el resto del barrio se revelará contra el anciano. El primero en enfurecerse es el propio Horacio, pero, pronto, Juancho toma las riendas de la situación y empuja al hombre sobre sus propios restos fecales, para después insultarlo y patearlo. Entre insultos y amenazas, le ordena que limpie el suelo y se vuelva a la villa, ante la incomprensión del hombre que termina por echarse a llorar y pedir perdón. Entonces, la madre del narrador decide intervenir; algo que parece poder permitirse por su estatus en el barrio: «Todos la respetaban, especialmente Juancho, porque ella solía darle unas monedas para vino cuando le pedía; los demás la trataban con deferencia porque mamá era kinesióloga, pero todos pensaban que era médica, y la llamaban doctora» (43). Aunque la mujer consigue que dejen marchar al anciano, Juancho se queda con el carrito, como cobro por «la mugre». Mientras el hombre se aleja, todo el barrio observa, algunos divertidos,

[202] Los cartoneros son personas en situación desfavorecida, normalmente de desempleo, que tratan de ganar dinero mediante la venta de residuos, especialmente papel, que encuentran en las basuras. Estos sujetos, «forzados a la recolección de desechos», se multiplicaron a raíz de la crisis del 2001 (Rodríguez Périsco, 2016: 21-22), contexto en el que probablemente se desarrollan los hechos del relato.

otros cómplices, y, pocos, avergonzados. Juancho decide propinarle una última agresión, lanzándole una botella, ante lo cual, el hombre,

> sobresaltado por el ruido, se dio vuelta y gritó algo, ininteligible. No supimos si hablaba otro idioma (pero ¿cuál?) o si sencillamente no podía articular por la borrachera. Pero antes de salir corriendo […] miró a mi mamá con toda lucidez y asintió, dos veces. Dijo algo más, girando los ojos, abarcando toda la cuadra y más. Después desapareció por la esquina (44-45).

En este fragmento se produce un cambio en el personaje del cartonero, que sobre todo se empieza a alejar de su construcción verosímil para presentar rasgos que ya no encajan con lo que se espera de un sujeto de su condición: hay lucidez en su mirada, cuando unos instantes antes apenas podía mantenerse en pie, y emplea un lenguaje ininteligible, que, si bien se explica en la narración por el uso de otra lengua, dicha posibilidad no deja de despertar la duda, pues es un idioma no identificable. El barrido visual que dedica al barrio, junto con las palabras misteriosas, apuntan de un modo racional a una especie de insulto o improperio, pero después descubriremos que su discurso quizás tiene más poder que el que le otorgamos en este punto del relato. Algo se intuye, cuando, poco más adelante, el narrador se plantea dudas acerca de la naturaleza del villero: «qué otra cosa podía ser» (45).

Con el paso de los días, el barrio parece olvidar el terrible suceso, y el carro, más allá de producir mal olor –al que, por otra parte, los vecinos están acostumbrados a causa del limo y el viento procedente del Riachuelo– queda olvidado en la calle. Sin embargo, irrumpe entonces en la narración un giro en los acontecimientos, que anuncia lo sobrenatural: «Todo comenzó unos quince días después de la llegada del carrito. A lo mejor había empezado antes, pero hizo falta la acumulación de desgracias para que el barrio sintiera que la secuencia era extraña» (46). Conoceremos a continuación esa sucesión de «desgracias»; pero detengámonos ahora en el modo de enunciar esta eventualidad, ya que resume a la perfección una de las claves de la construcción de lo fantástico, no solo en el relato, sino en general, en términos de género: marca la frontera, el momento en el que algo pasa de ser simple coincidencia y puede explicarse por la vía de la razón, a una situación diferente, en la que es tal la extrañeza, tal lo inexplicable, que dicha vía es insuficiente, y solo queda buscar otra explicación –quizás sobrenatural–, si es que la hay. Y es que, aunque los acontecimientos que viven los habitantes del barrio no son, en naturaleza, imposibles, su acumulación hiperbólica, junto con la ausencia de explicación, los convierten en eventos fantásticos. Igual que

procedimos en el análisis de «Chicos que vuelven»[203] en el primer capítulo de esta tercera parte, veamos las dimensiones que alcanza esta «acumulación de desgracias» a la que se refería el narrador:

1. A Horacio le robaron en su rotisería, y después no pudo sacar dinero del cajero automático porque no tenía nada en la cuenta. Tiene que malvender el coche y también trata de hacerlo con su casa.
2. Los dos hijos de la Coca perdieron el trabajo en el taller mecánico sin aviso ni explicaciones. A la Coca no le llegaba la pensión; como resultado, ellos se volvieron alcohólicos y la madre desarrolló una depresión. Ellos empezaron a robar; uno fue detenido y otro desapareció. Por su parte, más adelante, la Coca termina por suicidarse.
3. Los gallegos tuvieron que cerrar el bazar.
4. La mercadería del kiosco desapareció misteriosamente.
5. Al remisero le robaron el auto.
6. El marido de Mari, que era albañil, murió a causa de una caída, dejándola sin su único sustento.
7. El dentista no tenía clientela, tampoco la modista.
8. Un cortocircuito le quemó todas las heladeras al carnicero.

Aunque al principio hay un intento de racionalizar estos sucesos –por ejemplo, sobre los robos se dice que son «cosas de suburbio» (46)–, la realidad es que la situación es, de tan extrema, inexplicable: «cada vecino, de golpe, en cuestión de días, perdió todo» (46-47). En dos meses, ya nadie tenía teléfono; en tres, tampoco luz. Además, se desecha una justificación racional que pasara, por ejemplo, por una crisis económica repentina y generalizada en la sociedad, pues al otro lado de la avenida, todo estaba bien. Como explica Juana Ramella, se da, así, una configuración metonímica del espacio, en la que el barrio en conjunto es el que siente y padece las desgracias (2019: 130); la idea del espacio, a la que volveremos después, es central en el relato.

El resultado de esta serie de desgracias inexplicables, como era de esperar, termina por traducirse en una explosión de violencia social. Se extendieron los robos de

[203] Recordemos que, en este relato, de la misma autora, se narraban hasta la extenuación los casos de chicos desaparecidos que reaparecían pasado el tiempo; si bien en «Chicos que vuelven» esos eventos eran físicamente imposibles –muchos de ellos regresaban de la muerte, con la misma edad y en las mismas condiciones de su desaparición–, en este caso estos no llegan al estadio de lo sobrenatural, aunque no siempre, como veremos, encuentran explicación. En cualquier caso, la autora recurre al mismo recurso de hipérbole, habitual en el género fantástico.

electrodomésticos, había trifulcas con armas entre tiroteos, y el mínimo intento de buscar una solución comunal, como tratan de hacer las mujeres cuando, al principio, se organizaron para repartir la comida, se disuelve cuando descubren que algunas estaban mintiendo y guardando víveres. Así, «la buena voluntad se fue al carajo» (48). Tampoco el barrio encontrará ayuda externa: las tiendas de la avenida dejan de fiarles, y si bien hay interés por parte de algún empleado de la obra social, incluso de la televisión, que quiso «registrar la mala suerte localizada que sumía a tres manzanas del barrio en la miseria» (48), pronto los telediarios dejaron de hablar del tema. El abandono de las instituciones llega a tal punto que los asistentes sociales dejan de repartir comida –pues esto desataba más guerras–, y «a los cinco meses, ni la policía entraba» (48).

En este punto es cuando descubriremos que esta situación miserable que azota el barrio no afectó, sin embargo, a la familia del narrador: «Quedaron [aislados], digo, porque nosotros sí teníamos tele, y electricidad, y gas, y teléfono» (48). Se trata este de otro giro de tuerca en lo fantástico del relato, pues la nueva regla se rompe por el hecho de que esta familia no haya caído en la (a)normalidad que, desde hace meses, impera en el barrio: en términos de lectura del género, una nueva transgresión. Sin embargo, como veremos, la situación de la familia, aunque aparentemente mejor que la de sus convecinos, es inestable de otro modo: si bien tratan de disimular, viven encerrados como los demás e incluso la madre se escapa por los tejados para no ser vista yendo a trabajar, comienzan a despertar el recelo de los vecinos.

En todo caso, el hecho de que la familia del narrador parezca inmune a esa nueva pobreza extendida en el barrio está directamente relacionada con otro factor fantástico del cuento, con la explicación de lo sucedido desde lo sobrenatural, y que, aunque el lector ya puede haber intuido, no es el narrador, sino el personaje de Juancho el primero en verbalizar: que la culpa de todo era del carrito del villero, al que acusa de haberles hecho un maleficio, «una macumba» (49)[204]. Esta brujería podía intuirse de la escena en la que volvía la mirada hacia el barrio y profería palabras desconocidas, pero parece terminar de confirmarse en este momento. Como un intento de contrarrestar los efectos de la maldición, los vecinos prenden fuego al carrito, pues en realidad, creen que

[204] «Macumba» es un vocablo de origen bantú que significa 'magia negra' y adquiere, en este uso, un sentido peyorativo. Su relación con los cultos afrobrasileños (Martínez Montiel, 2005: 197) se puede relacionar con la raza negra del villero, y por lo que precisamente había sido antes insultado por Juancho. El sentido de maldición que se encuentra detrás de este relato parecía ya anunciado en el epígrafe de la colección *Los peligros de fumar en la cama*, a la que pertenece el relato, y que remite a una cita del cantautor norteamericano Will Oldham: «Stay here while i get a curse / to give him a goat head / make him watch me take this place / night was brought him something worse».

la epidemia de pobreza –nunca mejor dicho– procedía de «algo de ahí dentro. Algo contagioso que había traído de la villa» (49). En este punto, es interesante acudir a una entrevista en la que Mariana Enríquez explica que la escena que dio origen al relato, la del cartonero que llega al barrio y defeca en la vereda, está basada en hechos reales, algo que vio cuando vivía en Lanús (en Canal Encuentro, 2017)[205]. Cuenta que el barrio de «El carrito» es el de la cuadra de su casa, que aquello sucedió y, del mismo modo, la situación terminó en violencia contra el villero; incluso el personaje de Juancho existió, un hombre que nos describe como «un poco paco», «el capitán de la cuadra», «defensor del barrio»[206]. Enríquez comenta que la situación que vivió le pareció tan impactante como literaria, y que le retrotrajo a la posibilidad de la pobreza como algo contagioso: «empecé a pensar, ¿y que si ese carro que está en la esquina le transmite a esta gente el verdadero miedo que tienen que es el miedo de ser como ese hombre? Entonces lo que se extiende sobre el barrio es como la maldición de la miseria» (en Canal Encuentro, 2017).

De vuelta al relato, la quema del carrito es un nuevo punto de inflexión: la familia del narrador toma la decisión de marcharse. También ellos creen en la teoría de la maldición del villero, y, además, creen que fue el acto caritativo de la madre la que les ha protegido de ella: «Mamá nos salvó. ¿Viste cómo la miró el hombre antes de irse? Nos salvó» (50), dice un hermano al otro. El relato termina la noche después de la conversación familiar, con una escena que esta vez, al contrario de la del villero, no nos es contada detalladamente, sino desde una narración ambigua, de la que lector puede deducir diferentes explicaciones, pero todas ellas, terribles:

> Esa noche, olimos carne quemada. Mamá estaba en la cocina; nos acercamos para retarla, se había vuelto loca, hacer un bife a la parrilla a esa hora, se iban a dar cuenta. Pero mamá temblaba al lado de la mesada.
>
> —Ésa no es carne común —dijo.

[205] Si bien no se menciona en el relato, se entiende que los acontecimientos suceden en este barrio, por algunas referencias: la esquina de Tuyutí (45), la cercanía de la villa –de la que procedería el cartonero– y al olor del Riachuelo. En la entrevista, cuenta Enríquez cómo en los 2000 tuvo que volver a casa de sus padres, en un momento de gran crisis económica y de una enorme desesperanza generalizada, y añade que ya había tratado esta temática otra de sus obras, una de sus primeras novelas, titulada *Cómo desaparecer completamente* (2004).

[206] Este rol que toma Juancho, también en el relato, recuerda a algo que sucedió en el contexto norteamericano a partir de los ochenta, con las políticas económicas neoconservadoras y liberales: la puesta en marcha de corrientes de prevención vecinal como respuesta a la inseguridad; así, algunas modalidades fueron, como explica Briceño-León (2001), «la "vigilancia del vecindario" (*neighbourhood watch*), "espacio defendible" (*defensive space*) y "vigilantismo"– que tratan de reducir las "incivilidades" tropiezan con el hecho de que la mayor incivilidad es la propia producción social del entorno, ya que la exclusión, el hacinamiento, la destrucción de la escuela pública, el deterioro de la atención de la salud y el desempleo son los generadores de un socioambiente que favorece las conductas antisociales» (32).

> Abrimos apenas la persiana y miramos para arriba. Vimos que el humo llegaba de la terraza de enfrente. Y era negro, y no olía como ningún otro humo conocido.
> —Qué viejo villero hijo de puta —dijo mamá, y se puso a llorar (50-51).

El hecho de que se trate de un olor de un tipo de carne que «no es carne común», junto con el humo extrañamente negro y de hedor, también, diferente, nos hace pensar en las peores posibilidades. De todos modos, poco importa si se trata de carne humana, o no, o de si, en caso de serlo, es la del villero; en realidad, la (no) resolución del relato no marca tanto su final inquietante como su ambigüedad.

En realidad, todo el relato está cubierto de ambigüedades de sentido, pero, sobre todo, de violencias. Violencias en plural, ya que veremos representadas las diferentes tipologías de Žižek –que ya hemos desarrollado en la introducción–: tanto las violencias físicas, que se manifiestan en los altercados entre vecinos, los asaltos y los robos, como la violencia del sistema económico. En este caso, hay un esquema causa-efecto en el que el detonante de las formas de conflicto procede de una transgresión del espacio en su dimensión social. Si bien en el relato solo aparece representado un espacio, que son las cuadras del barrio del Conurbano, se mencionan otros: la zona más allá de la avenida, que no se ve afectada por la miseria, y la villa de la que, se supone, procede el cartonero. La presencia del villero en el barrio de suburbio es percibida por los habitantes de este como una transgresión; sin embargo, cuando la pobreza se ha apoderado del barrio, la presencia de ellos en la zona de la avenida supone una transgresión igualmente grave, y como sucedió con el villero, son desalojados y mandados de vuelta al *lugar que les corresponde.* En este sentido, «las acciones de los personajes están vinculadas con esta adecuación/inadecuación con el espacio. La diferencia arma la trama. Los vecinos son quienes pertenecen al barrio, el cartonero viene de la villa y la familia del narrador ocupa un espacio otro dentro del barrio» (Ramella, 2019: 130). Esta diferencia de estatus se ve desde la primera escena, en la que la mujer puede permitirse defender al más débil por el respeto que le tienen por ser solidaria con ellos y por su trabajo como kinesióloga; un respeto que también la protege más adelante, cuando su hogar es el único en no ser víctima de ningún saqueo[207]. Por su parte, la mujer desprecia a sus convecinos por sus actos crueles contra el villero: «este barrio no da para más» (45).

[207] Esta idea del respeto a la mujer por su profesión de prestigio se relaciona con otro tipo de factores, más allá de lo material, que marcan la diferencia entre clases; es a lo que se refirió Bourdieu con el concepto de capital social, que definió como «la totalidad de recursos [materiales y simbólicos] basados en la pertenencia a un grupo» (Bourdieu, 2000b: 148).

Así, por debajo de los sucesos fantásticos que marcan el devenir del relato de Enríquez, tras las tragedias inexplicables, la magia negra, el contagio, en realidad se encuentra el empobrecimiento sistemático de las clases más desfavorecidas en el sistema neoliberal, y, en concreto, como formula Carballeda, la idea de que una sociedad atravesada por la lógica del mercado se transforma en competitiva y «justifica» su falta de integración, de modo que el otro se convierte en un enemigo potencial en tanto competidor en una lucha por la subsistencia (2008: 14). Wilkinson y Pickett resumen esta cuestión al afirmar que las sociedades modernas, a pesar de su prosperidad, son «sonoros fracasos de integración social» (2009: 36), en tanto en cuanto la calidad de las relaciones sociales se deteriora en las sociedades menos igualitarias al erigirse la desigualdad como «una poderosa herramienta de división social, tal vez porque todos tendemos a emplear las diferencias en el nivel de vida como indicador de las diferencias de estatus social» (71). Por su parte, Gonzalo Saraví ha relacionado este fenómeno con el de la exclusión social, en cuanto a «la acumulación de desventajas y sus efectos sobre la ruptura de lazos sociales» (2004: 169). A todo ello, y para terminar de conectar estas cuestiones con el relato, podemos sumar un elemento que la propia Enríquez destaca, que fue uno de los pensamientos que subyacen en la creación del cuento, y que apunta como un miedo generalizado en la población argentina: «el temor a ser pobre» (en Canal Encuentro, 2017).

8.4. Los tentáculos del sistema: entre esbirros y víctimas

Finalmente, dedicaremos este último apartado a las figuraciones de lo monstruoso. Los monstruos que habitan estos cuentos presentan muchas caras distintas, pero comparten un mismo origen: la inseguridad urbana que marcó la Argentina, especialmente en la década de los noventa. Juan S. Pegoraro (2001: 29) habla de tres vertientes de este problema que aqueja a la ciudadanía argentina, que precisamente pueden ser tres categorías en las que podemos situar las diferentes monstruosidades de los cuentos que a continuación analizaremos. Por un lado, Pegoraro se refiere a un tipo de violencia que, según el léxico tradicional, tendría que ver con delitos callejeros o comunes; dentro de esta, podríamos incluir la trata de menores, las drogas, etc., que son el origen de la monstruosidad de los personajes de «Chicos que vuelven» –como ya avanzamos en el análisis de este relato en el capítulo 6– y «Rambla triste». En segundo lugar, el autor hace referencia a los delitos de autoridad, esto es, «aquellos cometidos

por individuos al servicio del Estado, funcionarios políticos del gobierno y en especial policías» (Pegoraro, 2001: 29); esta monstruosidad real es tamizada por lo fantástico en los relatos del apartado 8.4.1., «Bajo el agua negra», «El monstruo», «La hermana Cleopatra» y «No mata». Finalmente, Pegoraro menciona también, como una tercera forma de inseguridad, las consecuencias propias de la política económica neoliberal, y aporta como ejemplo la desregularización y precariedad en el trabajo, entre otras; precisamente, los fantasmas que se aparecen a la protagonista en «Las solitarias» son trabajadores que murieron años antes en su lugar de trabajo.

Sobre todas estas que, al final, son diferentes formas de inseguridad y violencia, y, sobre todo, su percepción por parte de la sociedad, Gabriela Seghezzo hace una valiosa reflexión, que reproducimos a continuación:

> Por un lado, la «inseguridad» aparece como un problema ligado exclusivamente a los delitos, lo que deja por fuera de este espectro otras inseguridades como las sociales, laborales, de género, de tránsito, sólo por nombrar algunas. Por el otro lado, en este modo hegemónico de construcción de la «inseguridad», atado indisociablemente al delito, opera una segunda reducción: los delitos que se iluminan bajo este prisma son aquellos protagonizados por los grupos sociales más desfavorecidos y, más puntualmente, los protagonizados por los jóvenes pobres, lo que oculta otras prácticas ilegales que producen mayor daño al conjunto social, como los delitos de los poderosos o el entramado complejo de ilegalidades en el que participan las propias fuerzas de seguridad. Casi sin excepciones, entonces, cuando se habla de "inseguridad" en el campo político y en los medios de comunicación se establece una férrea asociación inseguridad-delito-pobreza. Asociación que es, precisamente, la que legitima las intervenciones violentas sobre aquellos que son construidos como los "sospechosos de siempre" (2015: 70).

Esta idea es realmente interesante a la hora de plantear el abordaje a este tipo de figuras monstruosas, en tanto que, como sabemos, la literatura fantástica contemporánea se ha ocupado en gran medida de resignificarlas, sobre todo, en vías de reflexionar acerca de su rol como encarnación del mal; la ya manida pregunta: ¿quién es el verdadero monstruo en estas historias?

Este interrogante ha sobrevolado ya algunas páginas anteriores del presente trabajo (sobre todo, en los análisis de los apartados 6.3.2., 7.3.1. y 7.3.2), en las que indagábamos acerca del origen de ciertos monstruos: de los chicos desaparecidos que vuelven de la muerte como horda *revenant*, el joven resucitado que regresa de las aguas contaminadas o los niños mutantes-zombis intoxicados por los agroquímicos. Avanzábamos, y así sucederá en el caso de los monstruos que aquí nos ocupan, que estos seres imposibles eran producto, en realidad, de un sistema que permite las

atrocidades que les convirtieron en lo que son. Su regreso, su toma de acción desde lo abyecto y lo fantástico, no es más que una consecuencia, una inversión de los roles, en la que aquellos que pudieran parecer, a priori, amenazas, son, en realidad, víctimas. En el segundo capítulo, presentábamos ya el uso de la figura monstruosa, por parte de estas autoras, como un motivo que, por su relación con las categorías culturales –como hemos visto que proponían autores como Cohen (1996), García Cortés (1997) o Carroll (2005)– ofrecen un enorme potencial simbólico y político en los textos. En el caso de los relatos que analizaremos en este apartado, veremos cómo todo ello puede relacionarse con esa falsa construcción mental acerca de la monstruosidad –entendida en términos de peligrosidad– de las clases bajas como generadoras de inseguridad y violencia.

Así, podríamos condensar estas ideas en dos tipologías de monstruos relacionados con la violencia social: los (nuevos) monstruos del sistema, que funcionan como amenaza física en tanto que represores de quienes son más débiles, y los monstruos cuyo origen es el de ser subalterno, víctima de la opresión, y cuya verdadera amenaza es psicológica, en tanto que señalan la injusticia, las fallas de un sistema desigual; una monstruosidad a la que (casi) nadie está exento de llegar bajo el paradigma económico neoliberal. Y es que hoy los monstruos son otros; hoy, como dice Mariana Enríquez, «el miedo es más la policía, el barrio, la pobreza, la violencia, los hombres» (en Lamberti, 2016).

8.4.1. *Nuevos cultos: ofrendas, sacrificios y mártires*

Los cuentos que nos ocuparán este primer apartado tienen como hilo conductor la problemática de la violencia institucional perpetrada por las fuerzas de seguridad, y en especial, por la agencia policial. Según datos de 2002 –año que, de nuevo, podemos tomar aproximadamente como clave contextual de los relatos que aquí nos ocupan–, el ejercicio de este tipo de violencia se ha incrementado desde mediados de los 90, periodo durante el cual se ha dado un incremento de civiles muertos –la mayor parte de ellos, jóvenes– de casi el 70% en la Ciudad de Buenos Aires y el conurbano (Pita, 2004: 441). La acción de organismos de derechos humanos y de familiares de víctimas ha situado este asunto en la agenda pública, de modo que se trata de «una cuestión –en términos de María Victoria Pita– socialmente problematizada» (2004: 417). Lo es, ya desde los años ochenta, en el contexto de la postdictadura, cuando el repensar los modos y la

legitimidad del ejercicio de la violencia estatal a través de sus fuerzas militares se presentó como «precondición indispensable para la vida democrática» (Seghezzo, 2015: 66). Con todo, en los años noventa, y como producto de la hegemonía neoliberal, «la "inseguridad" comienza a ocupar un lugar preponderante en la agenda política, social y mediática y se convierte en el eje estructurante que habilita la intervención violenta sobre los sectores sociales más desfavorecidos» (Seghezzo, 2015: 69-70). Como cuerpos que supuestamente nacen para proteger a la sociedad civil, en el momento en que se vuelven contra las partes más empobrecidas y marginadas de la misma, se convierten en una amenaza no solo física, sino también cognitiva: ¿cómo confiar en aquellos que han de cuidar de ti, si a cada rato en las noticias aparecen casos del llamado «gatillo fácil»? Es en este sentido que nos referíamos a estos «nuevos monstruos del sistema», pues, como muy bien apuntan Ana Gabriela Angulo y Sandra Pamela Stemberger, «si en el gótico de los siglos pasados los villanos eran espectros, fuerzas sobrenaturales o científicos locos, en este gótico posmoderno los policías corruptos y el Estado ausente pueden ser tan malignos como un espectro de otro mundo» (2017: 316)[208].

Otro elemento común, al menos, en los tres primeros cuentos que mencionaremos, es el espacio en el que tienen lugar los acontecimientos: la villa miseria, también llamada villa de emergencia. No es raro que estos nuevos monstruos actúen en estos lugares, que Alicia Novick (2010) entiende como espacios urbanos de precariedad habitacional en suelo ocupado de hecho, y que arrastran un gran estigma social (Herrán, 2003: 274). En uno de los primeros estudios sobre las villas miseria, obra de Hugo Ratier (1985), estas se definían como «lunares de dependencia, manchones de subdesarrollo en el rostro compuesto y pretencioso de Buenos Aires» (10). Se trata de lugares carentes de infraestructura mínima de servicios (Beccaria, 1994: 19); espacios que materializan «la geografía del derrumbe», pero que a su vez se rigen «alternativamente o al mismo tiempo por la violencia y la solidaridad» (Rodríguez Périsco, 2018: 23). En las villas, la violencia presenta un perfil propio, como ha estudiado Luciano Martiñán:

[208] Esta idea se materializa a la perfección en un relato de Griselda Gambaro, «Nosferatu», donde el monstruo homónimo se lamenta por haber perdido la capacidad de provocar terror. Por ejemplo, no podía morder, «no sabía por qué, quizás corrían otros tiempos, otras crueldades, y el gesto se había vuelto irrisorio» (2016: 90); al final del cuento, unos policías lo persiguen y se abalanzan sobre él para, como los verdaderos seres vampíricos del relato, chuparle la sangre.

> Las formas de violencia hacia la vida y sus intensidades, sus grados de brutalidad, su normalidad y recurrencia, no se distribuyen igualitariamente a través del trazado urbano. Estas adquieren particularidades específicas en los contextos urbanos afectados por la extrema pobreza y la degradación ambiental, y estas formas particulares de violencia, lejos de ser aleatorias están indisociablemente relacionadas con las lógicas de poder que atraviesan estos espacios urbanos y los configuran (2018: 199).

Villa Moreno es el espacio ficticio en el que tienen lugar los acontecimientos del relato «Bajo el agua negra», que ya hemos abordado en su vertiente relacionada con lo ecofantástico. Recordemos que, en este cuento, hallábamos un ser monstruoso que podíamos relacionar con la contaminación que pudre las aguas del Riachuelo. En términos sociopolíticos, en el relato deambulan diferentes tipos de monstruos: el que habita las aguas del río, que no se llega a ver ni a nombrar, y que también aparece en «El monstruo»; en segundo lugar, los mutantes que regresan de la muerte, como es el caso del joven asesinado que es visto en la villa y está después presente en la escena final de la procesión[209]; y, finalmente, un tercer perfil monstruoso, el de los policías, que no son seres sobrenaturales en sí, pero sí lo son en sus actos, en tanto que se entiende que, en la ficción, la violencia policial contesta a una especie de servidumbre para con el monstruo bajo el río, como si de sus esbirros en la tierra se trataran.

Tanto en «Bajo el agua negra» como en «El monstruo» hay referencias realistas a la brutalidad policial: el crimen que investiga la protagonista, en el caso del primero, y el asesinato del hermano del narrador en el segundo. Pero sin duda la referencia extratextual más relevante es el hecho de que, en ambos, Enríquez se basa en un suceso real: hablamos de un caso de violencia policial que tuvo lugar la noche del 14 de septiembre de 2002, cuando el joven Ezequiel Demonty fue asesinado por la Policía Federal cuando volvía a casa. Fue acusado de robo y detenido junto con dos amigos; tras ser torturados, fueron obligados a tirarse al contaminado Riachuelo, y Ezequiel, que no sabía nadar, se ahogó. Su cuerpo fue encontrado sin vida una semana después (Moneta, 2021). Según *Clarín* (2002), la familia sostuvo que habría «un testigo que vio a Ezequiel salir caminando del Riachuelo. Pero no se descarta que pudo haberse tratado de una

[209] Recordemos que, al principio del relato, la testigo le dice a la investigadora, sobre el joven asesinado, que «volvió del agua. Siempre estuvo en el agua» (161), y que las gentes de la villa «habían corrido muertos de miedo cuando se lo cruzaron. Decían que caminaba lento y que apestaba. La madre no había querido recibirlo» (162). Sin duda, la figura de este joven, que implica «la emergencia de lo abyecto, de lo no-muerto» (Peñalta Catalán, 2023: 204), nos remite a la del *revenant*, que como ya hemos visto en el capítulo anterior, puede adquirir importantes significaciones políticas. De hecho, el regreso fantasmagórico de Emanuel, así como el rechazo por parte de su madre, nos recuerda a la casuística de los jóvenes recuperados en el ya analizado relato de la autora «Chicos que vuelven».

confusión con otro de los chicos»; esto, que puede juzgarse anecdótico, pareciera estar en el germen del cuento «Bajo el agua negra» de Enríquez, que reproduce en la historia real en la de su personaje, Emanuel. Por su parte, «El monstruo», un relato muy similar en su contenido, también menciona este caso[210], aunque no es tan central en los acontecimientos, sino que se menciona como un crimen más.

En «Bajo el agua negra» y en «El monstruo», la lectura nos guía hacia diferentes interpretaciones en cuanto a qué es lo que despierta al monstruo que se esconde bajo el agua del Riachuelo y el papel, más o menos activo, que las fuerzas del orden adoptan en dicho despertar. En «Bajo el agua negra», como explica el cura, los policías se presentan como agentes irresponsables, que no eran conscientes de lo que estaban haciendo al arrojar cuerpos al río. Recordemos sus palabras: «Los policías empezaron a tirar gente al agua porque ellos sí son estúpidos. […] Y funcionaba hasta que empezaron a hacer lo impensable: nadar bajo el agua negra. Y lo despertaron» (Enríquez, 2020: 171). Así, en este relato, tal y como lo lee Morales, Enríquez reconstruye la figura de los más desfavorecidos como monstruos sociales y políticos, que frente a la marginalidad a la que los somete la ciudad, se organizan a modo de secta –como muestra la procesión final– para despertar a la criatura que habita en el Riachuelo (2023: 36). En cambio, en «El monstruo» los policías se presentan como una especie de conscientes esbirros de esa monstruosidad subacuática, como muestra el siguiente fragmento:

> La teoría del Chino era fácil: el agua negra pedía pibitos, había que entregarle chicos de vez en cuando, tipo ofrenda, como a las Mais cuando pedían cosas para favores. Por eso los policías le habían hecho cruzar nadando el Riachuelo a ese pendejo que se llamaba Emmanuel en Pompeya. Eso lo hicieron porque son unos hijos de puta, dijo Pablo. Más vale, dijo el Chino, pero ¿por qué tan pero tan hijos de puta? Si lo querían matar, con pegarle un tiro ya estaba. ¿O acaso no matan pibes todos los días? No: lo hicieron cruzar porque el Riachuelo los convenció, porque el Riachuelo habla.
> El Chino nunca le había escuchado la voz, pero hay cosas que se saben, que son obvias, aunque no haya pruebas (Enríquez, 2008: 203).

Más adelante, un comentario del narrador incide en este sentido y apunta hacia una interpretación estructural, puesto que, si lo que pasaba era lo que intuía el Chino, «la cuestión no se arreglaba con hacer mierda a los policías o mandarlos presos. No se

[210] Como pequeño matiz ortográfico: En esta ocasión, Enríquez da a su personaje el nombre de Emmanuel, frente al Emanuel de «Bajo el agua negra». Con todo, hay una clara semejanza con el joven del caso real, Ezequiel.

iba a terminar nunca, porque el monstruo no se iba a ir. Siempre iba a querer más y siempre iba a conseguir gente que le habilitara lo que necesitaba» (2008: 204). Así, la violencia a la que es sometida la población empobrecida de la villa se presenta como algo sistemático[211]. Y, a su vez, la consecuencia de la injusticia se convierte, como avanzábamos antes, también en un acto de revolución, o más bien, de revelación, como explica Morales, en referencia a «Bajo el agua negra»: «los chicos mutantes del relato revelan que la verdadera monstruosidad yace en la maquinaria del capital, toda vez que sus dinámicas alienantes, destructivas y monopólicas son capaces de motivar muertes en masa sin que le sea reclamada cosa alguna o existan políticas públicas que aminoren esta situación» (Morales, 2023: 39).

De estas ficciones se extraen dos potentes significados: por un lado, el papel alegórico que adquiere el ser monstruoso del río, y que podemos relacionar con una imagen metafórica que Carballeda utiliza para definir el sistema económico de mercado como «una especie de Leviatán, al que cada día la propia lógica de la desigualdad y especialmente la inequidad le deben entregar una serie de sacrificios, para mantener su humor y no alterarlo» (Carballeda, 2008: 14). En segundo lugar, acerca de la monstruosidad policial –como ya avanzábamos antes–, encontramos con que representan una especie de esbirros de ese monstruo, le sirven mediante esos sacrificios, esas ofrendas; y poco importa que los agentes de poder sean otros, como advierte el Chino, porque, tras el elemento fantástico del cuento, la obediencia a un monstruo sobrenatural, se encuentra un elemento de realidad: la violencia policial como violencia institucional, que se ensaña con los más desfavorecidos[212]. Pero, lo que es interesante, es que, aunque se trata de una violencia latente en las villas miseria, que puede explotar en cualquier momento, cuando lo hace, se experimenta como una ruptura de los límites de lo permitido (Mantiñán, 2018: 209), algo que dialoga a la perfección con el elemento fantástico de los relatos.

[211] Y, también, intencionado, como muestra el hecho de que, según cuenta el narrador, a los limpiadores se les había prohibido limpiar, según uno de ellos le había contado al Chino: «Tenían que *hacer como* que trabajaban, pero no tenían que empezar de verdad. El hombre no sabía muy bien por qué les habían dado esa orden» (205).

[212] En términos de problemática estructural, es interesante también tener en cuenta que el fin de la dictadura no supuso, en muchos casos, el fin de la violencia perpetrada por las fuerzas del estado, que en muchos casos estaban conformadas por los mismos agentes que participaron de las detenciones y desapariciones durante la dictadura y que durante mucho tiempo siguieron practicando el mismo tipo de procedimientos. Quizás por ello, si bien los acontecimientos del relato de Enríquez no se ubican en tiempos de dictadura, Semilla Durán apuesta por una lectura que a ella le evoca el caso de todos aquellos desaparecidos en los 70 que fueron arrojados vivos desde aviones de la Marina al Río de la Plata (2018: 270).

La segunda autora que abordaremos en este apartado es Gabriela Cabezón Cámara, y el primer cuento que nos interesa, pues también trata el tema de la brutalidad policial en un contexto villero, es «La hermana Cleopatra», aparecido en la antología *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas* de la editorial Norma en 2006[213]. En el relato, la voz narradora es una voz voyeur: «estoy hackeando los servidores de la agencia de seguridad más grande del país, a través de ellos puedo ver la villa El Pozo y el prontuario de Cleopatra» (Cabezón Cámara, 2006: 177). Y es que, tiempo atrás, habían puesto cámaras en las villas, por su seguridad, se decía, pero que terminaron siendo el medio para que la gente pudiera disfrutar de lo que la narradora llama «reality villero». El relato toma así tintes distópicos, de modo que el contraste con el elemento sobrenatural e incluso maravilloso que vendrá después es, todavía, mayor.

La voz narradora nos presenta el personaje de Cleopatra, una prostituta trans a la que, como nos avanza la historia, la virgen se le apareció, y le habló, después de lo cual «adoptó un look Eva Perón y un dominio de cámara semejante al de Susana Giménez» (178). Le gustaba tener seguidores, se rodeaba «por una corte de mucamas, cartoneros, putas, desempleados y algunas señoras ricas de los barrios aledaños» y predicaba en la villa abrazada a una estatua de Jesús. Pronto, conocemos el milagro de la virgen con más detalles: «allanaron el departamento en el que laburaba […] Se la llevaron a la comisaría. Cortaron los cables de las cámaras y, al grito de marica de mierda ahora vas a ver lo que es un macho, le pegaron y se la cogieron entre todos» (179)[214]. Esa noche, cuenta Cleopatra, cuando estaba a punto de ahogarse en su propia sangre, tuvo una visión:

> la virgen, divina, más rubia que Susana, toda vestidita de blanco, como con una túnica de seda parecía que estaba, me limpió la cara con una Carilina que no sé de dónde la sacó ella […], me dijo que no me preocupe, que ella me iba a cuidar, que a ella no le iban a matar más hijos, que qué se creían[215]. […] Y me empezó a contar

[213] La primera novela publicada por Gabriela Cabezón Cámara fue *La Virgen Cabeza,* que apareció en 2009 en la editorial Eterna Cadencia y que fue reeditada por Penguin Random House. La novela parte de un primer borrador que fue el relato «La hermana Cleopatra», y trata sobre una periodista que acude a una villa tras la noticia de que una prostituta travesti puede comunicarse con la Virgen. A partir de ahí, asistimos a cómo la relación que Cleopatra, la travesti, establece con la Virgen, hace mejorar el bienestar de todos los habitantes de la villa, un argumento que desarrolla lo que en el cuento solo queda intuido.

[214] Cabe señalar la interseccionalidad con cuestiones de género, pues también este tipo de violencia se ve atravesada por otras coordenadas como la homofobia o la transfobia.

[215] La virgen también adquiere voz propia en un cuento de Ana Llurba, «Nazaret» (*Constelaciones familiares*, 2020). En el cuento, la virgen habla en primera persona, y emite una queja acerca de la injusta situación de su hijo, en términos, además, heréticos, cuando dice que no se cree el milagro de Lázaro, y que, si Jesús resucitara, no dejaría que los fanáticos se acercaran a él, por dar solo algunos ejemplos de este tipo de descontextualización que nos aleja de lo místico y religioso.

> cosas que habían pasado y cosas que van a pasar, […] y me curaba de todo, hasta dejé de estar renga cuando me desperté. Los canas casi se infartan: ellos creían que yo estaba muerta y me levanté como si nada y les dije que se arrepientan, que Jesús y la virgen los iban a perdonar si se arrepentían, y vinieron al calabozo donde me habían tirado y vieron todo limpio y divino y yo que estaba espléndida, como si hubiera pasado la noche en un colchón de plumas estaba, desayunando, virgen me había dejado té con leche y medialunas. Duros se quedaron cuando abrieron la puerta y me vieron que salía caminando sin marcas y derechita como una princesa (180-181).

Hay varias cuestiones, en términos de género fantástico, interesantes en este fragmento. Por un lado, encontramos la intervención de lo sobrenatural, que en este caso viene dado no tanto por la aparición de la virgen, sino porque las consecuencias de su acto de salvación van más allá del mundo onírico –recordemos que Cleopatra tiene una «visión» de la cual, después, despierta– y traspasan al mundo real del relato, como muestra cuando despierta sanada de su cojera o con el desayuno servido. Es decir, que, si la historia se limitara a la de una aparición religiosa, nos moveríamos en el terreno de lo maravilloso, o incluso, al tratarse de tal grado de descontextualización, de una alucinación del personaje. Sin embargo, el estupor de los policías nos confirma que es real. Además, existen detalles, que parecieran guiños a la tradición del género fantástico, como, por ejemplo, el trasvase de objetos del plano onírico al real: en este caso, el té con leche y las medialunas. En un nivel simbólico, tenemos, por un lado, la idea de la protección que la virgen brinda a los más desfavorecidos, en este caso, víctimas de la violencia policial, que, además, va acompañada de abusos sexuales.

Finalmente, podemos hacer mención a otro relato de la autora que tiene enorme relación con «La hermana Cleopatra», si bien en este caso los hechos no discurren en una villa miseria ni la violencia viene de la policía; pero sí de la institución militar: nos referimos a «No mata», de 2006, y que apareció junto con otros dos cuentos de la autora en 2015 en *Y su despojo fue una muchedumbre*, en la editorial Cazador de ratas, además de haberse recogido en otras antologías y revistas digitales. La historia que cuenta el relato está basada, de nuevo, en un suceso real: el asesinato de Omar Octavio Carrasco, un joven evangélico y de clase humilde de apenas 18 años que, en 1994, mientras cumplía el Servicio Militar Obligatorio, fue brutalmente asesinado por una paliza que dos de sus compañeros le propinaron, ordenados por un subteniente.

Gabriela Cabezón Cámara pareciera ensayar una especie de reescritura de las típicas historias de mártires: aparece el martirio, detallado en términos casi heréticos

cuando se nos narra que, durante la paliza, a Omar «en vez de aire le entraba un líquido dulce que tal vez fuera el vómito de Dios» (Cabezón Cámara, 2011: 88)[216]. Encontramos también el milagro y la profecía, pues en el relato se nos cuenta cómo el día en que la madre de Omar iba a traerlo al mundo, el padre tuvo un accidente, pero Dios le salvó (milagro) y le habló (profecía). El narrador nos reproduce la palabra del Señor: «No temas, hijo. Eres salvado. Y tu despojo será una muchedumbre» (89-90)[217]. De nuevo, la descontextualización del elemento religioso, junto con otros elementos, como la verosimilitud que aporta una narración omnisciente, acercan el cuento a lo fantástico.

Al final del relato, y como sucedió en la realidad, encontramos el proceso de santidad devenido de la muerte del joven, y más concretamente, la clara consecuencia de su martirio, anunciado por Dios:

> El sacrificio del soldado Carrasco fue aceptado. No sabemos si así lo dispuso el general Jesús, la empresa que medía la intención de voto de la ciudadanía o el capricho del comandante en jefe de las Fuerzas Armadas de la Nación, el presidente Carlos Menem, o todo eso junto, que no se excluye. Y su despojo fue una muchedumbre (92).

Este fragmento, en el que se repiten las palabras que Dios dijo al padre antes que Omar naciese, hace referencia a que, tal fue la repercusión sociopolítica del suceso real que, actualmente, es considerado el principal motivo por el cual se suspendió la ley que establecía el Servicio Militar Obligatorio en Argentina. De nuevo, como encontrábamos en los otros cuentos, aparece la idea del sacrificio[218], si bien en este caso es tan terrible como productivo, en términos que implica una mejora para la sociedad; igual que sucedió en el caso del martirio de la hermana Cleopatra.

8.4.2. *El regreso de los subalternos*

La segunda categoría monstruosa que presentábamos, en la introducción a este apartado, es la de aquellas víctimas que devienen en victimarios, propuesta para la que

[216] Este tono está presente a lo largo de todo el relato, por ejemplo: «La mano de Dios aprieta pero no ahorca», «Dios vomita a los tibios» (87), «todas las criaturas que había creado para qué, para no estar solo sería, entonces le faltaba algo a Dios» (88), «Dios, de existir, no está especialmente atento a lo que le piden sus soldados» (91).

[217] Estas palabras nos retrotraen al salmo de Isaías 52,13-53,12 «La oblación expiatoria del Siervo de Dios», donde se dice: «El señor quiso triturarlo con el sufrimiento y entregar su vida como expiación»; y más adelante: «Mi siervo justificará a muchos, porque cargó con los crímenes de ellos. Le daré una multitud como parte, y tendrá como despojo una muchedumbre».

[218] Esta también aparece en otro relato de Mariana Enríquez, «El chico sucio», que se adscribe más bien al género policial, pero en cuyo final se intuye que una madre drogadicta sacrificó a su hijo a San La Muerte.

partiremos de nuevo de la teoría del monstruo y de coordenadas acerca de la desigualdad y la violencia. Como veremos, en estos relatos aparecen seres fantásticos de naturaleza inexplicable –regreso de la muerte, visibilidad e invisibilidad selectiva, origen desconocido, etc.– que, ante todo, suponen una amenaza psicológica: en términos de género fantástico, porque desestabilizan nuestra seguridad sobre cómo funciona el mundo físico; en un sentido alegórico, porque representan aquellos monstruos cuyo rol de victimario procede de que, antes, fueron víctimas, precisamente, de las violencias estructurales de una sociedad cada vez más desigual, tal y como defienden Wilkinson y Pickett (2009: 19). Así, este tipo de monstruo tiene un origen subalterno, y adquiere una fuerte significación cultural y política. Sobre todo, porque refleja la dualidad presente en la problemática pero extendida creencia acerca de que la violencia subjetiva, es decir, la delincuencia y las conductas asociales –retomando los términos que utilizábamos en la introducción–, son siempre perpetradas por los sectores más pobres.

El primer cuento que abordaremos es uno que nos es ya conocido: «Chicos que vuelven», de Mariana Enríquez, incluido, recordamos, en *Los peligros de fumar en la cama* (2009). Lo habíamos analizado en el capítulo 6, en torno a la figura del *revenant* con relación a los desaparecidos de la dictadura, la imposibilidad del duelo ante la ausencia de los cuerpos y la herida todavía abierta. Pero avanzábamos también que esta es solo una de las posibles lecturas que ofrece el relato: para Semilla Durán (2018), se produce una operación textual que «desplaza el tema tópico de los jóvenes desaparecidos en los 70 por razones políticas a otra dimensión, actualizada y degradada: la de los niños y jóvenes desaparecidos en el presente por razones sociales» (273). Del mismo modo, Chiani (2019) entiende que en el relato de Enríquez ambos contextos y ambas violencias se superponen, de modo que los desaparecidos resuenan en las víctimas de la pobreza, la violencia familiar, la trata, el maltrato y la prostitución infantil, la situación de calle y la drogadicción (190). Para Buschmann y Souto, este desplazamiento se ha evidenciado en la escritura de la nueva generación para hablar de estos nuevos colectivos vulnerables, desaparecidos por la policía, por las mafias, o excluidos y marginados por el sistema, que, aunque «no todos entran bajo la categoría siniestra, fuera de la racionalidad, defendida por los militares como "incógnita", como "ni muertos ni vivos" (Videla), como "los ausentes para siempre" (Viola)», sin embargo sí dan cuenta de «lo que no tiene representación, de lo confuso, de lo que escapa a lo humano» (Buschmann y Souto, 2019: 8-9). En términos de Gatti, se trata de

«desaparecidos sociales», cuya existencia provoca una incomodidad que viene dada de que, ahora, los desaparecidos «lo son en un *contexto democrático* […], ese que asegura protecciones, pero parciales y localizadas y no generalizadas» (2019: 28).

Recordemos que en «Chicos que vuelven» la protagonista trabaja en el archivo de chicos perdidos y desaparecidos de Buenos Aires, donde se cuentan casi siempre este tipo de casos, muchos de ellos los de chicas adolescentes. Es lo que sucede con una las aparecidas, la más importante del relato, Vanadis, que recordemos, desapareció a los 14 años tras irse de casa para prostituirse y fue asesinada tras ser violada y grabada en vídeo durante la agresión sexual. Entre otras cuestiones, también se mencionan problemas de consumo de alcohol y drogas, así como de salud mental, embarazos adolescentes, etc.; todos ellos dificultades que afectan mucho más a los pobres que a los ricos, esto es, que son producto de la desigualdad estructural (Wilkinson y Pickett, 2009: 26).

A lo largo del relato, se repiten cuestiones que ya hemos encontrado en relatos anteriores, como por ejemplo, la indiferencia social, que queda representada en este caso en esa «indolencia depresiva» (Enríquez, 2017: 187) y «calma asordinada» (188) que reina en la ciudad tras el regreso fantasmal, inexplicable y terrorífico de los jóvenes desaparecidos, o incluso en la inacción policial; o, también, la idea de la transgresión de los espacios asignados a diferentes clases sociales –que veíamos en «El carrito» o en «Nada de todo esto»–, cuando tras su vuelta, los chicos ocupan espacios públicos y casas que se encuentran en barrios ricos. Pero lo que aquí nos interesa, en términos de monstruosidad, son las figuras de esos jóvenes que definíamos en otro capítulo como *changelings-revenants-zombis*, en tanto que se erigen como un sujeto colectivo, como «monstruo-multitud», según denomina Francisca Noguerol (2020), retomando los postulados de Negri acerca del sentimiento positivo del monstruo cuando se convierte en multitud y, gracias a eso, puede contravenir al Estado. A través del terror, de la abyección, los jóvenes *aparecidos* del cuento de Enríquez se convierten en un ejemplo especialmente ilustrativo de aquello a lo que se refiere Mabel Moraña cuando habla del monstruo como máquina de guerra contra lo establecido, cuya función primaria es «la de perturbar el *statu quo*, la de instalar un desorden simbólico que puede ser leído como un sistema semiótico que se independiza de los códigos dominantes y requiere una nueva hermenéutica de lo social» (2017: 41).

Igualmente inquietantes son los niños muertos –o su visión– que aparecen en «Rambla triste», incluido en la misma colección que el cuento anterior. Si bien esta vez el espacio en el que Enríquez sitúa la historia es Barcelona, los protagonistas son argentinos que, precisamente, tuvieron que emigrar en busca de oportunidades laborales. Sofía va a visitar a su amiga Julieta y a su pareja a España, y pasados los días, esta le pregunta si ya se dio cuenta, si ya sintió el olor. Cuando Sofía le pregunta a qué se refiere –temblando, pues efectivamente había sentido un olor pestilente desde su llegada a Barcelona–, Julieta le habla de la red de pedofilia que se había destapado en la ciudad en 1997, justo cuando ellos llegaron al barrio. Y le habla de una de las víctimas, un chico que «anda por toda la ciudad, llena de olor la ciudad, para que no se olviden de él. […] Es el nene que más gente ve, el fantasma popular, el que te toca con sus manos negras, el que te deja la campera colgada de la silla en los bares llena de olor a carne muerta cuando la roza» (Enríquez, 2017: 89). También le cuenta sobre la pobreza del barrio, completamente sobrepoblado, con casos de prostitución y drogadicción, sin luz en las casas. Así, descubrimos que, en el contexto de pobreza y conflictividad social, deambulan por la ciudad estos chicos, «los que no están vivos» (90). Julieta le cuenta a Sofía que había uno que caminaba siempre por Tallers, que pensó que «era de verdad, al principio, pero no, porque siempre camina a la misma hora y no lo ve todo el mundo» (90).

Como es tópico del género, al principio Sofía se muestra incrédula, y también el lector, pues sabemos que Julieta había dejado de tomar la medicación estabilizadora del humor, lo que la convierte en una narradora no fiable. Pero esta le recrimina que la trate de loca, y se defiende: «en esta ciudad todo el mundo lo sabe y se hacen los idiotas. Pero vos ya te diste cuenta, te lo veo en la cara. ¿A cuál viste?» (90). Sofía reconoce entonces que, aunque no los ha visto, sí percibió su olor, «en todas partes» (91). Así, sabremos con el desarrollo del relato que Julieta y su pareja, argentinos afincados en Barcelona, no pueden regresar a su país por la acción de estos chicos misteriosos y fantasmales:

> Los chicos no te dejan salir. No podemos irnos del Raval. Los chicos fueron infelices, no quieren que nadie se vaya, quieren hacerte sufrir. Te chupan. Cuando querés irte, te hacen perder el pasaporte. O perdés el avión. O choca el taxi que va al aeropuerto. O te ofrecen un trabajo al que no podés negarte porque es mucha plata. Son como esos duendes de los cuentos, los que cambian cosas de lugar en la casa a la noche, pero mucho peores. Todos los que dicen que no se quieren ir del Raval mienten. No pueden salir. Y aprenden a soportar todo» (91).

La ciudad se presenta desde el principio como un espacio hostil –llena de borrachos, locos, ruido, sin espacios públicos, etc.–, cuya personificación, o extensión tentacular, recae sobre la figura de estos niños muertos, solo visibles para algunos. De hecho, esa misma hipótesis la lanza Julieta, acerca de los locos, de los que cree que son «encarnaciones de la locura de la ciudad, válvulas de escape. Si no estuvieran, nos matamos entre nosotros o nos morimos de estrés, o que se yo, nos cargamos a esos guardias urbanos hijos de puta» (80). De nuevo, los fantasmas de esos niños asesinados, víctimas, se convierten en victimarios, y lo hacen, como los de «Chicos que vuelven», para señalar la injusticia y sacudir la sociedad, para inquietar a las gentes del barrio. Son una llamada de atención monstruosa, en tanto que atrapa en las garras de la ciudad a los inmigrantes, que no pueden zafarse de ellas. Así, coincidimos con la lectura de Chiani, que analiza este relato de Enríquez como reflejo de las consecuencias de las políticas neoliberales –recordemos que los personajes habían emigrado a finales de los 90–, esto es, la miseria, la desigualdad, la precarización y las exclusiones (2019: 190), y añadimos que, probablemente, esa imposibilidad del regreso provocada por esos seres mágicos metaforiza la dificultad de volver a Argentina, un país de crisis cíclicas y falta de oportunidades[219].

La precariedad laboral y económica, que aparecen en el fondo de este relato, se convierten en centrales en el caso del último que abordaremos aquí, y que esta vez pertenece a otra autora, Agustina Bazterrica. Se trata de «Las solitarias», publicado en *Diecinueve garras y un pájaro oscuro* (2020). El cuento tematiza acerca de los recurrentes cortes de luz que tradicionalmente se han producido en Argentina a causa de la pésima red de distribución eléctrica, que no se actualizó con el crecimiento demográfico y, por tanto, de demanda. Estos cortes de luz se han visto siempre agravados con las olas de calor, como por ejemplo sucedió en diciembre de 2014, cuando se produjo un corte de luz masivo que afectó a dieciséis barrios de Buenos Aires. Antes, en 2013, los apagones habían provocado protestas, cortes de calles y piquetes.

[219] Argentina, que históricamente había sido un foco de inmigración, tuvo en la segunda mitad del siglo XX varios momentos de gran emigración, coincidiendo, evidentemente, con el exilio durante la dictadura militar entre 1976 y 1983, y más adelante, con la hiperinflación de los años 90 y la crisis del 2000, cuando se produjo la emigración masiva de argentinos a EE.UU. y Europa, como es el caso de los protagonistas del relato. Para más información sobre la compleja cuestión de la experiencia migratoria y de retorno, remitimos al estudio: Marcela Cerrutti, Analía Ameijeiras y Alicia Maguid, «Emigración de argentinos a España y retorno. ¿un pasaje de ida y vuelta?», Población y Sociedad. Revista de estudios sociales, vol. 29, n.º 2, 2022, pp. 18-29.

Este es el contexto real en el que se desarrolla la terrorífica historia de la protagonista de «Las solitarias», una mujer que toma el último metro, un 31 de diciembre, para tratar de llegar a tiempo a casa y cenar con su familia, después de haber tenido que quedarse en su puesto de trabajo para recuperar el tiempo perdido debido a los cortes de luz. Estos también afectan a la línea A de metro, la que toma la protagonista. Por ello, ni ella ni el lector se sorprende cuando, repentinamente, las luces se apagan y los vagones se detienen. Antes de que eso suceda, cuenta la voz narradora –en 2ª persona, por cierto, lo que produce un efecto extrañado ya desde el principio– que en la parada de Lima había entrado en el mismo vagón en el que ella se encontraba un hombre, con aspecto de vagabundo, mal olor a alcohol y un traje roto y viejo. Sin embargo, la protagonista se sorprende por la intensidad y lucidez de su mirada –en esto nos recuerda de manera directa al cartonero de «El carrito»–:

> Te mira como si supiese algo. Considerás la posibilidad de cambiarte de vagón. No querés ser descortés, pero no soportás el olor, ni la mirada. El hombre se inclina hacia adelante y no sabés si va a vomitar o te va a atacar. Te tensás. Se para y te dice: «Ellos te están esperando». El subte llega a la estación Sáenz Peña y se baja. No tenés tiempo de preguntar quiénes son "ellos" y dónde y por qué te esperan. Pensás que «ellos» son tu familia y que, efectivamente, te están esperando y te tranquilizás. Llegás justo para brindar (Bazterrica, 2020: 182).

Este fragmento anticipa que algo terrible va a ocurrir. Sin embargo, en ese momento, entre las paradas de Pasco y Alberti, se hace la oscuridad: «Otro corte de luz en esta puta ciudad, decís en voz baja» (183). Repara entonces la protagonista en que el vagón del conductor está vacío, y piensa que ha debido de marcharse ya. Entonces, sale a caminar por las vías, para tratar de encontrar una salida, guiada por la luz de su móvil, que termina sin batería. Sigue avanzando hasta que, con alivio, encuentra una escalinata, al final de la que da con una mano «áspera y fría» (185), que acude en su ayuda. Ya en la estación, le da las gracias y busca respuestas acerca del modo de salir; sin embargo, nadie responde. Avanza y solo siente paredes a su alrededor, y así entiende que ha llegado a una de las estaciones clausuradas. En este punto, es importante un dato extratextual; de hecho, es fundamental para comprender el sentido político del relato. Se trata de una leyenda urbana bonaerense que cuenta que en la primera década del siglo XX mientras se estaba construyendo la infraestructura del metro, dos obreros fallecieron al caer una viga en una estación intermedia entre Pasco y Alberdi. El caso quedó sin resolver y la estación nunca se construyó; por eso se las llama «las solitarias». Las leyendas, según se informa en la web de turismo de la Ciudad de Buenos Aires, cuentan

que de noche las luces se apagan justo en ese tramo, y que se pueden ver los cuerpos sin vida de los trabajadores, como si sus almas hubieran quedado atrapadas en ese lugar.

Bazterrica toma esta leyenda y la ficcionaliza, relacionando los cortes de luz sobrenaturales con los que, diríamos, tienen una explicación racional. Además, como veremos en el fragmento final del cuento, los obreros fallecidos aparecen como figuras fantasmales, monstruos terroríficos que, como el chico de las Ramblas, parecen quedarse ahí, en el lugar donde hallaron la muerte, para señalar la injusticia, para que nadie les olvide:

> Pero cuando te das vuelta, ves dos figuras sentadas en el borde del andén, dos hombres de espaldas que miran las vías. Son tan blancos que podés verlos en la oscuridad. Parece que están cubiertos de polvo sobre las ropas de trabajo, parecen obreros. Giran las cabezas, te miran y abren la boca como si tuviesen un grito atrapado. Entonces sabés que son ellos los que te estaban esperando (186).

Sin duda, el «grito atrapado» puede relacionarse con la idea de los sin voz, los explotados por el sistema, los precarizados. La frase final conecta, además, con el otro personaje marginal que había aparecido en el relato: el vagabundo borracho que, sin embargo, sabía lo que iba a suceder, como si de una red de intercambio de informaciones se tratara, o, quizás, un entendimiento de clase entre los explotados del pasado y los excluidos del presente.

En términos generales, tanto en el caso de los nuevos monstruos del sistema como en estos que veíamos aquí, víctimas-victimarios, en última instancia, estos representan «los miedos de una sociedad», como defendió Gabriel Giorgi (2005: 323). Hemos visto cómo esos miedos, al evolucionar, hacen también cambiar las figuraciones de lo monstruoso en las narrativas fantásticas, pues, como explica Ana Casas, «aunque [el monstruo] concentra miedos atávicos que nos acompañan desde el origen de la humanidad, es extremadamente dúctil y pone de manifiesto hasta qué punto varían los temores dominantes dependiendo de la época y la cultura en la que nos encontremos» (2018: 12). En este caso, esos temores proceden de un contexto de neoliberalismo, crisis económica, precariedad, marginalidad social y violencia, además de que, y no es casual, las monstruosidades se construyen sobre sujetos subalternos dentro de la estructura social, los más desprotegidos, esto es, niños y adolescentes –en el caso de los dos primeros cuentos[220]– y obreros.

[220] En una entrevista en *Caja Negra*, Enríquez explica que le interesan especialmente estas figuras, dado que, durante la infancia, pero, sobre todo, la adolescencia, es la época en la que más nos parecemos a un

8.5. Conclusiones

En el capítulo que aquí concluimos, hemos podido observar la enorme huella que el contexto político y económico en el que crecieron y escriben las autoras, y que, en resumidas cuentas, ha estado atravesado por la crisis de hiperinflación de 1989, el desmantelamiento del empleo, la caída del Estado de bienestar en la década de los noventa, la crisis del 2001; todo ello en un ambiente de aplicación de «políticas neoliberales cuyas marcas van de lo universal hasta lo singular» (Carballeda, 2008: 14).

Hemos observado el tratamiento de diferentes problemáticas que asolan los medios tanto rural como urbanos, siendo estos últimos los más habituales, y en especial, los contextos más empobrecidos, como las villas miseria. Pero, sobre todo, hemos comprobado cómo las formas de violencia instauradas en estos espacios se tratan en estos relatos, no como meras líneas temáticas o telones de fondo para los sucesos, sino, una vez más, como material para lo fantástico. De este modo, se produce un camino de ida y vuelta: los problemas sociales sirven para construir lo imposible, lo terrorífico y lo monstruoso, y a su vez, a través de esta vía, dichas cuestiones son señaladas, sacadas a la luz, para desasosiego e inquietud del lector.

En este sentido, hemos encontrado desapariciones inexplicables/inexplicadas en «Bajo tierra» que simbolizaban un futuro perdido en el ámbito rural minero, así como muertos vivientes, en «La furia de las pestes», que llevan años habitando un pueblo carente de recursos mínimos para la vida, como sucede en tantos sitios de frontera en Argentina. El contraste campo-ciudad y el sentimiento de alienación está presente en la absurda e inmóvil situación de los protagonistas de «Hacia la alegre civilización». La desigualdad, la conflictividad social, la violencia interclase y la ausencia de empatía es castigada por la locura en «Nada de todo esto» y por la magia negra en «El carrito». Finalmente, estos cuentos están habitados por terribles monstruos. Algunos de ellos, reales, que están entre las filas de los cuerpos de seguridad del Estado, pero cuyas acciones terminan rebasando los límites de lo posible: cuando sirven a un monstruo mayor, símbolo –nunca mejor dicho– de un sistema podrido, como en «Bajo el agua negra» o «El monstruo», o cuando, como consecuencia de ellas, se producen milagros imposibles, como la aparición de la virgen en «La hermana Cleopatra» o el

monstruo mutante, con los cambios corporales, la rabia y el enfado o la difícil relación con los demás. Para un análisis en términos sociológicos y literarios, remitimos a: Mariola Pietrak, «El niño como sujeto de derechos en *¿Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo Raboy y "Chicos que faltan" de Mariana Enriquez», *Moderna Sprak,* vol. 114, n.º 2, 2020, pp. 188-204.

augurio de Dios en «No mata». Así, si estos monstruos tamizan la realidad de la violencia policial que aniquila a las gentes más desfavorecidas, también encontramos la otra cara de la moneda: cuando los oprimidos y marginados se convierten en monstruos, en «Chicos que vuelven», «Rambla triste» y «Las solitarias». Quizás lo hacen buscando venganza; quizás, simplemente, como una llamada de atención, un foco puesto sobre la herida abierta –como los *revenants* asesinados por los militares durante la dictadura–; de todos modos, eso poco importa. Lo verdaderamente interesante es que la existencia de estos monstruos, como defiende Antonio Negri (2001), tiene una dimensión política; su presencia implica la capacidad para oponerse a las vidas desnudas, a los intentos de control y normativización del poder.

Al final, los verdaderos monstruos, igual que cuando hablábamos del ecocidio, están ocultos; no lo son los hambrientos habitantes de «La furia de las pestes», ni el cartonero que maldice a todo un barrio en «El carrito». Lo monstruoso es el sistema que los crea. Por eso, ante ese mal que permanece escondido, lo fantástico se convierte en una vital herramienta de desestabilización, al poner en jaque el *statu quo* mismo que lo sostiene y, con ello, producir inquietud en la lectura. Pues, como explica Morales, «si lo sobrenatural provoca terror, es consecuencia directa de la sobrenaturalización de la violencia, de la terrible normalización y naturalización de la crueldad social y cruda indiferencia frente a la miseria humana» (2023: 37). Ya lo avisaba Mariana Enríquez en una entrevista de 2018: «la indiferencia social me parece un horror contemporáneo» (en Ramírez, 2018); y, si algo es claro, es que la lectura de estos relatos produce muchas cosas, pero nunca indiferencia.

CAPÍTULO 9

CUESTIONES DE GÉNERO (I). SOBRE MATERNIDAD Y VIOLENCIAS (RE)PRODUCTIVAS

Se fijan si voy, si vengo o si fui
Tina Merello, «Se dice de mí» (1954)

Y yo sueño que soy yo
Y yo muero de odio
¿Por qué me dicen lo que tengo que hacer?
Fabiana Cantilo, «Mary Poppins y el deshollinador» (*Algo mejor*, 1991)

9.1. Introducción: problemáticas de género en Argentina

En los capítulos que preceden hemos analizado cuentos que tematizaban desde lo fantástico problemáticas heredadas de los oscuros tiempos de la dictadura, de la contaminación y el ecocidio, y de las injusticias sistemáticas del paradigma económico neoliberal. En todas ellas, sin excepción, hemos encontrado cómo las mujeres, como colectivo oprimido, son especialmente vulnerables a esas violencias, y hemos tratado de incluir este factor en nuestras lecturas, desde la necesaria interseccionalidad.

El doble capítulo con el que terminaremos este gran bloque de análisis se dedicará ahora, exclusivamente, a cuestiones de género. Debido al importante número de cuentos que, dentro de nuestro corpus, abordan estas problemáticas, organizaremos el contenido en dos capítulos que, si bien han de entenderse como un todo, nos permitirán explorar cada temática con el detenimiento que merece. También, por este motivo, la introducción que aquí presentamos será más extensa, ya que hará mención a cuestiones pertinentes en el análisis de los cuentos de este capítulo, y del siguiente,

En el apartado teórico que ocupaba la primera parte de este trabajo, hemos tenido oportunidad de desarrollar, largo y tendido, la importancia de tratar la obra de las autoras en relación con estas cuestiones de género, desde un lugar especialmente crítico. Recordamos la conclusión a la que llegábamos en aquellas páginas: en un momento en el que los teóricos del género parecen estar de acuerdo en que no existe una literatura fantástica *esencialmente* femenina, el foco se ha desplazado hacia el potencial de un fantástico feminista. Esta es la línea que seguiremos en el análisis, a partir de la cual

trataremos de contestar la principal pregunta que gira en torno a esta cuestión: ¿en qué modo influye que autoras, desde su lugar en el mundo como colectivo oprimido, desde sus conocimientos situados, creen estas ficciones? ¿Cómo dialogan los cuentos con las luchas feministas que han protagonizado las últimas décadas, especialmente en Argentina, y que, necesariamente, han influido a la generación de estas autoras? ¿Puede lo fantástico, efectivamente, ser feminista?

Como demostraremos en el presente capítulo, todas estas cuestiones por las que ha luchado el feminismo, con sus complejidades y problemáticas afluentes, ocupan un esperable e importante espacio en la narrativa de las autoras nacidas en torno a los años 70, en tanto que fueron en muchas ocasiones protagonistas de los cambios que se fueron consiguiendo a través de esas luchas. En el caso de nuestras autoras, la vía para explorar estas temáticas es la de lo simbólico, a través de la reelaboración y resignificación de recursos de la literatura fantástica. Encontraremos textos que, en última instancia, siguiendo a la feminista argentina María Luisa Femenías, responden a la necesaria «apropiación de lugares de enunciación» (2007: 16) desde los cuales las mujeres latinoamericanas puedan ser enunciadoras alternativas de esos saberes situados. En este sentido, Ana Gallego Cuiñas explica cómo, precisamente, lo que caracteriza la producción de estas narradoras es que

> desafía tanto la ideología patriarcal como la literatura femenina, poniendo en jaque la institución del matrimonio, los roles de esposa y madre, la familia y la misma identidad –en devenir y performática– de la mujer mundial (no específicamente latinoamericana). ¿Cómo lo logran? Representando zonas de debate «mundiales», muy productivas desde los enfoques feministas actuales, que son deconstruidas y resignificadas: la maternidad, el amor romántico, y la violencia machista; los *topoi* de la escritura de mujeres que más –y mejor– circulan en la literatura mundial (2020: 82).

Gallego Cuiñas hace hincapié en algo que nos parece relevante, y es que la potencialidad feminista de estos relatos, como veremos, no reside en su capacidad de dar respuestas, sino de iluminar las problemáticas, despertar debates, deconstruir ideas y resignificarlas.

Lo que lo fantástico puede aportar en los textos tiene que ver con que, desde la inquietud y la incomodidad que genera, sacude, podríamos decir, las ideas asentadas y cristalizadas en el discurso patriarcal. Como explica Femenías, partiendo de los postulados de Simone de Beauvoir, nada en la naturaleza funda un orden social discriminatorio, sino que toda discriminación es del orden de lo humano; y es por ello,

precisamente, que esta puede –y debe– revertirse. Para el *statu quo* patriarcal, pareciera que no existen alternativas que no sean «éticamente inaceptables, científicamente erróneas o psicológicamente psicotizantes (o perversas)». Así, para la autora, es el sistema de creencias –que elabora su discurso desde instituciones de prestigio como son la ciencia, el Estado, la religión, los medios, etc.– el que «aprueba, aísla, segrega, recluye, genera marginalidades, divide, condena, elabora cadenas causales y hasta mata» (Femenías, 2008: 40). Se trata, pues, de un sistema de dominación, que legitima las condiciones previas para que la violencia no se perciba como tal y para que ciertas prácticas queden estereotipadas, normalizadas, naturalizadas (Femenías, 2008: 40-47). Ya en 1998, Pierre Bourdieu, en el prólogo de *La dominación masculina* apunta a cómo el modo en que se ha impuesto y soportado dicha dominación es el mejor ejemplo de la sumisión paradójica que implica una «violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento» (2000a: 11-12). El fantástico, con sus transgresiones de lo socioculturalmente establecido, tienen mucho que decir sobre esto.

Un breve recorrido por las luchas feministas, especialmente en el contexto argentino, nos permitirá presentar las temáticas que después abordarán los relatos. La primera forma de esta violencia simbólica patriarcal a la que nos referiremos en este panorama general es el del imperativo de la maternidad y la procreación, que Adrienne Rich materializó en la imagen de un «monstruo de dos cabezas» (2010: 301). Podemos comenzar por preguntarnos de dónde nace este doble imperativo, y todos los mandatos que implica. Uno de los bastiones sobre los que se apoya esta vía de opresión es el supuesto instinto maternal, que se entiende, desde la mentalidad patriarcal, como algo inherente a *la mujer* por su poder biológico para la reproducción. Sin embargo, el feminismo, apoyado en otros campos como la antropología y la sociología, se ha ocupado de demostrar la falsedad de esta creencia, y ha denunciado que esta supuesta propensión a la maternidad y los cuidados responde, más bien, a un rol adquirido y normativizado por el patriarcado; en concreto, como estudió Henrietta Moore, en las sociedades occidentales (1991: 40). Ya Elisabeth Badinter, en 1980, defendía que los discursos científicos, entre otros, habían colaborado a construir este relato acerca del instinto y el amor maternales como algo que surge de manera inmutable e incondicional en toda mujer hacia sus hijos. Y es que, aunque la capacidad de dar a luz es algo

biológico, la necesidad de convertirlo en un papel primordial para la mujer es cultural (Caporale, 2004: 19).

Tradicionalmente, cuando las mujeres rompen este *papel* que se les ha impuesto, se les castiga de diferentes modos, desde la acusación de *malas madres* o *mujeres desnaturalizadas, no-verdaderas*, hasta la opresión si dicha ruptura viene desde la disidencia en la identidad y la orientación sexual. Estas mujeres que ponen en tela de juicio el imperativo de la maternidad y toman las riendas de su propia reproductividad son tomadas como amenazas para el sistema, y específicamente, para la institución de la familia, célula básica, como ya apuntó en 1992 la feminista Monique Wittig, del régimen político patriarcal.

A pesar de ello, la lucha feminista no ha cejado en su empeño por demostrar la maternidad como tan solo una de las posibles opciones vitales de las mujeres, ni necesaria, ni excluyente de otras; por denunciar, como expresó Silvia Tubert, que «la mujer es un sujeto y no un mero sustrato corporal de la reproducción ni el brazo –o el útero– ejecutor de un mandato social o la encarnación de un ideal cultural» (1996: 8)[221]. En este sentido, el feminismo ha recorrido un largo camino, desde las primeras voces que hicieron tambalear los imperativos de la maternidad hasta los últimos avances en el terreno de los derechos reproductivos y la salud sexual. Como resume Carol Arcos, los movimientos feministas recientes constituyen una «red de sentido rebelde a través de la cual la posición de sujeto deseante se bifurca respecto del lugar de lo maternopatriarcal» (2018: 57).

Atenderemos al caso de Argentina, donde la maternidad es central para la sociedad desde mediados del siglo XIX, puesto que es el momento de su historia en el que «[…] los nuevos ideales nacionales se encuentran ligados de modo ostensible al

[221] La maternidad es una cuestión enormemente compleja, con muchas aristas, y sobre la cual ni siquiera dentro del feminismo existe un consenso. Para muchos feminismos, desde los inicios de la lucha por los derechos de las mujeres, era necesario que estas se desligaran de la función materna y de la figura del ángel del hogar como destinos inevitables de la mujer. Sin embargo, algunas feministas de la segunda ola, desde el feminismo de la diferencia de los 70 y 80, abogaron por una reapropiación de la maternidad, no en cuanto institución normativizadora, sino como experiencia de la cual rescatar aspectos creativos y dignificadores (Amaro Castro, 2020: 14-15). Este fue el caso de teóricas feministas como Adrienne Rich, Nancy Chodorow, Dorothy Dinnerstein y Sara Ruddick en EE. UU; Mary O'Brien y Juliet Mitchell en Gran Bretaña; y Luce Irigaray, Hélène Cixous y Julia Kristeva en Francia. En el siglo XXI, la maternidad se entiende en conjunción con otras problemáticas. Y las formas que dichas relaciones interseccionales con la política, la demografía y el feminismo toman, como dice Felitti, son específicas en cada país, que responden de manera situada a estos contextos globales (2011: 25). Para ampliar acerca de estas cuestiones, remitimos a: Inmaculada Alcalá García, «Feminismos y maternidades en el siglo XXI», *Dilemata*, n.º 18, 2015, pp. 63-81.

amor heterosexual "natural" y a los matrimonios» (Pina, 2005: 125). En los años sesenta del pasado siglo, las mujeres habían empezado a mejorar en su situación jurídica, laboral, educativa y política. En temas reproductivos, habían aparecido nuevos métodos anticonceptivos y el sexo premarital estaba más aceptado; es decir, se avanzaba hacia una mayor libertad sexual. Estas transformaciones posibilitaron el surgimiento de un movimiento feminista en la Argentina de los setenta. Emergieron agrupaciones y movimientos feministas que lucharon, entre otras cosas, por la libertad sexual y reproductiva y el aborto, siendo la Unión Feminista Argentina (UFA)[222] y el Movimiento de Liberación Femenina (MLF) dos de las más convocantes y visibles[223]. Con todo, como explica Felitti, en el escenario argentino de entonces, sus demandas encontraron distintos obstáculos para concretarse; el más evidente, el contexto represivo que atacó todos los proyectos que alteraran el orden vigente, incluso el sexual y de género (2010: 808). Hubo que esperar a la llegada de los años 80, al fin de la dictadura y al discurso centrado en la defensa de los derechos humanos y la denuncia de la violencia, que comenzó a extenderse en esa época, para que las organizaciones feministas ganaran protagonismo. Además, en lo que respecta a la institución de la maternidad, las Madres de Plaza de Mayo se convirtieron en un símbolo, no solo de la lucha por la memoria y los derechos humanos, sino también de la resignificación de la maternidad. Para Nora Domínguez, las Madres pusieron en crisis el imperativo de la maternidad como única identificación de lo femenino, y repolitizaron, en sus propios términos, lo que ya había sido politizado por el gobierno militar a través de los secuestros y las desapariciones de los hijos (2007: 22). Además, es llamativo cómo sobre ellas cayó todo el peso del mandato de los cuidados y la educación, ya que se las consideró algo así como mujeres que «habían "fallado" en sus funciones, criando "subversivos apátridas"» (Felitti, 2011: 41).

Otra cuestión relacionada con la lucha de las Madres de Plaza de Mayo, y que nos sirve para introducir otra forma de violencia hacia las mujeres, tiene que ver con las reivindicaciones de estas –más bien, de las Abuelas– por recuperar a sus nietos

[222] Muy ilustrativo de la lucha de la UFA por la deconstrucción de la maternidad es el folleto que difundió por el día de la madre (octubre de 1970), y que mostraba a una mujer en el hogar claramente sobrepasada por las labores domésticas y de cuidado, junto con el lema «"*MADRE*" esclava o reina, pero nunca una persona» (Felitti, 2010: 795).

[223] Sobre la lucha feminista de esta época en Argentina, ver: Catalina Trebisacce, «Una segunda lectura sobre las feministas de los 70 en la Argentina», *Conflicto Social*, vol. 3, n.º 4, 2010, pp. 26-52; y Karina Felitti, «Sexualidad y reproducción en la agenda feminista de la segunda ola en la Argentina (1970–1986)», *Estudios Sociológicos*, vol. 28, n.º 84, 2010, pp. 791-812.

perdidos. Y es que, como hemos visto en otro capítulo, las militantes que fueron detenidas y estaban embarazadas se mantuvieron con vida únicamente hasta que parían, para después desaparecerlas y asignar a sus hijos a familias adeptas al régimen. Esto establece una conexión clara con muchas mujeres que, al verse en situación de precariedad y pobreza, se ven obligadas a vender a sus hijos o, sobre todo, a servir como vientres de alquiler a familias más adineradas, de modo que se produce una mercantilización de la capacidad reproductiva.

Antes de presentar estos aspectos, es importante, como avanzábamos, apuntar a cómo esta batalla por desligarse del imperativo maternal fue acompañada por una lucha por los derechos reproductivos, que empiezan a ser reivindicados en la década de los 80. Comentábamos cómo las mujeres que se reapropiaron de su capacidad reproductiva fueron vistas como una amenaza, y aunque en el campo de lo reproductivo entran muchos otros factores religiosos y éticos, también –aunque no siempre tan evidente– entra en juego el sistema económico. En lo que respecta a esto, y aunque la producción teórica desde el feminismo es enormemente abundante, quizás una de las lecturas más sagaces es la que la pensadora feminista Silvia Federici presenta, en 2004, en *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Explica esta autora que, con el surgimiento del capitalismo, la población se convierte en fuerza de trabajo, de modo que la reproducción se sitúa en un lugar central para su funcionamiento. Es el momento en el que las mujeres quedan encerradas entre los muros de sus casas, y el trabajo doméstico se convierte en una fuerza de trabajo invisible, necesaria para el funcionamiento de la máquina de producción, y, sobre todo, esclavizadas al destino de ser madres; de producir, valga la redundancia, más mano de obra[224].

Federici utiliza la figura de la bruja puesto que las violencias a las que han sido sometidas demuestran dicha tesis: las acusaciones que se hacían ya a principios de la Edad Moderna contra estas mujeres tenían que ver, en gran medida, con el infanticidio, y, sobre todo, con prácticas abortivas; es decir, se condenaba el dominio de las mujeres sobre su reproductividad[225]. Este era un espacio que siempre les había pertenecido a

[224] Gayle Rubin explica esto a partir del concepto de la «economía política» del sexo, en términos de una lógica de dominación patriarcal que proyecta la función reproductiva y el trabajo doméstico como determinantes en la formación del capitalismo (2015); algo que retoma la concepción de Michael Foucault sobre el cuerpo que solo se convierte en fuerza útil cuando es productivo y, a la vez, sometido (1998).

[225] Ya en 1949, Margaret Mead apuntó al potente simbolismo de este personaje en relación con la maternidad y la procreación: «La figura de la bruja que mata a seres vivos, que aprieta las gargantas de los niños hasta que mueren, cuya simple mirada hace que las vacas pierdan sus terneros y que la leche

ellas como colectivo y que se les fue arrebatando –como, por ejemplo, cuando se eliminó la figura de la partera y se establecieron leyes por las que siempre debía haber un médico varón en el parto– (Federici, 2017: 65). En el caso concreto de Argentina, explica Felitti el proceso por el cual en los albores del siglo XX la cuestión reproductiva deja de estar bajo el control de las mujeres, en términos muy similares a Federici:

> La corporación médica invirtió grandes esfuerzos en la educación de las madres, con el objetivo de preservar a la familia, a la que consideraban el verdadero resguardo de la "raza blanca" y de la "salud colectiva". Así fue cómo el embarazo y el parto se convirtieron en temas de su incumbencia; las parteras y nodrizas fueron desplazadas por médicos varones y los partos comenzaron a realizarse en hospitales, dejando a las mujeres con cada vez menos control sobre estos acontecimientos centrales en sus vidas sexuales y reproductivas (Felitti, 2011: 28).

Esta búsqueda por arrebatar el control de las mujeres sobre sus cuerpos ha guiado dos de las grandes reivindicaciones en el contexto del feminismo global y argentino: la cuestión del aborto o Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) y la explotación reproductiva.

El 8 de marzo de 1984, durante la manifestación del día de la mujer trabajadora, comienzan a escucharse lemas que apuntan hacia estas cuestiones: *legislación del aborto, el cuerpo es mío, el placer es revolución,* etc. (Felitti, 2011: 44). La cuestión de la libertad de decisión sobre la reproductividad propia estuvo también muy presente en los llamados Encuentros Nacionales de Mujeres, que comenzaron a celebrarse en 1986, hasta 2019, cuando en Argentina aparece el movimiento del *Ni una menos*[226]. Si bien el *Ni una menos* surge, como veremos a continuación, más vinculado a la cuestión de los femicidios, dentro de la lucha se integró, también, una de las batallas más urgentes del feminismo de las últimas décadas: los derechos reproductivos y sexuales, y, específicamente, la legalización del aborto[227]. Así, la llamada «marea verde» recuperó el pañuelo insignia de las Madres de Plaza de Mayo y el color verde, distintivo de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto en el país; lucha que

---

fresca se corte, es una manifestación del miedo de lo que puede hacer a la humanidad la mujer que no quiere tener hijos» (Mead, 1994: 252-253).

[226] Para Paula Andrea Lenguita, la UFA, los Encuentros y el *Ni una menos* constituyen formas de activismo que expresan la continuidad del feminismo argentino y muestran las diferentes causas que fueron preocupando a las feministas a lo largo del paso de las décadas (2021: 51).

[227] Como explica Palomar Verea, «la penalización del aborto es un elemento más que se liga a una situación social en la que la decisión de tener hijos se convierte en un acto forzado, irreflexivo y/o cargado de consecuencias subjetivas y sociales. Otra contradicción relacionada con el tema es la extrema dificultad para lograr adopciones legales, lo que acarrea una serie infinita de obstáculos para un ejercicio de la parentalidad desligado de la función biológica» (2004: 24).

concluyó en la aprobación de la ley por el aborto libre, seguro y gratuito en diciembre de 2020.

En Argentina, la Interrupción Voluntaria del Embarazo se había establecido como homicidio en el código penal de 1887 (Felitti, 2011: 29), y contemplaba tan solo dos excepciones: si la práctica abortiva se realizaba como último recurso a fin de preservar la salud de la madre, o bien si el embarazo había sido resultado de una violación contra una mujer «idiota o demente»[228]. La ley establecía diferentes penas de cárcel, tanto para la mujer como para quien lo provocara[229]. Este tipo de medidas punitivas, en Argentina y en todos los lugares, no evitan que las mujeres aborten, sino que las obliga a hacerlo en la clandestinidad, con el riesgo que ello implica para su salud. Además, «esto vuelve más evidente las diferencias de clase que implica la ilegalidad: las mujeres afectadas son aquellas que no pueden pagar un aborto seguro por fuera del sistema público y gratuito de salud» (Carbonelli, Mosqueira y Felitti, 2011: 29).

Pero, como decíamos, si bien la lucha por el aborto ha sido central en la agenda feminista argentina, y su ejemplo ha traspasado fronteras dentro y fuera del continente, no es el único ámbito en el que el patriarcado ha recortado los derechos reproductivos de las mujeres. Dentro de este paraguas podemos incluir también cuestiones como la gestación subrogada o los vientres de alquiler, que son, en última instancia, una forma de explotación de la capacidad reproductiva de los cuerpos. Además del evidente factor económico y de clase –ya que es comprensible que sean las mujeres de estratos sociales más bajos y zonas geográficas más empobrecidas las que pongan a disposición de los más ricos sus cuerpos reproductores– el ejercicio de este tipo de prácticas –que carecen de regulación alguna en el sistema legal argentino–, en conjunción con otras como la prostitución[230], o la industria pornográfica, muestran una curiosa contradicción del sistema, en la que repara Laura Nuño Gómez:

---

[228] Esta última casuística, según Felitti (2011), tendría en realidad que ver con un deseo de conservación de la raza, en tanto que esta ley venía de una larga tradición conservadora que ponía el foco en la familia y la necesidad de su perpetuación a través de la descendencia. A finales del siglo XIX, el aborto se tipificaba como un caso especial de homicidio, con el atenuante de la conservación de la honra; en los años 20 del pasado siglo, se endurecieron las penas, mientras que se redujeron las penas por infanticidio (Felitti, 2011: 29).

[229] Sobre las terribles consecuencias de esta situación, y la historia de la lucha feminista por conseguir el aborto libre, seguro y gratuito, remitimos al documental *Que sea ley* (2019) dirigido por Juan Diego Solanas.

[230] «Al haberse justificado tradicionalmente la existencia de la prostitución como una institución social no deseable, pero necesaria, para salvar a muchos matrimonios y a las propias mujeres, se establece una

> La ideología patriarcal, tan perseverante con la construcción de la esencia femenina en torno a la indisoluble tríada de "amor-sexualidad-reproducción", no parece encontrar objeción alguna en que las mujeres que más lo necesiten rompan con la misma y pongan a disposición del mercado sus dos últimos elementos: sexualidad y reproducción. Esta fragmentación y sofisticación de la mercantilización del cuerpo de las mujeres posibilita que en el mercado prostitucional se pueda comprar sexo sin descendencia y, en el de los vientres de alquiler, descendencia sin sexo. Una explotación a la carta del cuerpo de las mujeres según se precise sexo, óvulos o úteros (Nuño Gómez, 2016: 686)[231].

Un elemento clave en todas estas cuestiones es que, a pesar de que constituyen claras formas de violencia y explotación, el discurso patriarcal y capitalista los presenta como formas de autodeterminación y libertad hacia las mujeres, que deciden *libremente* poner en venta sus cuerpos para servir a los deseos sexuales y de procreación de los otros, cuando los datos son claros en cuanto a que las personas que participan de estos intercambios pertenecen a sectores empobrecidos y vulnerables de la sociedad. Es algo similar a lo que sucede con respecto a los cánones estéticos: las mujeres sufren la opresión de tener que ser siempre perfectas y presentarse como sujetos de deseo de los varones, hasta el punto de llegar a infringir daño a sus cuerpos (operaciones estéticas arriesgadas, desarrollo de Trastornos de Conducta Alimentaria, etc.), de nuevo, bajo el halo de la libre elección. Igual que la maternidad era una parte constituyente del arquetipo patriarcal de lo que es una *buena mujer*, cuidar la apariencia propia y buscar la belleza –bajo el canon estético que rija en determinado momento de la historia– se entiende como algo inherente a las mujeres y termina por diluirse el factor opresor que implica.

En cualquier caso, el fin de estas violencias tiene más que ver con una cuestión del orden de poder, como explica la antropóloga y feminista argentina Rita Laura Segato en *Las estructuras elementales de la violencia,* publicado en 2003. En una obra posterior, de 2016, *La guerra contra las mujeres*, en el que parte de la idea del patriarcado como la célula elemental de estas violencias, añade que estas implican actos

---

estrecha relación de colaboración entre el matrimonio y la prostitución. Así, el matrimonio representa el espacio definido por la norma como el correcto y natural para el desarrollo de las relaciones sexuales entre las mujeres y los hombres, y la prostitución el espacio no deseable, pero necesario para canalizar las necesidades específicas de la sexualidad masculina. A medida que las sociedades desarrollan un proyecto social igualitario y consideran irracional toda diferenciación o distinción entre los seres humanos injustificada, este tipo de argumentos son políticamente incorrectos, lo cual no significa que hayan desaparecido del imaginario colectivo» (Rubio Castro, 2008: 115).

[231] Para más acerca de estas cuestiones, remitimos a la obra de la misma autora en la que desarrolla más detenidamente estas ideas: Laura Nuño Gómez, *Maternidades S.A.: El negocio de los vientres de alquiler*, Madrid, Los libros de la catarata, 2020.

de «dominación física y moral del otro», ya que, añade: «sin la subordinación psicológica y moral del otro lo único que existe es poder de muerte, y el poder de muerte, por sí solo, no es soberanía. La soberanía completa es, en su fase más extrema, la de "hacer vivir o dejar morir" (Foucault, 2000)» (Segato, 2016: 38). Es decir, que se trata de una dominación y opresión que va más allá de lo explícito, que parte y a la vez se alimenta del sometimiento simbólico patriarcal[232].

Otro tipo de violencia, que a menudo aparece relacionada con estas situaciones de vulnerabilidad y explotación y/ o agresión sexuales, son los *feminicidios*, o *femicidios*, como más habitualmente se los denomina en Argentina[233]. Según la «Declaración sobre el Femicidio» del Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina (RNFJA), se define del siguiente modo:

> La muerte violenta de mujeres por razones de género, ya sea que tenga lugar dentro de la familia, unidad doméstica o en cualquier otra relación interpersonal; en la comunidad, por parte de cualquier persona, o que sea perpetrada o tolerada por el Estado y sus agentes, por acción u omisión.

Los feminicidios (y transfeminicidios, como veremos después) se han situado en un lugar central en la agenda de lucha de las feministas argentinas, ya desde tiempos de la Unión Feminista Argentina y en los Encuentros Nacionales; pero, sin duda, el gran movimiento contra estos crímenes fue el *Ni una menos*, que nace en 2015 y marca un antes y un después en la historia del feminismo argentino, además de convertirse en un referente para el resto de Latinoamérica, y del mundo. Los orígenes de la expresión «Ni una menos» se remontan a un poema de 1995 escrito por Susana Chávez para protestar por los feminicidios de Ciudad Juárez, de los que, lamentablemente, 16 años más tarde, ella misma sería víctima. En 2015, a causa de otro caso de feminicidio, el asesinato de

[232] Además, Segato considera que la estructura del patriarcado, dentro de su longevidad, ha experimentado modificaciones, y apunta a la experiencia de la conquista y la colonización como la que la construye el patriarcado moderno tal y como lo conocemos hoy, y que ha llegado, según la autora, a su máxima letalidad (Segato, 2016).

[233] Además de que ambas terminologías tienen orígenes diferentes, según la historiadora feminista Dora Barrientos, existen matices entre ambos. *Femicidio* es un término político que es utilizado por primera vez en 1976 por Diana Russell para denominar «toda una progresión de actos violentos que van desde el maltrato emocional, psicológico, golpes, insultos, tortura, violación, prostitución, acoso sexual, abuso infantil, las mutilaciones genitales, la violencia doméstica, etc.». Por otro lado, *feminicidio* es introducido por la antropóloga y feminista mexicana Marcela Lagarde, como un modo de referirse a un «conjunto de delitos de lesa humanidad que reúnen crímenes, secuestros, desapariciones de mujeres y niñas ante un colapso institucional». Para Barrientos, la diferencia entre ambos marca de forma clara y contundente la responsabilidad estatal respecto a estos crímenes: «El femicidio está caracterizado y todo indica que tiene una intervención para hacer cesar o para pulir, el feminicidio, en cambio, es la misma caracterización, pero con impunidad». Con todo, es cierto que, en Argentina, donde sí se ha interpelado al Estado desde el feminismo, se sigue utilizando *femicidio*, lo que, para la periodista Gabriela Barcaglioni responde a una cuestión de uso, ya que se le da el sentido que estableció Marcela Legarde (en Giménez, 2020).

Diana García –y, sobre todo, ante la indignación que produjo el tratamiento del crimen en los medios de comunicación, que responsabilizaron a la joven– un grupo de mujeres del mundo de la cultura llamaron a una lectura masiva que se celebró el 26 de marzo y que se bautizó con el *Ni una menos*[234]. Este evento derivó en una gran movilización el 3 de junio de 2015, y que inició la Rebelión de las Pibas (Lenguita, 2020), que encontró réplicas en otros países y volvió a erigirse en la Huelga Internacional de Mujeres, el 8 de marzo de 2017 (Lenguita, 2021: 63-64).

El manifiesto leído el 3 de junio de 2015, y que puede consultarse en el sitio web oficial del movimiento *Ni una menos,* comenzaba así: «En 2008 mataron una mujer cada 40 horas; en 2014, cada 30. En esos 7 años, los medios publicaron noticias sobre 1.808 femicidios. ¿Cuántas mujeres murieron asesinadas sólo por ser mujeres en 2015? No lo sabemos». Y es que, efectivamente, hasta el estallido del *Ni una menos* no se contaba con datos oficiales de los feminicidios, algo que cambió a partir de ese año, cuando la Corte Suprema de Justicia de la Nación se hace cargo de elaborar informes anuales a través del Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina. Además, aunque ya antes desde el gobierno se habían tomado medidas[235], a partir de 2015 se impulsaron cambios como la aprobación de un Plan Nacional de Acción contra la violencia de género.

Con todo, los datos oficiales registrados desde 2015 dan muestra de una realidad preocupante: las cifras de casos de feminicidios, hasta 2022, apenas se han reducido[236]. Rita Laura Segato propone una explicación a por qué no conseguimos frenar esta clase de violencias, y que tiene que ver con esas razones de género: se trata de un crimen que, como el genocidio, no se dirige a un sujeto específico, sino a una categoría; de hecho, ese sujeto «es despersonalizado como sujeto porque se hace predominar en él la categoría a la cual pertenece sobre sus rasgos individuales biográficos o de personalidad (2016: 47)». Por eso es tan difícil luchar contra estas violencias: porque «el imaginario de género que se encuentra por detrás de ellas, como su caldo de cultivo, se encuentra intacto» (Segato, 2016: 154).

[234] Una de las autoras de nuestro corpus, Gabriela Cabezón Cámara, formó parte de la comisión organizadora del evento.
[235] El Congreso aprobó en 2009 una ley de protección integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres; en 2012, se modificó el Código Penal para introducir la figura de femicidio como agravante.
[236] En 2015, se contabilizaron 235 víctimas de femicidio; en 2016, 254; en 2017, 251; en 2018, 255; en 2019, 252; en 2020, 251; en 2021, 231; en 2022, 226. Más datos disponibles en: https://www.csjn.gov.ar/om recopilacion/omfemicidio/homefemicidio.html.

Los informes del Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina, especialmente en los últimos años, incluyen datos específicos que, desde la interseccionalidad, explicitan y demuestran que, dentro de la categoría de mujeres que sufren estas violencias, hay colectivos que son especialmente vulnerables a ellas: es el caso de las mujeres en situación de prostitución, racializadas y, sobre todo, trans y travestis.

Ha habido en los últimos años debates dentro del feminismo acerca de si dentro de este tenía cabida la defensa de los derechos del colectivo trans[237], algo que aquí vamos a dar por sentado, siguiendo la idea de las «alianzas transfeministas» de Paul Preciado (2005). En la base de esta relación interseccional está la idea de que la violencia simbólica procede en muchos casos de la división excluyente de los seres humanos en dos sexos/géneros, en la línea que han apuntado teóricas como Linda Nicholson o Judith Butler. También cabe abordar estos colectivos dentro de la categoría de *queer*, esto es, aquellas personas estigmatizadas por no adherirse a los cánones heterosexuales (Edelman, 2014).

No podemos detenernos aquí acerca de estas cuestiones, pero sí es interesante tener en cuenta que la lucha por los derechos trans también ha tenido un espacio importante en Argentina. En 1967, se crea *Nuestro mundo*, primera organización LGBT+ del país, y que marca el antecedente de toda una serie de movimientos que se erigen en los años 90 y que suponen la organización del colectivo trans en el país. En 1992 se forma la organización Transexuales por el Derecho a la Vida y la Identidad (TRANSDEVI), y un año después, se crea la Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de Argentina (ATTTA) –dentro del cual se produce una división en 1995 entre las diferentes posturas, abolicionistas y regulacionistas, acerca de la prostitución–. Estas primeras organizaciones luchaban por el derecho al acceso a tratamientos hormonales y quirúrgicos, la reasignación de sexo, la despatologización del travestismo y su persecución (Debanne, 2023: 42). Poco a poco fueron consiguiendo algunos de estos objetivos, con la aprobación en 2012 de la ley de identidad de género, si bien todavía hoy existe la discriminación. La activista Lohana Berkins, líder de la Asociación de Lucha por la Identidad Travesti-Transexual (ALITT) –que surge de una escisión de

[237] Optaremos por esta denominación en tanto que consideramos que es la que da una mayor cabida a la complejidad de diferentes categorías como transgénero, transexual o travesti; si bien hemos de tener en cuenta que la denominación *travesti* hace referencia a una realidad específica y que no ha de tomarse esta terminología con el cariz despectivo que puede tener en otros contextos distintos al argentino, donde las propias travestis toman esta denominación con orgullo en sus movimientos de lucha.

abolicionistas del ATTTA– habla de la doble opresión que el colectivo sufre: la opresión social, basada en el imaginario colectivo, y la institucional, que se utiliza en aras de salvaguardar la moral, las buenas costumbres, las familias y la religión (Berkins, 2003). El colectivo trans, y en concreto, las travestis, son especialmente vulnerables, por todo esto, a sufrir pobreza y precariedad y a verse en situación de prostitución, con la peligrosidad que ello implica. Por ello, también se ha utilizado la etiqueta *transfemicidios* o *transfeminicidios,* para dar cuenta de esta terrible realidad que los datos confirman: según el *Informe especial: travesticidios y transfemicidios (2016-2021)*, también elaborado por la Corte Suprema de Justicia, al menos el 39% de los casos ocurrieron en contexto de odio por identidad de género, y más de la mitad de las víctimas (59%) se encontraba en situación de prostitución –frente a un 3% de mujeres cis–. Lo que demuestran estas cifras es aquello que apuntaba Judith Butler: que aquellos que quedan fuera de las categorías, y cuya otredad está marcada precisamente por sus límites o fronteras, quedan también excluidos del contrato social y del derecho, de la protección y la justicia; vidas carenciadas, que no valen nada (2009: 332-333). Se aplica así la noción de *necropolítica* de Achille Mbembe, que describe cómo la autoridad –aquí, el discurso cisheteropatriarcal– marca las vidas que importan y las que no, tiene poder sobre la muerte.

En el presente capítulo, y en el que sigue, analizaremos un amplio conjunto de relatos que tratarán acerca de todas estas cuestiones, y que, para mayor claridad, hemos dividido en dos bloques con dos apartados en cada uno. El criterio de selección de los cuentos será, en primer lugar, temático, si bien dentro de cada apartado, como venimos haciendo, examinaremos conjuntos de relatos que tratan dichas cuestiones a través de recursos fantásticos afines. Así, el presente capítulo abordará ficciones en torno a las consecuencias del imperativo de la maternidad.

En el primer apartado, veremos cómo lo fantástico sirve a las autoras para revisar y poner en tela de juicio el aspecto más cultural asociado a la maternidad: el papel de la mujer como madre en la familia, los mandatos del amor incondicional y los cuidados, y su extensión más allá de las relaciones maternofiliales. Además, veremos cómo a través de lo terrorífico, se hiperboliza la figura patriarcal de la «mala madre». El segundo apartado se ocupará de relatos en los que se trata la parte más biologicista, esto es, la preceptiva de la reproducción como fin último de los cuerpos femeninos, y sus implicaciones, con clara conexión con el contexto neoliberal. Además, en este punto,

tendrá especial relevancia la cuestión del aborto, a la que dedicaremos un espacio específico. En última instancia, comprobaremos que los cuentos de estas autoras denuncian cómo «la no maternidad, en un mundo capitalista patriarcal y heteronormativo, aparece casi como un imposible» (Rubino y Sánchez, 2021: 109).

Así, dejaremos para el siguiente capítulo el análisis de relatos en los que lo fantástico sirve como vía para tematizar acerca de otro tipo de violencias sobre los cuerpos. Los cuentos incluidos en el primer apartado estarán relacionados con la opresión implícita tras los cánones estéticos y, también, con la idea de los cuerpos como el territorio de las luchas feministas. El segundo apartado será especialmente interesante en cuanto a la interseccionalidad, ya que los cuentos que en él analizaremos nos permitirán comprender el interés de estas autoras por señalar las violencias a las que las mujeres y el colectivo trans son sometidos, en múltiples formas: desde el abuso y la explotación sexual hasta los transfeminicidios, pasando por problemáticas afluentes como la prostitución, entre otras. Terminaremos el capítulo 10 con unas conclusiones en las que unificaremos las ideas principales que podemos extraer del análisis de todas estas cuestiones de género.

9.2. Maternidad: las sombras de un mandato

Adrienne Rich entendió la maternidad como un imperativo cultural heredado, en el sentido de que la mujer cae en «lo que la historia le ha dicho que era su deber y su destino, hace lo mismo que hizo su madre» (2010: 380). Por eso, Rich, en *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución* (1976) propone una clara distinción entre *motherhood*, 'maternidad' y la terminología *mothering*, 'maternar', que da cuenta de ello. Por otra parte, Judith Butler, en su más que conocido ensayo *El género en disputa* (1990), consideró la maternidad –como tantas otras cuestiones asociadas culturalmente a las mujeres– como performativa, pero, precisamente por ello, potencialmente subversiva. Nora Domínguez retoma estas ideas para entender la maternidad como una práctica de imitación, proclive a la regulación y los mandatos, pero que, justamente por esa naturaleza disciplinadora, también se presenta como potenciadora de una revisión del modelo (33-34). Y, añade, es por ello por lo que «su contacto con la literatura la libera un poco de sus formas estereotipadas y esta le permite a la primera ensayar sus posibilidades de transgresión» (Domínguez, 2007: 34). Es en esas «posibilidades de transgresión» en las que se construyen los elementos fantásticos

que inundan los cuentos de este apartado. En muchos de los casos, veremos cómo se hacen añicos los estereotipos de la maternidad, «piezas básicas del discurso de género». Al desordenar y destruir estas piezas, se produce un intercambio discursivo que «conlleva la virtualidad de un acto de poder» (Palomar Verea, 2004: 22-23).

En el siglo XX, la literatura argentina no puede contra el relato hegemónico de la maternidad, fracasa en subvertirlo (Domínguez, 2007: 20). Esto cambia en nuestro siglo, cuando, como resume Guadalupe Maradei (2016), los textos de estas escritoras no solo ponen en primer plano la maternidad, el matrimonio y la familia, sino que también buscan desafiar las estrategias discursivas para narrarlos. Así, para la autora, la aparición de estos relatos marca «un punto de inflexión en la tradición literaria argentina respecto de lo que la crítica ha formulado en términos de una ausencia o marginalidad de representaciones literarias en torno a la maternidad» (Maradei, 2016: 247). Finalmente, apunta Ana Gallego Cuiñas a la segunda década del siglo XXI como el momento en el que el significante unívoco mujer/madre –en términos de Cixous– termina de auto(de)construirse en la literatura argentina (2020: 84).

En el primer apartado, trabajaremos con relatos en los que la mirada se pone sobre el imperativo maternal del amor y los cuidados en diferentes ámbitos, y que al ser llevado esto hasta los límites de lo imposible, demuestra cuánto de construcción tiene dicho mandato. En cambio, en el segundo apartado, los personajes de los relatos son más combativos, en gran parte, por su monstruosidad, erigida desde una ruptura con los roles y la idea de lo que debe de ser una *buena madre.*

9.2.1. *Familia, amor, cuidados, y otras mitologías*

Comenzaremos el análisis de los relatos que abordan la cuestión de la maternidad a través de lo fantástico poniendo el foco en el ámbito más general en el que esta se enmarca. Veremos en este primer apartado que no todos los relatos hablan, de manera directa, de madres, o de la relación de las mujeres con sus hijos, sino que lo que se encuentra en el centro de sus acciones es el peso del imperativo maternal. Este imperativo no solo implica el acto de dar a luz y criar a los hijos –lo cual veremos en el apartado 9.3.–, sino toda una serie de actitudes y comportamientos que se esperan de las mujeres desde una perspectiva patriarcal y biologicista, debido a su capacidad reproductiva: la disposición para los cuidados, la paciencia, el sacrificio y la abnegación, el amor incondicional, y un largo etcétera (Roséndiz, 2019: 21). Actitudes

cuyo peso, en realidad, se hace extensible a otras esferas de la vida de las mujeres como, por ejemplo, las relaciones de pareja o la familia.

Según Nora Domínguez, esta representación de la madre «inmaculada» opera por repetición de actos que cumplen sujetos fijos –madres e hijos– en espacios codificados; fundamentalmente el espacio privado de la casa (2007: 64). Quizás por eso muchas de las historias de los cuentos que aquí veremos tienen lugar en el seno familiar, que, además, se presenta muchas veces como problemático. Para Josefina Ludmer, la familia es la figura más frecuente en la cultura argentina del siglo XXI, en tanto «formación central que abarca todas las esferas», que, en su representación ficcional, enlaza subjetividades y temporalidades con formas biológicas, afectivas, legales, simbólicas, económicas y políticas (2002: 15-18). Por su parte, Ana Amado y Nora Domínguez defienden en *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* que los relatos familiares del siglo XXI exhiben lo social y lo cultural desde sus fisuras y manifiestan en sus enunciados la simiente para nuevos modos de desacato (2004: 17). En este sentido, Schweblin explica en una entrevista que «la familia es el entorno más cercano que tenemos, y cuando lo extraño, lo anormal, lo peligroso, se cierne en nuestro círculo más pequeño, todo se vuelve mucho más horroroso» (Torres, 2013: 177); algo que podremos constatar no solo en los cuentos de su pluma sino también en los de otras autoras que analizaremos a continuación.

Veremos pues el peso de los imperativos del rol maternal en el campo familiar en dos cuentos: «Familia de vidrio» y «En la estepa», de Fernanda García Lao y Samanta Schweblin, respectivamente; en el ámbito de la pareja, lo encontraremos en «Mujeres desesperadas», también de Schweblin; finalmente, el mandato de los cuidados incondicionales a los hijos, incluso si se trata de seres monstruosos, como sucederá en «El peor castigo» y «Evelina», ambos de Yanina Rosemberg.

«Familia de vidrio», incluido en *El tormento más puro* (2019) es, pues, el cuento con el que inauguramos este apartado, y que demuestra el peso de dichos imperativos maternales como pieza clave en lo que se ha considerado, desde la heteronorma, una *familia perfecta.* Al inicio, desde una voz narradora muy poética –como es habitual en García Lao–, una voz femenina se lamenta sobre la ausencia de su expareja, en unos términos que sitúan a la mujer en un lugar absolutamente sumiso y relacional: «Desde que no estás, para qué estas tetas, estos pezones. Sin vos, mi infraestructura no tiene razón» (García Lao, 2019: 37). Una noche, la mujer sale a dar

un paseo y tropieza con lo que resulta ser la pierna de un maniquí masculino. Después, encuentra el resto del cuerpo –a excepción de los brazos–, y decide llevárselo a casa, donde lo reconstruye y lo limpia. A partir de ese evento, la protagonista empieza a establecer una conexión emocional con el maniquí –«siento que a él y a mí nos iguala la desgracia» (38) –y, con ello, a superar la ruptura. Poco a poco, se va desarrollando una relación que en la lectura interpretamos más extraña, casi fruto de una cierta locura, pues la mujer habla con el muñeco: «Buen día, le digo. Me sale sin pensar» (38). Así, poco a poco, se va otorgando al ser inerte –al menos, lo es a priori– valores humanos. Cuando la llama su expareja, le dice que no está sola; le pone nombre –«Henri»–, y dice que le sonríe. Le compra ropa según el gusto que le parece que tendría y lo viste. Dice que le canta en francés, y que él «entiende perfecto, pero no dice nada» (39). Llega incluso a expresar la intención de mejorar como pareja: «Con él no voy a caer en el juego de la mentira. Voy a ser distinta. Y buena» (39).

Hasta este momento, la lectura nos enfoca hacia la creencia de que todo se trata de alucinaciones de una mujer a la que el despecho amoroso le ha nublado el juicio. Sin embargo, cada vez son más los gestos de Henri: la narradora cuenta que se acuestan juntos, que se ríen de la expareja de ella, etc. Al final de relato, la mujer pone en boca de Henri palabras tan elaboradas que empiezan a hacer tambalear la creencia de que todo responde a sus imaginaciones: «Henri me jura que el dolor es absurdo, un concepto humano»; además, esa mención de lo *humano* como algo ajeno nos lleva a pensar que, efectivamente, el maniquí es consciente de su otredad y, por tanto, posee conciencia. Así, lo sobrenatural aparece de manera definitiva en el relato, a través del motivo fantástico del autómata que cobra vida[238]. El relato concluye con la noticia del despido de la mujer, que dejará de ir al trabajo para dedicarse al hogar, donde ha decidido que Henri y ella tendrán una hija. Para ello, comprará el maniquí de una niña, igual que uno que vio en el escaparate de una tienda: «Ya es hora de que Henri y yo encarguemos una. Seremos una familia» (42).

Por un lado, en el relato encontramos, reformulado a través del maniquí vivo, el motivo del autómata que cobra vida, y del cual la protagonista experimenta un enamoramiento que, por sus palabras, sus acciones y su historia previa, es fácil achacar

[238] El motivo del autómata, cuya importancia ya veíamos en el apartado 1.3. al referirnos al caso de «Cuca en seis episodios», de Storni, aparece en otra obra de Fernanda García Lao, *Fuera de la jaula* (2014). En esta novela, la mujer de un coronel muere mientras canta la «Canción a la bandera», al ser atravesada por un LP, tras lo cual el hombre decide fabricar una especie de ¿muñeca, criatura, autómata? para sustituirla.

a algo así como un refugio de una realidad dolorosa[239]. De este enamoramiento por el maniquí surge una actitud de la protagonista que refleja esa abnegación de la mujer por su pareja, y el deseo de ser, algo así, como una compañera perfecta; de ahí esas palabras de la protagonista en las que declaraba que esta vez sería mejor que en su relación pasada. A esto se suma, al final del cuento, ese imperativo sobre la mujer de llevar el peso de construir una familia perfecta, y su querer dar a Henri una hija con la que poder culminar felizmente dicho proyecto.

La familia es también, como avanzábamos, el espacio en el que se producen los hechos de «En la estepa», de Samanta Schweblin, fechado en 2009 y publicado en *Pájaros en la boca y otros cuentos,* de 2017. Si en el anterior relato encontrábamos ese afán por crear la familia perfecta por parte de la mujer, en el caso de este cuento hallaremos algo parecido, que, si bien esta vez es un deseo compartido por los dos miembros de la pareja, irremediablemente la mujer tendrá un lugar más protagónico. En su búsqueda por tener una «criatura» –terminología que no ha de pasarnos por alto, como bien señala Quiñones Gámez (2022)–, ella empieza a buscar opciones para aumentar su fertilidad. Hasta aquí, nada fuera de lo común; sin embargo, pronto descubrimos que existe una ambigüedad, algo no dicho, y, sobre todo, una especie de fusión de dos esferas que jamás deberían juntarse: la de la natalidad y la de la caza. Así, la narradora, que es la mujer, cuenta que

> Hay que tener todo preparado: las linternas, las redes. Pol limpia las cosas mientras espera a que se haga la hora. Eso de sacarles el polvo para ensuciarlas un segundo después le da cierta ritualidad al asunto, como si antes de empezar uno ya estuviera pensando en la forma de hacerlo cada vez mejor, revisando atentamente los últimos días para encontrar cualquier detalle que pueda corregirse, que nos lleve a ellos, o al menos a uno: el nuestro (Schweblin, 2017: 159).

Más allá de lo sobrenatural que implica que el proceso reproductivo –motivo que, de hecho, encontraremos en varios cuentos en el apartado 4.3. – hay un claro sesgo de género en las actitudes de cada miembro de la pareja: mientras él «se convierte en una especie de animal de caza», ella, encargada de narrar la historia, nos dice: «sueño con cosas que me parecen fértiles» (160). Así, como marca el discurso heteropatriarcal, el hombre se mueve en la esfera de la acción, y la mujer, en el espiritual y onírico.

[239] Así sucede en relatos como «El hombre sirena» de Samanta Schweblin, donde la protagonista se enamora de un sireno, o «Como si se acabara el mundo», de Patricia Ratto, donde la historia de amor se produce entre una mujer y un fauno.

En medio de este proceso que, entendemos, tiene que ver con la búsqueda de un hijo –aunque nunca se llega a mencionar esta palabra–, Pol conoce a una pareja que ya lo ha conseguido, ya «tienen uno» (161). Junto con su compañera, Ana, acuden invitados a cenar a la casa de estos, con la esperanza de poder verlo y, en el caso concreto de la mujer, de poder pedirle a la otra consejos sobre fertilidad. También le produce ansiedad conocer los detalles del proceso: «cómo lo agarraron, cómo es, cómo se llama, si come bien, si ya lo vio un médico, si es tan bonito como los de la ciudad» (162). Sin embargo, una vez en la casa, la pareja de amigos no parece dispuesta a mostrarlo, así que Pol se escabulle para tratar de verlo. Sin embargo, esto desemboca en un final monstruoso: la criatura lo ataca, sin que podamos saber exactamente lo que sucede –pues solo contamos con el punto de vista de Ana–, pero que los obliga a ambos a huir de allí. Ya en el coche, durante la huida, la mujer intenta calmar a su pareja, pues piensa que podían matarse si se les cruzara un animal, o «uno de ellos: el nuestro», repitiendo así la formulación del inicio del relato[240]. Pero Pol, nos dice la narradora, «acelera aún más, como si desde el terror de sus ojos perdidos contara con esa posibilidad» (166).

Además del tópico del hijo monstruoso, el final repite el esquema en el que la mujer es la que se preocupa por el bienestar del hijo, cuando teme que Pol lo atropelle, a pesar de saber, después de lo sucedido, que probablemente será una criatura peligrosa, que De Leone sitúa entre lo animal, lo humano y lo no humano (2018: 35), pero por la que demuestra un amor incondicional. La conclusión incluso grotesca de la historia simboliza el fracaso del proyecto de familia.

Pasando ya a la cuestión del imperativo de lo maternal y la abnegación que se extiende en la relación de pareja, encontramos la historia del relato «Mujeres desesperadas», también de Samanta Schweblin. Este aparece por primera vez publicado en *El núcleo del disturbio* (2002) –primera obra de la autora– y se recoge también en la antología de Penguin Random House.

Este cuento, como muchos otros de la autora, es muy cinematográfico, ya desde su inicio: en su noche de bodas, Felicidad es abandonada por su pareja en medio de la carretera. Cuando todavía está tratando de asimilar lo sucedido, una mujer,

[240] El uso de formulaciones como *el nuestro*, y otros modos a referirse a esos hijos no nombrados desde una tercera persona del plural indeterminada alude a una forma de otredad y condensa la idea de monstruosidad, como ha apuntado Carolina Giralda (2023: 88-90).

también vestida de novia –según sabremos luego– aparece de la nada, para darle una explicación tan misteriosa como lapidaria: «No vuelven –dice Nené, y Felicidad grita por el susto–. La ruta es una mierda» (Schweblin, 2017: 45).

Nené nos es descrita como una mujer mayor, de rostro amargo y vejez prematura. Es la encargada de explicar a Felicidad –y, por extensión, a los lectores– lo que sucede en la ruta: los hombres abandonan sistemáticamente a las mujeres en ese lugar, y ellas se quedan allí esperando y llorando continuamente, algo que a Nené le resulta insoportable. En un momento dado, esta le pide a Felicidad que escuche algo que al principio es incapaz de oír –según Nené, porque lloró demasiado– y que, después, empieza a sentir: los llantos de las mujeres abandonadas. Por culpa de estos, según le cuenta Nené, nunca puede dormir; ante su enfado al respecto, las voces de esas mujeres empiezan a contestarle desde la oscuridad, la llaman «insensible» y le piden que las deje llorar, a lo que ella les contesta «¿Qué hay de las que hace más de cuarenta años que estamos acá, también abandonadas, y tenemos que escuchar sus estúpidas penitas todas las malditas noches?, ¿eh?» (48). En este punto, el relato transita hacia el lado de lo imposible, pues comprendemos que, efectivamente, hasta tal punto llegan los abandonos sistemáticos e inexplicables (o, al menos, inexplicados), que en el campo viven desde hace años, sin dormir –y, deducimos, sin comer ni beber– esas mujeres, que, además, no parecen tratar de cambiar su situación. Esta absoluta inacción se percibe aún más cuando aparece otro coche en la ruta y solo Felicidad trata de avisarla de lo que va a suceder. Sin embargo, es inútil: el coche se aleja, tras abandonar a otra mujer, mientras Felicidad se derrumba y Nené le dice que «siempre es así […]. Es inevitable. En la ruta al menos… siempre» (49). Esta vez es una anciana la que ha sido abandonada en la noche de bodas, todavía con la libretita de matrimonio en la mano. Mientras todo esto tiene lugar, las mujeres que lloraban, y que ahora se burlan e insultan a las tres protagonistas, conforman una terrible «masa negra en la oscuridad del campo» que se aproxima hacia ellas. Ante la amenaza, Nené toma las riendas de la situación y, al ver aproximarse un nuevo coche, toma la decisión de que, si se detiene, se subirán para huir de allí.

Hasta este punto, podemos decir que nos encontramos ante un relato fantástico, en el que, además, esa masa de mujeres se erige como un monstruo amenazador. Supone un peligro para las otras mujeres, lo cual, además de un sentido de ausencia de sororidad, también se puede interpretar desde la dinámica de *víctima devenida en*

victimario –algo que ya hemos visto en otros cuentos y que recuperaremos también en el siguiente capítulo–. Tanto en el caso de estas mujeres terroríficas como en el de Nené, Felicidad y la anciana, hallamos personajes sometidos a la inacción, que aceptan su destino de abandono. Pareciera que su existencia, fuera de la pareja, no tiene sentido, las deja en ese limbo de llanto en medio de la carretera. Sin embargo, cuando aparece el siguiente coche, en el que Nené y sus compañeras pretenden escapar, esto cambia: «Nené espera ansiosa que se abra la puerta, que la mujer baje. Pero el que se baja es él» (51). Mientras la masa de mujeres se abalanza sobre el hombre, las tres suben al coche, y Felicidad pide a Nené que deje bajar a la mujer si es lo que ella quiere. Sin embargo, se produce lo inesperado, cuando esta contesta: «No me bajo nada […]. Arrancá antes de que vuelva» (52). Ya en camino, ella les explica que nunca lo quiso, que cuando bajó pensó en abandonarlo, pero que lo que la frenaba era «el instinto maternal». Aquí, desde nuestra perspectiva, toma sentido la totalidad del relato, pues se produce la ruptura del estereotipo de la mujer como la eterna abandonada, la cuidadora, la que espera incondicionalmente, como Penélope, el regreso de su pareja.

Además, podemos añadir que el final con el que Schweblin decide concluir el relato tiene algo de crítica ácida hacia esa falta de sororidad a la que ya apuntábamos durante el análisis del cuento. Y es que la última escena nos presenta a las mujeres que, mientras huyen en el coche, ven aproximarse «pequeños pares de luces blancas» (53), que Felicidad interpreta como los coches de los hombres que regresan arrepentidos a buscar a sus esposas. De nuevo, como en su primera intervención, Nené es lapidaria: «Son ellos. Pero vuelven por él» (53). Es decir, que los maridos de todas aquellas mujeres abandonadas que nunca regresaron a por ellas vuelven ahora, pero para socorrer al hombre que acaba de sufrir ese destino, inaudito para ellos. En interpretación complementaria a esa ausencia de sororidad entre las mujeres, podemos entender este final como una muestra de la fortaleza y fraternidad que, lamentablemente, sí mantiene el discurso patriarcal. En cambio, Nené se encontraba sola en ese lugar de inacción, hasta que aparecen Felicidad y la anciana, que se convierten en sus cómplices para llevar a cabo una huida que simboliza una clara ruptura de roles, y que queda todavía más representada con el actuar de la última mujer, que rechaza por fin ese «instinto

maternal» y se decide por ejecutar aquel deseo que dicho instinto le reprimía: abandonar a su marido[241].

Encontraremos sin embargo otros casos en los que la escapatoria no es posible, en los que el imperativo de la *buena madre* llega al punto de obligar a las madres a sentir amor y ejercer los cuidados de manera incondicional, incluso hacia hijos que se erigen como monstruosos –por cierto, construidos sobre el motivo del doble–. Esto lo ejemplifican a la perfección dos relatos de Yanina Rosemberg, incluidos en *La piel intrusa* (2019), a los que nos referiremos a continuación: «El peor castigo» y «Evelina».

El primero de ellos comienza con una madre que asiste a una reunión con la directora del colegio en el que estudia su hijo. Esta le informa de que el adolescente será expulsado ya que trató de quemar vivos a un profesor y a varios de los compañeros. Ante la noticia, la madre repite que «no puede ser» (Rosemberg, 2019: 39), lo que tanto la profesora como el lector interpretan como una fórmula de incredulidad o sorpresa; sin embargo, pronto descubrimos que, efectivamente, se trata de un suceso imposible. La madre defiende la inocencia de su hijo, que lleva días en cama debido a una enfermedad que, de hecho, esa misma mañana le había provocado fiebre, de modo que no había asistido al colegio. Sin embargo, mientras se explica, hace su entrada en el despacho su hijo, por lo que a la madre no le queda otra opción que llevárselo. Ya en el coche, llama a casa, y el que contesta es su hijo, con claros síntomas de enfermedad: así, entendemos que el que está en el asiento de al lado no puede ser otro que un doble del pequeño. La mujer entra en ese momento en crisis, no termina de creer que se trate de un doble y reprocha el suceso al que entendemos que es el padre del chico. Detiene el coche y paga una habitación de hotel para allí tratar de interrogar al chico y saber quién se encuentra detrás de todo ello. Al final, en un ataque de ira ante el silencio y la ausencia de explicaciones del doble, la mujer lo hiere con una cuchilla. En ese momento, el doble, que había mostrado ser idéntico físicamente, pero con actuaciones turbias e impropias del hijo original (miraba de manera soez a las mujeres, le obsesionaba ver pornografía,

[241] Se pueden rastrear otros casos de este tipo de personajes femeninos que se empoderan y actúan en disonancia con lo que se espera de ellas como buenas parejas en la narrativa de otras autoras del corpus. Un ejemplo destacable es el personaje de Natalia en «Tela de araña» de Mariana Enríquez, que se presenta como mujer fuerte e independiente, significación que queda reforzada por el filtro iconográfico que la autora elige para su construcción: el de las brujas. Así, en el relato se nos cuenta que se dedicaba a las artesanías, y en concreto a comerciar con ñandutí, que es un tipo de mantel hecho de puntillas que se asemeja a las telas de araña. Se da a entender que tiene visiones, y no cualquier visión, pues se trata de una hoguera, que solo ella es capaz de ver y que se disuelve pasados unos minutos. También se nos dice que, en ocasiones, tira las cartas para adivinar el futuro. Y, cuando el hombre del relato se asusta de animales como las arañas y las víboras, ella lo ridiculiza, pues no los teme, sino todo lo contrario.

etc.), se dulcifica, y parece incluso arrepentirse. El cuento termina con una escena en la que, de nuevo, el imperativo del cuidado y el amor incondicional de una madre salen a flote hasta tal punto de borrar todo lo demás, incluido el elemento monstruoso y sobrenatural del falso hijo: «me mira con un gesto dolorido, casi enfermo, y entonces me acerco a besar su frente […] me ayuda a levantarlo de la cama, a ofrecerle el brazo para ir despacio hasta el auto, llevarlo a casa conmigo y cuidarlo como debí haber cuidado al otro Tavito» (47).

Finalmente, el motivo del doble se encuentra también en «Evelina», un relato de la misma autora protagonizado por una mujer, a todas luces, deprimida y con trastornos nerviosos y su hija, que una mañana desaparece sin dejar rastro. La madre, desesperada, trata de buscarla por el vecindario, y descubre con terror que hay una Evelina en cada casa de su bloque: una Evelina drogada junto con el hippie del segundo B, otra con el anciano policía del G, otra con la «gorda perfumista» del C, y más que vivían en otras casas, con ligeros cambios (una estaba teñida de rubia, otra embarazada…) pero que eran, efectivamente, idénticas a Evelina. Al final del relato, hallamos una madre absolutamente devastada, que emite algo así como «un pedido, un ruego, un rezo, el deseo de que una de las Evelinas quisiera darme la mano y volver a casa conmigo» (Rosemberg, 2019: 93). De nuevo, parece importar poco lo monstruoso de esos dobles, con tal de recuperar a la hija perdida, a la que, por culpa de sus problemas de salud mental, no pudo cuidar como debía; para la que no pudo ser una *buena madre*.

En síntesis, encontramos en estos relatos el lapidario peso del mandato de los cuidados, algo tan intrínsicamente ligado a la maternidad que no se considera un acto de renuncia a los deseos de las mujeres, sino una obligación (Guzmán, 2022: 52). A continuación, veremos en el siguiente apartado cómo lo fantástico también se erige no solo como castigo sino como un medio de hiperbolización en el que lo que se consideraría una *mala madre* alcanza grados imposibles.

9.2.2. *«Y vos, sin instinto materno, das miedo»*

La cita con la que comenzamos este apartado pertenece a una obra que no forma parte de nuestro corpus de análisis, pero sí su autora, Fernanda García Lao. Se trata de *Sulfuro* (2022), la historia de una mujer a la que se le aparece la esposa fallecida de su actual pareja para reprocharle que no quiera cuidar de sus hijos, y que tampoco

sea capaz de tener suyos propios –pues ha abortado en dos ocasiones–. Tomamos el ejemplo de esta obra, aunque queda fuera de nuestro corpus[242], para iniciar este bloque de análisis, por un motivo fundamental: a través de ese juego metafantástico e irónico, por el cual el fantasma de la mujer muerta teme a la protagonista viva, se establece algo así como un criterio valorativo en el que la ausencia de instinto maternal es más aterradora que una presencia del inframundo.

Esta es, en esencia, la simbología que se desprende de los relatos que aquí veremos, que están protagonizados por lo que el sistema patriarcal ha venido a llamar *malas madres*, pero, en este caso, llevadas al extremo de la transgresión a través de lo fantástico. En términos de Palomar Verea, las *malas madres* son

> aquellas mujeres que, incapaces de sustraerse al mandato de género respecto de la función reproductiva y a la mitificación de la maternidad como ideal de género, no cumplen, sin embargo, con los criterios de una «buena madre», es decir: no muestran tener ni «instinto» ni «amor materno», no se sacrifican ni se entregan a los hijos y a la función materna, o incluso pueden tener una relación de desapego o destructividad con los hijos (2004: 20).

Por su parte, Yanina Ávila González explica que ese mandato de género, ese predominio del mito del amor materno al que hemos hecho referencia antes, hace que sea «difícil imaginar situaciones extremas de infanticidio o filicidio social» (2004: 35). Por eso, añade la autora, los discursos simbólicos –religiosos, culturales e institucionales– «interpretan los casos que no se ajustan a la norma como expresiones aisladas, derivadas de trastornos mentales individuales, como manifestaciones de anomias sociales propias de los pueblos salvajes y atrasados o, en su defecto, de las sociedades industrializadas modernas superdesnaturalizadas» (Ávila González, 2004: 37). Así, en los cuentos que a continuación analizaremos, encontraremos precisamente una gradación, podríamos llamar, de *malas madres*, que son llevadas al límite de lo posible a través de recursos y motivos de la literatura fantástica. Se trata de tres relatos de tres autoras: «*As soon as possible*» (*Experimento marciano*, 2019), de Gabriela Colombo; «Mariposas en la pared» (*La piel intrusa*, 2019), de Yanina Rosemberg; y, finalmente, «Adaliana» (*El núcleo del disturbio*, 2002), de Samanta Schweblin.

[242] Esta y otras obras de Fernanda García Lao –que después abordaremos– han sido ya analizadas desde el punto de vista de lo fantástico feminista en el siguiente artículo: Sara Barberán Abad, «El fantástico feminista de Fernanda García Lao: cuerpo, reproductividad y violencia», en Alberto Ferrera-Lagoa, Nicolás Mateos Frübeck y Julen Romero Ayuso (coords), *Conjúrote, triste Plutón. Estudios sobre la literatura hispánica fantástica y sobrenatural,* Philobiblion: Asociación de Jóvenes Hispanistas, 2023, pp. 147-168.

Comenzaremos por el relato de Gabriela Colombo, que se inicia con una madre que busca desesperada su teléfono móvil, hasta que escucha las náuseas de su hijo. Con «voz metálica», el niño pide perdón a su madre, que descubre que «un rectángulo perfecto se eleva debajo de la piel en medio de su cuello» (Colombo, 2019: 39): el pequeño se tragó su *BlackBerry*. Entonces, el horizonte de expectativas de la lectura, que nos llevaría a una absoluta preocupación de la madre por la salud de su hijo, se quiebra estrepitosamente: «¿Por qué me hacés esto, Martín? ¡En dos horas tengo una *conference call*!» (39). Cuando el teléfono suena, el cuello vibra, y «sus cuerdas vocales mezcladas con el ring del celular crean una melodía única». «Si es mi jefe, te mato», añade la madre (39). Así, a la imposibilidad física y biológica que implica que el móvil se encuentre en funcionamiento en el interior del cuerpo del niño, se suma la transgresión cultural que supone el inesperado comportamiento de la madre, y que irá *in crescendo* a lo largo del relato.

En lo que respecta a lo primero, se suma lo insólito de que tampoco en el hospital se extrañen ante el accidente, no despierta la emergencia[243]: le recomiendan que no beba agua, que descanse la voz, le dicen que es una suerte que apenas sienta dolor. Esta reacción inconcebible llega a su culmen cuando la madre le explica al médico que tiene una conferencia telefónica impostergable, y el doctor acepta sin problema a ensayar una técnica para que pueda llevarla a cabo:

> Primero le aplicaremos un anestésico. Luego intentaremos conectar un cable al parlante del celular y en la punta externa colocaremos un pequeño micrófono para que usted pueda hablar con la mayor comodidad. Por otro lado, con este dispositivo –el médico me muestra algo pequeño con forma de espiral– vamos a anular la vibración de las cuerdas vocales para que no interfieran en la conversación. Terminada la conferencia intentaremos extirpar el aparato (41).

Sobre el comportamiento de su madre, es inusitado el modo en que parece no importarle lo doloroso del procedimiento para su hijo con tal de poder llevar a cabo sus compromisos profesionales. Esto queda representado en sus palabras –«Si te movés durante la conferencia, te reviento» (41), por citar solo un ejemplo– y también en sus actos, como cuando, terminada la reunión, abandona a su hijo para que lo sometan a la cirugía y sale a fumar, o cuando el único momento de ternura hacia él, un abrazo, tiene

[243] Hay referencias, no demasiado claras, pero sí sugerentes, que dan a entender que no es la primera vez que se enfrentan a un problema así: «Esto de tragarse los celulares se ha convertido en una manía» (41); «Este modelo de BlackBerry es un peligro. Se dejó de fabricar hace unos años por el problema de las teclas» (44).

lugar solo una vez ha conseguido recuperar su móvil. A lo largo del cuento reparamos en la obsesión que esta mujer tiene con su trabajo, en detrimento de los cuidados que requiere su hijo: «¡Martin, qué desesperación! Me están llegando mensajes» (40); «Pienso en las llamadas y en los emails que debo estar recibiendo. Hoy es día de cierre, hay que reportar los resultados de ventas» (43). Por ello, una vez terminada la intervención, la madre lleva a casa a su hijo, para inmediatamente abandonarlo e ir a la oficina. El final del relato, de nuevo absolutamente insólito e incómodo, nos muestra a la madre recuperando dos teclas que faltaban de la *BlackBerry* en el coche –pues, según les había informado el médico, seis de ellas se habían quedado dentro del cuerpo del pequeño–, y demostrando, una última vez, que su verdadera preocupación no es la salud de su hijo sino la integridad de su herramienta de trabajo: «Cuatro [teclas], me digo. Ahora solo faltan cuatro» (44).

Hay un evidente elemento socioeconómico en la actitud de la mujer, absolutamente obsesiva con sus obligaciones laborales, que ocupan la totalidad de sus pensamientos y le generan una enorme ansiedad ante la posibilidad de no alcanzar el éxito en su trabajo. Podría analizarse esta cuestión desde el concepto de auto–explotación propuesto por Byung-Chul Han en el contexto de su teorización sobre la sociedad del rendimiento, que presenta en *La sociedad del cansancio*, y que viene a abordar cómo en el presente contamos con una falsa conciencia de ser dueños de nosotros mismos, algo así como nuestro propio jefe, que nos lleva a la necesidad de acción constante, a una autoexplotación no percibida como verdadera explotación (2012: 32). Pero nos interesa más, en realidad, analizar la actitud del personaje de la madre desde la perspectiva del lugar que las mujeres ocupan en el mundo laboral, en términos de acceso, desempeño y, sobre todo, conciliación. La maternidad se presenta como uno de los principales escollos, no solo a la hora de contratar mujeres y de que estas alcancen altos puestos –el llamado techo de cristal–, sino, sobre todo, a la hora de compatibilizar los cuidados familiares con lo laboral; en especial, en una sociedad que todavía pone el peso de dichos cuidados sobre las madres. De hecho, es curioso cómo tanto en este cuento como en otros que veremos después –«Útero fácil», por ejemplo–, la figura paterna está completamente ausente. En este sentido, volviendo al cuento de Colombo, la madre se presenta como monstruosa, no solo por la ausencia de preocupación por la salud de su hijo, sino por la absoluta priorización de su trabajo.

El segundo relato que analizaremos será «Mariposas en la pared», de Yanina Rosemberg, que se inicia con una llamada telefónica de una mujer a quien entendemos que es su expareja, para hacerle una consulta al respecto de su hija en común, Maya. La madre parece nerviosa y abrumada y su expareja, igual que el lector, no llega a comprender el problema que hay con la niña hasta bien transcurrido el relato.

Al principio, se intuye que se trata de un problema relacionado con el comportamiento de Maya, ya que la madre menciona en la llamada una clínica a la que quiere pedir ayuda, pero no termina de ser clara en sus palabras. En cierto momento, se lamenta: «Hay algo, algo debemos haber hecho mal, si no no se entiende cómo ella… no se explica que una hija odie así a su madre, no puede ser…» (Rosemberg, 2019: 20). Cuando su expareja comprende que no se trata de un problema grave, reprocha a la mujer que siga «igual de chiflada que siempre» (20). En este punto, el lector se identifica con el hombre, ya que también se percibe la narración de la mujer como la de alguien no fiable. Sin embargo, pronto esta empieza a dar más detalles acerca de cuál es su plan: hay «una clínica en Cinco Saltos, ellos se ocupan de todo, hasta de los estudios previos, el papeleo… nosotros no tenemos que hacer nada, solo firmar y después… después nada, esperar» (19). La decisión está tomada: solo necesita una firma de Fabián, la autorización para que la clínica lleve a cabo el procedimiento, que, como sabremos, consiste en que «sacan el núcleo de un óvulo y lo reemplazan por el núcleo de una célula de Maya»; «con un pelo, un pedazo de uña, un diente de leche y listo, ellos hacen lo que hacen» (21).

De nuevo, el proceso de la clínica no se explicita, pero en la lectura podemos ir completando el puzle para comprender de qué se trata. La pieza que falta nos viene dada cuando la madre dice «Voy a empezar de cero yo solita […] igualita a la de ahora pero mejor, porque con la experiencia una ya sabe» (22), y, más adelante, piensa en el momento de recibir en casa a «su nueva Maya» (23).

En este relato, de nuevo encontramos un esquema compositivo de lo transgresor muy similar al de «*As soon as possible*»: la figura de la mala madre conjugada con un elemento biológicamente imposible. En lo que respecta a lo primero, es sencillo de entender: ¿Qué mujer estaría dispuesta a cambiar a su hijo, por muy malo que sea su comportamiento? ¿Cómo conjugar este deseo de abandono y sustitución con el supuesto *amor incondicional* de las madres?

Con relación a lo segundo, nos encontramos no solo con un motivo que destruye las leyes de la biogenética, sino que además ha tenido un espacio fundamental en la tradición literaria fantástica y de ciencia ficción: la clonación. Antes que nada, es importante tener en cuenta, tanto para este relato como para otros que veremos más adelante –«Cuánto vive un óvulo» y «Tan de cerca»–, que la mención a un procedimiento científico (como veíamos ya en el apartado 2.2.) no necesariamente implica la adscripción de un relato al género de la ciencia ficción. Es este también el caso de «Mariposas en la pared», que como avanzábamos, trata la temática de la clonación genética.

Desde el más que conocido descubrimiento de las posibilidades genéticas, con el tan sonado caso de la oveja Dolly, la clonación empezó a llenar las pesadillas y ficciones de la humanidad, y se ha convertido en uno de los grandes motivos de la historia literaria de lo fantástico (Alonso Burgos, 2017: 252-263). Ejemplos de ello son obras tan relevantes como *La posibilidad de una isla* (2005), de Michel Houellebecq o *Nunca me abandones* (2005), de Kazuo Ishiguro, por citar solo algunas[244]; además, ya la literatura, antes de este hito científico, había ensayado estas posibilidades, como sucede en *Un mundo feliz* (1932), de Aldoux Huxley o *Los niños del Brasil* (1976), de Ira Levin. Si la clonación genética ha dado lugar a tantas ficciones es porque a las grandes posibilidades que plantea se suman tantas o más numerosas problemáticas de índole ética. En este sentido, ya en 1997, la UNESCO aprobó la *Declaración Universal del Genoma Humano y los Derechos Humanos*, cuyo artículo 11 estipula que: «las prácticas contrarias a la dignidad humana, como la clonación reproductiva de seres humanos, no deben permitirse». No nos extenderemos aquí acerca de todas estas cuestiones, pero sí es interesante, en lo que incumbe al relato, el hecho de que el tipo de procedimiento al que se refiere la madre de Maya, su esperanza de tener otra Maya idéntica, pero más buena, es incompatible con los avances científicos hechos hasta la fecha. Esto se debe a una concepción errónea de lo que se ha denominado desde el campo de la genética el *determinismo genético,* que, como explica la *National Bioethics Advisory Commission*, entiende equivocadamente, que los genes determinan todos los

[244] Desde la narrativa argentina, podemos sumar a esta nómina títulos como *El corazón de Doli* (2010), de Gustavo Nielsen, donde se investiga la posibilidad de clonar hijos para tener un doble de estos que sirva como fuente de órganos de repuesto frente a cualquier enfermedad o accidente del hijo original, o, también, la disparatada obra de César Aira, *El congreso de literatura* (1997), donde existe la intención de clonar al escritor Carlos Fuentes; sin embargo, puesto que la célula se ha obtenido de la corbata de Fuentes, se acaban clonando gusanos de seda.

aspectos y dimensiones del individuo, de modo que se podría producir una o varias réplicas perfectas de una persona existente (2000: 48). Esto es, efectivamente, imposible, ya que «un clon genómico no comparte necesariamente los talentos ni las inclinaciones de su progenitor clónico. Un Einstein clonado sería con seguridad un superdotado, pero no tendría por qué ser un gran físico» (Wilmut, Campbell y Tudge, 2000: 334). De ahí que el procedimiento que la clínica del relato ofrece a Maya sea, efectivamente, imposible, y nos lleve, de la mano también de la transgresión social de una tan *mala madre*, al territorio de lo fantástico.

En los dos relatos hasta aquí analizados hemos visto dos manifestaciones fantásticas e hiperbólicas de *malas madres*, en una gradación, podríamos decir, de menor a mayor gravedad: el caso de una madre que prioriza su vida laboral por encima del cuidado de su hijo, y el de una mujer dispuesta a intercambiar a su hija por un clon para corregir sus errores en la crianza. A continuación, encontraremos el último grado de esta especie de crueldad maternal transgresora, materializado en un monstruoso filicidio antropofágico: el que protagoniza «Adaliana», de Samanta Schweblin.

En este cuento, es curiosa la elección de la voz narrativa: por una parte, es una narración omnisciente, que conoce todo lo que ha sucedido, sucede y sucederá. Por otra, esa voz se identifica con el punto de vista de uno de los personajes, una comadrona que se presenta como una especie de vidente, que sabe que algo terrible va a suceder[245], y así nos lo anuncia desde la primera oración del relato.

Nos situamos en un tiempo pasado –pues existe una «servidumbre»–, en una casa regentada por un patrón que, sistemáticamente, viola cada noche a alguna de las criadas del servicio. Un día, la elegida es Adaliana, una recién llegada que se nos presenta como diferente, algo loca, y que, al contrario de sus compañeras, sí trata de oponer resistencia a los abusos del hombre. Sin embargo, sus esfuerzos son inútiles y fruto de la violación se queda embarazada. Se hacen referencias al hijo que se está gestando en su vientre en términos de «garrapata» (Schweblin, 2002: 31), «criatura que crece sin piedad» (32), «enfermedad nefasta» (32). Esto nos lleva a leer este embarazo

[245] Este es, en realidad, el verdadero elemento imposible del relato: las visiones del futuro de la comadrona, ya que lo que sucede al final, aunque es transgresor en lo social, no lo es a nivel biológico. Algunos ejemplos de estas visiones aparecen salpicados a lo largo del relato: «Mientras, las manos oscuras de la comadrona reconocen el futuro como se anticipa una tormenta y dibujan con sudor, aferradas a la ropa, un destino que ya se ha visto en sueños y que ella conoce bien» (30); «La comadrona, tras la puerta, no verá pero recordará lo que ya ha visto en sueños» (31); «la predicción de cada noche se cumplirá rigurosa ante los ojos de la comadrona» (32).

como algo no deseado, lo que se demuestra finalmente en los intentos de aborto de Adaliana, que se lanza repetidamente escaleras abajo. Finalmente, tras fracasar en su empresa, la joven dará luz al hijo de su violador, una noche de tormenta. El patrón tiene sus esperanzas puestas en que ese niño será el elegido, su heredero; expectativas que, pronto, verá hechas añicos. La comadrona deja solas a la madre y a su criatura, mientras sale a hablar con el patrón, a quien advierte: «esa muchacha no lo quiere, se lo comería si pudiera con tal de que vuelva a su vientre» (32). Y esto es, exactamente, lo que sucede:

> En los ojos de la comadrona la multitud de mujeres leerá lo que sigue: la tormenta que cede, el hombre que se tarda. Ruidos que son quejidos, o llantos. Un gruñido sediento que más tiene que ver con lo animal que con lo humano. Y al fin, lo que todas esperan. Ya no las sábanas, ni los cuartos, ni los pasillos, ahora es el hombre quien huele a espanto. De rodillas, dejará caer su cuerpo frente a las mujeres y, por primera vez llorando, mostrará a la comadrona sus manos ensangrentadas, los posibles restos de algo que fue pequeño, y suyo, y que ya no es (32).

Después de este terrible fragmento, el relato cierra una estructura narrativa circular, pues nos retrotrae a la noche en la que «sucederá algo terrible» (30, 32). Sin embargo, significativamente, la noche que la comadrona señala como «terrible» no es en la que se produce el parto ni el monstruoso filicidio de la madre, sino la que Adaliana llegó a la casa y se produjo el abuso sexual por parte del patrón. Esto es interesante a nivel simbólico: aunque la monstruosidad fantástica en el relato recae sobre la figura de Adaliana, convertida, en la última escena relatada, casi en un animal, una bestia antropófaga, la monstruosidad primera queda representada por la figura del hombre que viola a las mujeres a su antojo y busca utilizar su capacidad reproductiva para obtener un heredero.

Adaliana, como ya estudiamos en otro lugar[246], se construye como una especie de *Saturna*, que devora a su progenie, como en la mitología, para salvarse de las profecías, que en este caso coinciden con los deseos del patrón de contar con un heredero que perpetúe su imperio opresor. Además, el personaje de Adaliana también puede remitirnos al de las *locas del desván*, en terminología de Gilbert y Gubar (1979), es decir, al de aquellas mujeres del siglo XIX que eran consideradas locas e histéricas por el mero hecho de rechazar los imperativos de feminidad y maternidad de la sociedad

[246] Ver: Sara Barberán Abad, «Maternidades insólitas: disidencias performativas en los relatos de Samanta Schweblin», en Laura María Martínez Martínez [*et al*.] (coords.), *Y por mirarlo todo, nada veía: redes, trasferencias y escrituras globales en la literatura hispanoamericana*, Academia del Hispanismo, 2021, pp. 175-189.

victoriana, y que tan importante lugar han tenido en la tradición gótica[247]. Esto conecta con una observación de Francisca Noguerol acerca de la pertinencia de lo grotesco –como lo es este relato– para «revelar la alienación de que es objeto la mujer al asumir un ejercicio normativizado por otros, del que escapa practicando una violencia que degenera a veces en la propia locura» (2013: 3).

Lo que sucede con este personaje es una evolución causal que la lleva de ser víctima a ser victimario: la vivencia traumática es la que la convierte en semejante monstruo. Esta dinámica narrativa, que también implica el motivo fantástico de la *monstruificación*, la encontraremos después en otros relatos en los que también la temática gira en torno al abuso sexual y que, como veremos, convierte a las mujeres que lo padecen en seres terroríficos, sedientos de venganza. Sin embargo, incluimos este relato en este apartado en tanto en cuanto el acto monstruoso es doblemente terrible debido a la transgresión cultural que implica que una madre devore a su propio hijo, rompiendo con ello todos y cada uno de los imperativos de amor y sacrificio sobre los que se construye la idea social de la maternidad.

9.3. Lo imposible biológico al servicio del sistema

En la introducción a este capítulo, hemos recorrido el camino de la lucha feminista, en el que se produce una evolución en la que la reivindicación por desembarazarse del imperativo de la maternidad obligatoria sienta las bases para la consecución paulatina de derechos en el campo de lo reproductivo, en tanto que se va superando la idea de la procreación como deber y destino único de las mujeres. Dicha premisa biologicista es, no solo uno de los sustentos del pensamiento patriarcal y capitalista, sino, también, fuente de algunas formas de su violencia sistemática.

Así pues, veremos a continuación relatos en los que tienen cabida estas violencias reproductivas. Sobre todo, la incomodidad que produce la lectura de los cuentos parece querer inducir a una reflexión ética y de género en cuanto al modo en que los avances en las tecnologías reproductivas han afectado a las mujeres. El feminismo se ha hecho eco de estas cuestiones, ya desde los años 80, cuando estas innovaciones empiezan a salir a la luz y, aunque en un momento fueron vistas como un modo de librar a la humanidad de la tiranía de la biología (Firestone, 1976: 301), pronto

[247] Este ambiente gótico estaba ya desde el inicio del relato, en el espacio de la casa con servidumbre o el motivo de la tormenta nocturna que anuncia que algo terrible va a suceder.

surgen voces que apuntan a las implicaciones de que dichos avances procedan de una biogenética capitalista. Así, como afirmó la feminista María Mies, no son las mujeres las que necesitan esas tecnologías, sino el tecno-patriarcado el que las necesita a ellas (en Corea, 1985: 330). En *The Mother Machine: Reproductive Technologies from Artificial Insemination to Artificial Wombs*, Gena Corea[248] plantea la existencia de un panorama tecno-bélico en el que la maternidad está en proceso de convertirse en una nueva rama de prostitución femenina (1985: 275).

La lucha en este ámbito continuó en diferentes vías, como el tecnofeminismo de los años 90[249] o el xenofeminismo, cuyo manifiesto se publica el colectivo *Laboria Cuboniks* en 2015 desde el principal postulado de que, si el futuro es tecnológico, esa tecnología habrá de ser feminista. Helen Hester se hace eco de este movimiento en *Xenofeminismo: tecnologías de género y políticas de reproducción* (2018), donde explica cómo las tecnologías no pueden ser neutras, pues desde su creación persiguen un objetivo concreto.

En esta línea, los cuentos que analizaremos en el primer apartado –todos ellos de Fernanda García Lao– ficcionalizan la explotación de las mujeres en tanto sujetos gestantes, y presentan, como veremos, situaciones que son trasunto de problemáticas reales como la gestación subrogada y otras prácticas biotecnológicas y médicas similares. Además, los procedimientos inventados por las autoras recurren a elementos cercanos a la ciencia ficción, pero que, sobre todo, son fantásticos, en tanto que suponen una transgresión de la norma social y/o las posibilidades biológicas del cuerpo humano.

En el segundo apartado, también veremos este recurso fantástico –en «Conservas» (Samanta Schweblin)–, así como, de nuevo, el motivo del monstruo –en «La vida eterna» (Ana Llurba): en cualquier caso, ambos sirven en esta ocasión para tematizar acerca del derecho de las mujeres a la libre elección sobre sus cuerpos, y en concreto, sobre la cuestión del aborto, su sanción legal –hasta 2020– y su culpabilización social –todavía vigente–, algo a lo que ya nos hemos referido en la introducción debido a su importancia en la lucha de las feministas argentinas.

[248] La autora, junto con otras (Duelli-Klein, 1985; Katz, 1984; o Rowland, 1984) formó parte del grupo *Feminist International Network of Resistance to Reproductive And Genetic Engineering*, que empezó a funcionar en 1985. Para más información, puede consultarse su web: https://www.finrrage.org/.

[249] Para saber más, remitimos a: Judy Wajcman, *El tecnofeminismo*, traducción de Magali Martínez Solimán, Madrid, Cátedra, 2006.

9.3.1. *Transgresiones reproductivas y explotación*

Lo reproductivo se configura como un lugar prolífico para lo fantástico. La reproducción humana es un campo de la salud del que tenemos un conocimiento científico, podríamos decir, casi absoluto. Conocemos sus límites, y cuáles de ellos hemos sido capaces de transgredir, por ejemplo, para garantizar la seguridad de las futuras madres de edad más avanzada, incrementar las posibilidades de embarazo aumentando la fertilidad, etc. Con todo, todavía siguen apareciendo innovaciones desde el campo de la biotecnología, si bien, en muchos de estos casos, estas han de establecer un necesario diálogo con la filosofía, y en concreto, con la ética. En las últimas décadas los debates ético-reproductivos han estado a la orden del día, atravesados además por cuestiones de género y clase. Se trata pues de un espacio político, con un diálogo abierto en el que lo fantástico también tiene cosas que decir.

Desde este lugar, los cuentos que a continuación analizaremos construyen lo fantástico desde y para la problematización de aspectos concretos de la ciencia y ética reproductivas. Los tres relatos en los que nos centraremos pertenecen a Fernanda García Lao, autora que, por un lado, pone el cuerpo en el centro de muchas de sus obras, como ha reconocido ella misma (en Paraleerenlibertad, 2021), y, también, la crítica literaria dedicada a su obra: Araceli Alemán lo expresa a la perfección cuando dice que el hecho de «que Fernanda García Lao es (o fue) actriz podríamos casi deducirlo de su narrativa, pues revela una profunda conciencia y una búsqueda que erige la corporalidad en poderoso centro irradiador de sentido» (2015: s.p.).

Por otro lado, la autora es una declarada feminista[250], por lo que el cuerpo aparece en su obra, como veremos, desde una perspectiva crítica para con el sistema que lo explota. Así, estas cuestiones aparecen, por ejemplo, en una de sus más celebradas novelas, *Nación Vacuna* (2017), que esgrime muchos de los argumentos que encontraremos en los relatos de este apartado, como los estándares de belleza, el control sobre los cuerpos femeninos y la explotación reproductiva de dichos cuerpos en aras de un *bien mayor*[251].

[250] Para la autora, el feminismo es *el* movimiento de América Latina, el más poderoso de los últimos años en términos políticos y sociales, cuya fuerza reside en su carácter intergeneracional (en Paraleerenlibertad, 2021).

[251] El género de *Nación Vacuna* se balancea entre la ucronía y la distopía, ya que parte de una transgresión de la realidad histórica: Argentina ganó la guerra de las Malvinas. Sin embargo, los argentinos no pudieron volver al territorio, pues, antes de marcharse, los británicos contaminaron las aguas. La novela gira en torno a la solución a la que llega una supuesta Junta Civil que gobierna en argentina en el tiempo

Vamos a encontrar en los cuentos el reflejo de un sistema capitalista y patriarcal, en el que los personajes femeninos no importan en tanto sujetos vivientes, con sus deseos y agencia propias, sino como seres gestantes cuya capacidad para la reproducción humana trae beneficios, bien a particulares –un hombre recién enviudado («Cuánto vive un óvulo»), una pareja estéril que desea formar una familia («Útero fácil»)–, bien a la sociedad –escudada en la entidad de *la ciencia* («Tan de cerca»)–. Los tres se incluyen en la colección *El tormento más puro,* publicado en 2019.

Comenzaremos con «Cuánto vive un óvulo», un relato construido por una acumulación de imposibles. El primero de ellos es un imposible científico, al menos, en nuestro presente: el proceso de obtener descendencia de los óvulos extraídos de un cuerpo ya fallecido. Sumado a este, encontraremos un aura de oficialidad, de aceptación social e institucional de dicho procedimiento, que resulta, cuanto menos, extraña e inquietante, y que supone, podríamos decir, un *imposible ético*. Ambos imposibles se presentan ya desde el inicio del relato:

> Hubo que desenterrar a mi prima. Su marido consiguió la orden judicial. Un óvulo de Georgina continuaba con vida a pesar de las circunstancias lúgubres. Quedé solo, me confesó Juan Carlos por teléfono, el óvulo es mi última promesa de felicidad (García Lao, 2019: 97).

Conocemos el proceso por la voz de la prima de la fallecida, que nos relata cómo los trabajadores del cementerio, abogados, médicos y forenses se muestran colaborativos en el proceso. Al estupor que esto produce se suma una narración llena de ironías e, incluso, juegos metafantásticos: por ejemplo, cuando el día de la exhumación la narradora se extraña de que esta se lleve a cabo por la mañana, y no por la noche, tiempo tradicional para esta clase de transgresiones terroríficas, casi góticas. De hecho, la imaginación de la narradora le lleva a estos terrenos fantásticos, cuando ante la tumba, dice imaginarse el cadáver de su prima «emergiendo de las profundidades» (99).

También por voz de la prima conocemos la historia de Giorgina, que había muerto víctima de una complicación en un implante en los glúteos. Esto es lo que precisamente había creado una especie de «masa viscosa», un «tapón en los conductos»

---

del relato, que está conformada por un ingeniero, un comisario y un ginecólogo. Su proyecto: inmunizar a un grupo de mujeres, llevarlas a las islas y que tengan descendencia sana con los soldados que quedaron allí, contagiados y abandonados, para así poder incorporar las islas al territorio argentino. Como en los cuentos que veremos a continuación, hay una clara perspectiva crítica, que queda resumida en la novela en las palabras de la madre del protagonista: «la maternidad ya es una locura, pero la prostitución patriótica es un despropósito» (García Lao, 2017: 67).

que había protegido «su sistema reproductivo de morir coagulado» (98) –fenómeno que es biológicamente imposible–. La noche del entierro, según le había contado el marido, este soñó que se comunicaba con el óvulo, y al despertar, tomó la decisión de tener un hijo. Un deseo unilateral, evidentemente, y que se agrava cuando conocemos por la narradora que su prima y ella habían resuelto no reproducirse nunca, pues ambas compartían la idea de que «la familia es un espanto que no merece continuidad» (100). A pesar de todo ello, la exhumación se lleva a cabo. Después, un forense se ocupa de extraer el óvulo y conservarlo en una especie de congelador, que le es entregado al viudo. Es entonces cuando se produce el último giro del relato, un nuevo evento que nos acerca, aún más si cabe, a lo éticamente reprobable: el hombre le pide a la prima de su mujer fallecida que le preste su útero. «Voy a necesitar un vientre» –le dice–, «pensé en vos, así mi hijo no cambia de sangre». Ante la negativa de la mujer, él le propone «hacerlo a la antigua», pues, dice, quiere ser padre «como sea» (103). La reacción, primero violenta, de la mujer, que le propina una bofetada, y después, asqueada, pues la propuesta le produce vómitos, hace que el hombre salga huyendo; con tal premura, que olvida el congelador con el óvulo de su difunta esposa.

En términos fantásticos, los dos imposibles que tienen lugar en el relato generan en la lectura diferentes reacciones: el imposible biológico produce extrañeza; el ético, incomodidad. Lo verdaderamente interesante, a nivel simbólico, es el hecho de que ambas transgresiones, la física y la moral, responden al deseo del hombre –por encima del de la mujer– de tener descendencia. En lo que respecta a la realidad tras lo sobrenatural y lo moralmente reprobable, las resonancias a los vientres de alquiler son más que claras.

Esta práctica, que ha recibido diferentes terminologías[252], ocupa un lugar complejo en la legislación Argentina. Por un lado, el artículo 562 del Código Civil establece que la madre de un niño es aquella que lo gesta, por lo que no contempla la maternidad subrogada o por sustitución. Pero, por otro, no existe legislación alguna que prohíba esta práctica, además de que es posible pedir una presentación judicial para

[252] A este respecto, explica Guadalupe Moreno que «es difícil explicar el "alquiler de vientres" recurriendo únicamente a conceptos como "mercado" o "transacción mercantil", pero también, a otros como "regalo", "don" o "relación altruista", si bien no deja de ser cierto que expresiones como "venta" o "alquiler" remiten a una concepción mercantil de la economía y que no sucede lo mismo con otras categorías como "préstamo", "donación" o "regalo", que, sin embargo, también involucran intercambio de dinero» (2015: 160-161).

solicitar una autorización[253]. Sin embargo, en el relato sí encontramos una absoluta aceptación institucional del procedimiento, incluso con el agravante de que se trata del óvulo de una mujer fallecida.

Aunque en el cuento el hombre no ofrezca dinero a la narradora y apele a su solidaridad, es clara la relación con un tipo de prácticas que, en la realidad, pasan por una mercantilización del cuerpo reproductivo de las mujeres. No se trata de casos aislados, como denuncian Pilar Iglesias Aparicio y Rosa Gómez Torralbo (2022), sino de la existencia de un auténtico mercado gestacional de seres humanos de carácter transnacional. Además, estas autoras se refieren a la cuestión del deseo de la maternidad y –más adecuando en este caso– la paternidad, cuyo límite de satisfacción «está en el ataque a la dignidad humana que suponga para otro ser humano»; sin embargo, añaden, «es frecuente encontrar una extraña permisibilidad del sistema patriarcal cuando lo que está comprometido es el cuerpo y la integridad de las mujeres» (Iglesias Aparicio y Gómez Torralbo, 2022: 118). A todo ello habría que añadir el factor de clase, ya que la expansión de este mercado no es neutral en términos territoriales y de clase social, como dice Laura Nuño en la introducción de *Maternidades S.A.: El negocio de los vientres de alquiler* (2020); y, aunque este aspecto no aparece en este cuento de García Lao, sí será central en el siguiente que analizaremos, «Útero fácil».

La protagonista de «Útero fácil», una joven llamada Estelita, posee –o así se da a entender en el relato– una fertilidad sobrenatural, que la hace volver embarazada cada vez que va a dar un paseo. Por eso, «ahora tiene el mundo prohibido» (García Lao, 2019: 45), y no le permiten salir de casa. Estelita conecta así con otros personajes de la tradición fantástica de fertilidad inverosímil, como Petra Cotes, de *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez.

Las referencias a la situación de Estelita nos desplazan, a través del matiz de cotidianidad y recurrencia, al terreno de lo biológicamente improbable, si no imposible: La joven, que ya había tenido cinco bebés antes de cumplir los 23, «suele parir en primavera» (45); –con la importancia expresiva de la perífrasis habitual–. Ante este problema, la madre ha desarrollado un plan sistemático: «Una vez paridos, los bebés se

[253] Sí es interesante tener en cuenta que se produjo un intento de legalización del alquiler de vientres en Argentina durante 2012 y 2013. Además, en la actualidad, existe una excepción que afecta al territorio porteño: en la ciudad de Buenos Aires existe un amparo colectivo que, en términos de Estela Chardón, «permite la inscripción de un bebé a nombre de sus padres (por ejemplo, en el caso de parejas masculinas) con el contrato de gestación frente a un escribano y el consentimiento informado de la clínica de reproducción, sin necesidad del fallo judicial» (en Radaelli, 2023).

reparten al azar por el barrio» (45). A lo definitivamente sobrenatural, incluso terrorífico, llegamos cuando el narrador advierte que

> los niños han empezado a parecerse. Hay un par de cuadras en las que todos tienen pecas, los dientes torcidos y el pelo rubio. Son Estelitas en potencia. Si esto sigue así, el mundo será como ella. Porque esas criaturas serán fértiles en extremo. Habrá cientos de Estelitas, un universo. El deseo se embaraza solo de escuchar su nombre (46).

Una vez más, Estelita se queda embarazada. El narrador, su hermano, teme que pueda ser suyo, si bien en ningún momento se ha hablado de una relación incestuosa, más allá de que hubieran dormido abrazados unos meses atrás. En este punto, aparece la ambigüedad y el relato no fiable: ¿se trata de un embarazo sobrenatural, producido por el mero contacto del abrazo, o en efecto, se ha producido un acto incestuoso no narrado? Sea un caso u otro, la noticia del nuevo embarazo termina de desestabilizar a la madre, que decide abandonar el hogar, al –irónico– grito de: «Esto se llama realidad» (47). Los hermanos se quedan solos y sin recursos, hasta que un día, su suerte cambia: un trabajador del banco, cuya mujer es estéril, les ofrece una buena suma de dinero, superior a su deuda, a cambio de un bebé. Estelita acepta sin dudar.

Como avanzábamos antes, la cuestión económica y el modo en que esta clase de explotación reproductiva afecta en mayor medida a las mujeres de clases más desfavorecidas aparece como central en este relato. Lo que aquí se traduce en una fertilidad sobrenatural esconde, en realidad, problemáticas como el embarazo adolescente, que afecta especialmente a los sectores más pobres, y, sobre todo, la incapacidad de muchas de esas madres de cuidar de sus hijos, lo que las empuja a su venta a familias ricas que aprovechan esta situación. Se trata de un mercado que existe en la realidad social argentina, hasta el punto de que se han creado redes de captación de embarazadas en sectores vulnerados, como explica María Ayuso en un artículo de *La Nación:*

> Los especialistas en derecho e infancias aseguran que, lejos de desaparecer, en los últimos años y por distintos motivos −que van desde la visibilidad que alcanzaron algunos casos en la prensa, hasta la reforma del Código Civil, que prohibió las llamadas «entregas directas», en las que muchas veces había dinero de por medio−, el delito de compraventa o apropiación de bebés se fue reinventando. Siempre hay

> un denominador común: las embarazadas pertenecen a sectores socioeconómicos vulnerados (2022)[254].

Fernanda García Lao no crea un relato inocente, ya que, tras la alegría de Estelita y de la madre, que regresa al enterarse de la noticia de la compra de su próximo futuro nieto, hay una cruda realidad de explotación. Por otro lado, como tema secundario, pero también relevante, la última escena del relato nos lleva a la cuestión de la masculinidad frágil y la figura paterna ausente, cuando el hermano-padre del futuro hijo de Estelita- opta por quemar el dinero que les ha entregado el banquero; un significado que se suma al hecho de que el padre de los hermanos se mantiene ausente durante todo el relato. En última instancia, el entorno de Estelita se muestra como una familia desestructurada, sin recursos económicos y sociales para hacer frente a la fertilidad sobrenatural de la joven; una situación tras la que se esconde la de tantas otras mujeres en la realidad social argentina.

Hemos visto, hasta aquí, dos cuentos que trataban de manera más o menos explícita dos problemáticas concretas que afectan a la sociedad argentina en términos de género y clase: la gestación subrogada y la compraventa de bebés. En el caso de este tercer relato, si bien no es tan clara la relación con una práctica de explotación específica, si nos lleva al terreno de la reproducción y, de nuevo, al de la maternidad como destino unívoco de las mujeres. «Tan de cerca» cuenta la historia de una mujer que se somete a sucesivas cirugías para extirparse los senos y el útero[255]. Su objetivo, que en un principio parece ser estético –dirá que le molesta «la asimetría» tras una primera mastectomía– resulta ser, finalmente, otro: la liberación.

La primera operación sí responde a una necesidad, pues es ordenada por el ginecólogo, tras realizar unas pruebas a causa de unas secreciones mamarias que le habían preocupado. Después, será la paciente la que pedirá, sin necesidad médica, que le extirpen el otro pecho y, después, el útero. El elemento sobrenatural –pues, hasta ahora, nada es biológicamente imposible–, viene del hecho de que las dos primeras intervenciones suponen la pérdida de los seres vivos con los que comparte espacio y que –y esto es importante– están a su cuidado. Así, tras la primera mastectomía, al llegar a

[254] Además, es evidente la conexión con la apropiación de bebés en tiempos de dictadura, a la que ya hacíamos referencia anteriormente, y que supuso una más de tantas huellas imborrables en el trauma nacional que implicó la época de la represión para la generación de la autora.

[255] En una entrevista en *Los siete locos* (2019), la autora confesó haberse inspirado en Angelina Jolie, que llevó a cabo estas mismas cirugías, si bien en su caso lo hizo de manera preventiva, pues tiene predisposición genética a sufrir cáncer.

casa de la clínica, las flores están podridas; después de la extirpación del segundo pecho, es su tortuga doméstica la que aparece muerta. La tercera y última intervención es la definitiva en términos simbólicos: decide sacarse, esta vez, el útero, ya que «sin relación amorosa, prefiere donarlo a la ciencia» (112). Al volver a casa, «se siente libre. No hay plantas ni mascotas muertas. [...] Una armonía ardiente la iguala al resto del mobiliario» (García Lao, 2019: 113).

¿Cómo interpretar esa liberación, esa armonía? La clave nos la dan las palabras que el doctor pronuncia cuando la protagonista ofrece su órgano: «Haremos de su útero una industria de futuro. Un vergel de prosperidad. Su resto, al servicio de una causa grande» (112). Su útero será «reubicado en un cuerpo con más apetito social, con más ansia reproductiva» (113). La terminología positiva que utiliza para referirse a estas cuestiones, junto con la sensación de liberación de la protagonista, nos hace comprender que dicha libertad viene de haberse emancipado, a través de las operaciones, del mandato social de la reproducción y la maternidad.

No ha de escapar aquí que, además del elemento fantástico de la conexión entre la capacidad reproductiva de la mujer y las formas de vida que la rodean, que se marchitan al mismo tiempo –y aquí podríamos relacionarlo con todas las cuestiones ya trabajadas en el capítulo del ecofantástico–, hay otro elemento que transgrede la barrera de lo posible: el trasplante de útero que se intuye por las propuestas del médico, y que, a día de hoy, además de ser poco viable a nivel biológico, se encuentra enormemente problematizado desde el punto de vista ético. Un artículo de 2014 explica que, aunque hasta ese año se habían realizado 11 trasplantes de útero en todo el mundo y las cirugías de extracción y trasplante no plantean excesivas dificultades técnicas, no se ha logrado la gestación y el nacimiento de un niño sano, de modo que no se puede hablar de que se trate de un procedimiento exitoso (González *et al*., 2014: 26). Además, añaden los autores del estudio que, dado que el útero no es un órgano vital, existen «dilemas éticos respecto a si el deseo de gestar un hijo debería prevalecer sobre los riesgos que supone un trasplante de útero para las partes implicadas: la donante, la receptora y el feto» (26)[256].

[256] Para más información, remitimos al trabajo más reciente de María Valle Robles (2021), que además también aborda desde la bioética otros aspectos aquí mencionados como la gestación subrogada y otras técnicas de reproducción asistida: María Valle Robles, «Gestación subrogada, trasplante de útero y útero artificial: aproximaciones desde el bioderecho», *Cuadernos de Bioética*, vol. 35, n.º 105, 2021, pp. 213-223.

Independientemente de la realidad del procedimiento propuesto por el doctor en el relato, el verdadero foco de lo fantástico se pone aquí al servicio de lo simbólico: la liberación de los cuidados, independiente de que se trate de otras especies; la igualación con «el mobiliario», tal y como siente la protagonista, nos hace comprender el proceso como una liberación de la reproducción como impuesto social; la reproducción como «futuro», «prosperidad» y «algo grande», en términos del médico que, aquí, representa el pensamiento patriarcal al que ya hemos hecho referencia desde el inicio del capítulo.

9.3.2. *Terrores uterinos*

A continuación, dentro de este contexto del control de los cuerpos, veremos dos relatos que tratan acerca de un tema que ha ocupado un espacio central dentro de los debates sobre los derechos reproductivos de las mujeres en la Argentina reciente: el aborto o la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE). En el tiempo en que se escriben y publican los dos cuentos, aun con los diez años que los separan, todavía el aborto estaba tipificado como delito.

Afortunadamente, como avanzábamos, hoy la situación es distinta: aunque en 2018 ya se había conseguido que el proyecto de ley por un aborto legal, seguro y gratuito fuera aprobado en la Cámara de Diputados de la Nación, este había sido rechazado en el Senado. No fue hasta diciembre de 2020 cuando, de nuevo, la Cámara votó a favor de la ley y, finalmente, una madrugada del 30 de diciembre, tras 10 largas horas de debate, fue aprobada en el Senado. Se cumplía así una deuda que la democracia tenía con las mujeres argentinas y por la que los colectivos feministas venían luchando desde los años 80. Con todo, todavía existen voces llamadas provida, provenientes sobre todo de sectores más conservadores y religiosos, que se posicionan en contra de este derecho y cuyo discurso culpabiliza a las mujeres por tomar esta decisión sobre sus cuerpos.

Por la importancia que esta cuestión ha tenido en la sociedad argentina, también hallamos una fuerte presencia del tema en su literatura, incluso en autoras de generaciones anteriores: por ejemplo, en *Enero* de Sara Gallardo (1958), *Los amores de Laurita* (1984) de Ana María Shua o *Las primas* (2009) de Aurora Venturini. También aparece como un tema recurrente en novelas de Claudia Piñeiro, como *Elena sabe* (2007) o, sobre todo, *Catedrales* (2020), algo esperable dado que es una de las voces

más comprometidas en la lucha por el derecho al aborto. Se trata de un tema que planea también en otros cuentos de las autoras de nuestro corpus, como «Los años intoxicados» de Mariana Enríquez (*Las cosas que perdimos en el fuego*, 2016). Sin embargo, para este apartado hemos escogido dos en los que el aborto es central en la construcción de lo fantástico: «Conservas» (*Pájaros en la boca y otros cuentos,* 2017), de Samanta Schweblin, y «La vida eterna» (*Constelaciones familiares*, 2020), de Ana Llurba.

Comenzaremos con el relato de Schweblin, que, si bien se incluye en la antología de Penguin Random House publicada en 2017, se fecha en 2009, cuando la consecución del derecho por el aborto legal, seguro y gratuito parecía todavía más lejana en el tiempo. La pareja protagonista del cuento espera una hija. A pesar de que el nombre ya está incluso pensado –Teresita–, el embarazo no era esperado, y su llegada trastocará la vida de ambos, especialmente la de la madre, que se verá obligada a renunciar a una beca de estudios. Aunque quieren ser padres, aunque quieren tener a Teresita, este no es el momento, lo que les genera una actitud apática y triste; su experiencia se ve, así, confrontada con «los guiones de felicidad heteronormativos» (Rubino y Sánchez, 2021: 112). Entonces la mujer decide explorar opciones: habla con obstetras, curanderos, un chamán[257], una comadrona, etc.; pero no llega a decidirse, puesto que le ofrecen, según dice la mujer narradora, «soluciones conformistas o perversas que nada tienen que ver con lo que busco» (Schweblin, 2017: 20). Entonces, da con el doctor Weisman, que propone un tratamiento novedoso. Dicho tratamiento nunca nos es explicado en detalle, hay un vacío de sentido –como ya viene siendo habitual en esta autora–, pero, cuando los personajes lo llevan a cabo, podemos deducir en qué consiste y, por ende, que se trata de un procedimiento fantástico.

Al principio, solo sabemos que «el plan incluye cambios en la alimentación, en el sueño, ejercicios de respiración, medicamentos» –hasta aquí, todo normal–, pero también parece envolver al resto de familiares: «Va a haber que hablar con mamá y papá, y con la madre de Manuel; el papel de ellos también es importante» (21). Este último dato comienza ya a extrañar al lector, puesto que no se corresponde con los modos habituales de interrupción voluntaria del embarazo, si bien dicho proceso nunca se llega a mencionar en el relato como práctica médica institucionalizada, como se ha

[257] La mera mención a este tipo de prácticas no científicas, más cercanas al mundo de la brujería y de lo mágico, aportan una mayor verosimilitud cuando el método elegido viene de alguien con el título de Doctor, por muy sobrenatural que resulte, después, su tratamiento. De hecho, el contraste con esas otras opciones y su estatus médico son claves a la hora de que funcione el relato en términos fantásticos y la irrupción sorpresiva de lo imposible.

señalado en varios análisis del cuento (Astorino, Saporosi y Zicavo, 2017: 56; Reséndiz Perales, 2019: 58)[258]. Las acciones de la pareja, los días después de la consulta con el doctor Weisman, terminan por confirmarnos que el tratamiento no puede responder a las leyes de la realidad biológica que conocemos: y es que, para revertir el embarazo, tendrán que revertir, literalmente, el tiempo.

Para ello, anotan cómo se han dado las cosas desde el momento que sospecharon que la mujer estaba embarazada, para así poder seguir el orden inverso de los acontecimientos. Por eso también informan a los que iban a ser los abuelos, pues del mismo modo ellos han de participar en el proceso. Durante los ejercicios de respiración, explica la protagonista que el objetivo es detener el ritmo del cuerpo para «retomar la circulación en sentido contrario» (22)[259]. Su pareja también ha de ir recuperando, muy poco a poco, el cariño que sentía hacia su mujer antes del embarazo. Los padres retiran los regalos que habían hecho a los futuros padres. Así, con el paso del tiempo, la panza empieza a reducirse. En el último mes, «la sensación es todo lo contrario a lo que se siente al emprender un viaje. No es la alegría de partir, sino la de quedarse» (23).

Cuando se acerca el momento, el doctor entrega a la pareja «el frasco de conservación», que ha de guardarse refrigerado y que contiene un agua «transparente pero espesa, como un frasco de almíbar incoloro» (24). El día en que va a terminar el proceso, el ambiente en la casa y las actitudes de los personajes recuerdan, irónicamente, a la del parto: la preocupación, el nerviosismo, la debilidad física de la mujer, etc. Finalmente, sucede lo que ya intuíamos:

> Las arcadas se interrumpen y algo se me atora en la garganta. Cierro la boca y tomo a Manuel de la muñeca. Entonces siento algo pequeño, del tamaño de una almendra. Lo acomodo sobre la lengua, es frágil. Sé lo que tengo que hacer y no puedo hacerlo. Es una sensación inconfundible que guardaré hasta dentro de algunos años. Miro a Manuel, parece aceptar el tiempo que necesito. Ella nos esperará, pienso. Ella estará bien, hasta el momento indicado. Entonces Manuel me acerca el vaso de conservación, y al fin, suavemente, la escupo (25).

[258] Aunque no se habla de aborto de manera explícita, –ni siquiera de embarazo, tampoco–, las coincidencias con el proceso son enormes. De hecho, Astorino, Saporosi y Zicavo observan que «si bien el relato se resuelve dentro del género fantástico, el tiempo de embarazo cuando deciden iniciar el "tratamiento" (3 meses) coincide con los plazos establecidos por buena parte de las [anteriores] legislaciones que permiten la interrupción del embarazo hasta las 12 semanas» (2017: 51).

[259] Además, en uno de estos ejercicios, la protagonista dice: «me centro en el contacto con "el vientre húmedo de la tierra"» (22); este tipo de referencias se repiten en otras ocasiones a lo largo del relato, de modo que, de nuevo, como sucedía en relatos como «Miedo al sauce» o «Septiembre en la piel», encontramos esa conexión fantástica, y problematizada, entre el sujeto femenino y su capacidad reproductiva y la naturaleza.

Antes de proceder a recopilar los elementos fantásticos que recorren el relato y lanzar algunas hipótesis acerca de su interpretación, cabe decir que Samanta Schweblin se inspiró –inconscientemente, según la autora– en una vivencia personal a la hora de escribir este relato. Pudiera parecer esto algo anecdótico, pero consideramos que tiene una cierta relevancia, en tanto que nos remite a la infancia de la autora y al tipo de juegos de *mamás y papás* que, en última instancia, son un modo más de educación en la heteronorma y la maternidad obligatoria:

> A mis ocho años tenía un novio que se llamaba Sergio. […]. Dijo que quería que tuviéramos un hijo. Que había estado averiguando cómo se hacía […]. Tenía en la palma una semilla de naranja y dijo que, si yo tragaba esa «semilla de padre», la semilla crecería en mi «estómago de madre» y un tiempo después nacería el bebé. Empecé a escribir «Conservas» veintitrés años después. Supe el final desde la primera línea, pero en ningún momento pensé que estas historias podrían estar relacionadas. Me había olvidado del asunto de Sergio y su semilla de naranja, y fue solo durante el proceso de escritura, llegando ya hacia el final de la historia, que recordé la anécdota y supe con precisión desde qué lugar tan lejano venían los miedos, las angustias y los monstruos que una supuesta maternidad a los siete años había disparado en mi cabeza (Schweblin en *Página 12*, 2012).

Quedémonos, en este punto, con esa idea de los miedos, angustias y monstruos relacionados con la maternidad: sin duda, para dar cuenta de esta experiencia, el género fantástico parece especialmente productivo. Varios trabajos de investigación han abordado este relato y aportado diferentes perspectivas de lectura en torno a lo fantástico, ya sea poniendo el foco en una supuesta «maternidad subvertida» (Quiñones Gámez, 2022: 112), considerando el relato como una estructuración de la «metáfora sobre el aborto» (Trejo Valencia, 2018: 86) o, directamente, refiriéndose a «abortos fantásticos» (Astorino, Saporosi y Zicavo, 2017: 46). En lo que respecta a las conexiones que pueden establecerse con la ciencia ficción –al aparecer en el cuento lo que, podríamos llamar, un procedimiento científico inaudito[260]–, nos posicionamos junto con Julia Livellara Abrile, para quien «lo sobrenatural en "Conservas" tiene una explicación científica (es un médico quien lo instruye según sus investigaciones), pero que no es válida bajo los códigos que rigen el estatuto de realidad mimética que ha presentado la ficción» (2019: 348), de modo que, en última instancia, supone una transgresión fantástica.

[260] Marina García Rodríguez sí apunta a una relación entre la conservación de Teresita y las posibilidades biotecnológicas de métodos como la fecundación in vitro y la congelación de óvulos (2020: 56), una interpretación que nos conecta con los relatos de Fernanda García Lao ya analizados.

En realidad, desde nuestra perspectiva, la construcción de lo fantástico en este cuento tiene que ver con el hecho de que dicho procedimiento –científico o no, poco importa– implica una ruptura de las leyes del tiempo, un fluir invertido, del presente al pasado, que, además, se trata de un motivo recurrente en la literatura fantástica[261]. Que esta manipulación del tiempo natural será, finalmente, la respuesta a los problemas de la narradora se intuye ya desde uno de sus primeros comentarios, al principio del relato, en el que encontramos, además de la anticipación, un elemento irónico, casi metafantástico:

> No puedo entender cómo en un mundo en el que ocurren cosas que todavía me parecen maravillosas, como alquilar un coche en un país y devolverlo en otro, descongelar del freezer un pescado fresco que murió hace treinta días, o pagar las cuentas sin moverse de casa, no pueda solucionarse un asunto tan trivial como un pequeño cambio en la organización de los hechos. Es que simplemente no me resigno (20).

Como hemos visto, y tal como reparan Atilio Raul Rubino y Silvina Sánchez (2021), el procedimiento médico inventado por Schweblin consiste no solo en invertir el proceso biológico de la gestación, sino también –o, mejor dicho, con tal objetivo–, «desandar las representaciones, imágenes, acciones y gestos que componen el orden simbólico sobre lo materno y lo familiar» (115). Rubino y Sánchez parten de la teoría de Jackson acerca de lo fantástico como interrupción del orden de lo real, y entienden que, en «Conservas», esta «funciona solo como suspensión momentánea de los roles asignados y del orden previsible del mundo» (116). En este sentido, ya Loría Araujo había reparado en la «performatividad social del retroceso» como punto clave del procedimiento: «el hecho 'discursivo' (repetir las acciones en el orden inverso) tiene consecuencias materiales» (2017: 255).

«Conservas» es un cuento que, más que sobre el proceso del aborto, habla del derecho de las mujeres a decidir sobre sus propios cuerpos. Y, aunque no aparecen tensiones entre lo legal y lo ilegal (Astorino, Saporosi y Zicavo, 2017: 52), sí aparece la cuestión de la autodeterminación, de lo problemático de un embarazo que llega en un marco de falta de recursos económicos, estabilidad o tiempo para criar a los hijos. Frente a los argumentarios mal llamados provida que lucharon contra la legalización del aborto en Argentina, estas perspectivas son las que verdaderamente se preocupan de

[261] Ya estaba presente en el que se ha considerado uno de los textos fundamentales de esta tradición literaria: «Viaje a la semilla», de Alejo Carpentier.

poder dar a los hijos una vida digna. De hecho, la protagonista repite en reiteradas veces que sí desea tener a Teresita, pero en un momento adecuado para ello, y que, ante todo, no desea hacerle daño[262], lo que de nuevo parece gritar contra los lemas antiaborto que tachaban de asesinas a las mujeres que decidían interrumpir voluntariamente su embarazo.

Si en «Conservas» encontrábamos una vertiente emocional del tema más cercana a la culpa y al miedo, en el siguiente relato el elemento fantástico gira en torno a la noción de castigo del aborto, como acto presentado por la ideología religiosa como un crimen terrible. Se trata de «La vida eterna», de Ana Llurba, que, como indicábamos anteriormente, se publica en 2020; más concretamente –pues, de nuevo, en esta cuestión, es muy relevante–, se imprime en octubre, es decir, tan solo dos meses antes de que el aborto fuera finalmente legalizado en Argentina.

Las protagonistas del cuento son dos adolescentes, a las que acompañamos durante el desarrollo de su juventud, y que en sus actos muestran cómo la educación religiosa recibida en el colegio, sobre todo al respecto de la cuestión del aborto, les marca de maneras diferentes y, en el caso de una de ellas, Silvina, absolutamente terrorífica. Y es que la Iglesia católica y sus creencias, como bien indica Irrazábal, se han presentado en Argentina como los principales factores que obstaculizaron la ampliación de derechos en el campo de las sexualidades y la reproducción (2011: 55), además de crear «militantes que llevan al espacio público sus convicciones sobre la vida, la maternidad y la familia porque creen que lo que su religión les ha enseñado está "científicamente probado": "el útero (la madre) abraza y hamaca al cigoto (persona) en su interior"» (Irrazábal, 2011: 67). Quizás por eso, una de las primeras frases que leemos en el cuento de Ana Llurba, apunta al peligro de este tipo de creencias, además de avanzar lo que acontecerá en el relato: «Los mortales no se dan cuenta del poder inmenso de sus fábulas» (2020: 67).

[262] Si bien para Loría Araujo la humanización de Teresita, al darle incluso un nombre propio, busca crear un efecto de ternura y/o humor en la narración (2017: 256), creemos que este recurso persigue, más bien, la des–demonización de las mujeres que deciden abortar, así como dar cuenta de la complejidad emocional que implica el proceso, lejos de la supuesta frivolidad que se les asigna desde los colectivos antiaborto. Un ejemplo concreto de esa culpabilización a la que pueden llegar estas organizaciones es su recurrencia a terminología procedente de la historia reciente argentina para sostener sus argumentos: denominan a quienes están a favor de la legalización del aborto «fuerzas de las tareas», caracterizan el aborto como un «crimen de lesa humanidad», y hacen referencias a las clínicas de aborto como «campos de exterminio» (Carbonelli, Mosqueira y Felitti, 2011: 30-31).

Precisamente, ese avance es uno de los varios elementos que contribuyen a crear una estructura circular en el texto. La historia empieza *in medias res*, con una narradora que cuenta haber añorado a Silvina, de quien hacía dos meses que no sabía nada, hasta que una noche la había llamado desconsolada. Nos relata entonces una escena en la que ambas estaban tendidas en la cama, y de repente, Silvina pareció ver algo aterrador a través de la ventana. En ese momento, la narración del pasado reciente es interrumpida por un *flashback* que nos retrotrae a otro más lejano: cuando ambas se conocieron cursando la secundaria en un colegio privado y católico. La narradora nos hace partícipes, entonces, de un acontecimiento que, después, marcará el elemento fantástico del relato:

> Allí fui testigo de cómo con la punta de ganzúa de una percha le sacaban un feto de murciélago a una chica de entre las piernas. Era un vídeo VHS que nos puso la profesora de catequesis en el aparato de televisión que teníamos en el aula. En esa época, cuando tenía trece años, la palabra «aborto» detonaba una nebulosa confusa de rituales satanistas mezclados con las vísceras desparramadas de los perros que eran aplastados por los coches en la calle […] (Llurba, 2020: 69).

Esta escena, que puede parecernos en extremo macabra, se aproxima más de lo que puede parecer a la realidad. De hecho, Mariana Enríquez –que se acerca más a la generación de los personajes del cuento que la autora que lo escribe–, en una entrevista para *Caja Negra* habló de las películas que las monjas proyectaban en los centros educativos sobre el tema del aborto, y que «eran medio de terror y algunas niñas se asustaban en el colegio» (2022). En términos generales, las imágenes de este tipo han sido una herramienta habitual en los grupos antiaborto, que manejan una iconografía que «va desde los fetos tirados en cestos de basura o en la calle hasta fotografías de bebés rozagantes pero a la vez indefensos» (Carbonelli, Mosqueira y Felitti, 2011: 30). Este tipo de campañas apelan al componente emocional, y, sobre todo, al elemento del terror y el horror, como han estudiado diferentes autores (Vacarezza, 2012; Gudiño Bessone, 2017). Esta estrategia, como explican Raquel Tarullo y Agnese Sampietro, replica a la que utilizaron las organizaciones provida en Estados Unidos a principios de los 80, cuando se difundió el documental *El Grito Silencioso,* que mostraba una ecografía del feto durante el proceso abortivo, y que, de hecho, «se emitió en televisión, en escuelas e iglesias, se podía alquilar en los videoclubs y fue difundida en la Argentina por las organizaciones provida» (Tarullo y Sampietro, 2022: 414). Así, de vuelta al relato, probablemente Ana Llurba retoma este contexto y este imaginario a la hora de construir el vídeo del cuento y, sobre todo, el elemento sobrenatural que irrumpe

al final de este, ya que, como veremos, tiene una gran conexión con esta estética del terror.

Como avanzábamos, las reacciones de los dos personajes principales ante este tipo de educación religiosa con respecto a la sexualidad, el embarazo y el aborto, son diferentes. La narradora nos hace conocedores de cómo fue vivido por ella: «me enteré de que quedarse embarazada era como el Fin de los Tiempos, una experiencia por la que todas, dada nuestra condición de mujeres, estábamos predestinadas a pasar. Como le había ocurrido a María, la virgen, después de la visita del ángel» (69). Añade, entonces, que por eso «había decidido ser mala. Si era buena me iba a pasar lo mismo que a la mamá de Jesús. Y no quería, por nada del mundo, ser un vientre de alquiler del espíritu Santo» (69-70). Más adelante, dice que «en aquel tiempo tenebroso, los embarazos eran una epidemia muy contagiosa y yo aún no sabía de dónde venían con exactitud» (70-71). Esto muestra, además de la gran ambigüedad y desinformación en lo que respecta a la educación sexual en este tipo de contextos, el desarrollo, por parte de la narradora, de una postura absolutamente crítica al respecto[263].

Por otro lado, asistimos al desarrollo de la profunda amistad –y, en ocasiones, relación lésbica– de Silvina y la narradora, que discurre por mundos propios de la Argentina de los noventa, como la música, las drogas y el alcohol. Sin embargo, lo que nos interesa especialmente es que, en la caracterización de ambas, vemos cómo poco a poco se acercan a la estética de lo vampírico. Nos cuenta la narradora que ambas fumaban mucho, «como murciélagos» –expresión común, por otra parte, en Argentina–, comían poco, su piel se volvió «pálida y transparente» (72), tenían los labios negros por el vino tinto, y cuando se veían con alguien, estos acababan con «moretones minúsculos en el cuello» (73). En la fiesta de graduación, vuelve a aparecer el *leit motiv* del murciélago, cuando nos cuenta que los estudiantes llevaron a cabo la típica y cruel tradición de obligar a uno de estos animales a fumar hasta matarlo. Es, precisamente, a raíz de este evento, cuando los caminos de ambas protagonistas se separan definitivamente. Un proceso que ya había empezado cuando Silvina había emprendido un camino diferente al de su amiga, ya que, mientras la primera parecía haberse adaptado a la adultez incipiente, la segunda se aferraba a su, podríamos llamarla, adolescencia *gótica.* Su separación dura, pues, hasta que una noche, Silvina se pone en

[263] A lo largo del relato, aparecen otros guiños a esta especie de actitud herética de la narradora para con la educación religiosa y provida que recibió. Por ejemplo, nos cuenta que tocaba en una banda de *death metal* llamada –en llamativa coincidencia con el relato de Schweblin– «Tus Fetos en Formol» (70).

contacto con la narradora en busca de ayuda, momento en el que el relato circular empieza a cerrarse. Ahora llega el momento de conocer qué es lo que le había sucedido a Silvina que, si bien no llega a expresarse explícitamente, es fácilmente deducible:

> De camino a mi casa en el taxi, me contó que la tarde anterior la habían operado. Que había sido en una clínica clandestina y lo había pagado con el dinero que le daba su jefa. Que sentía como si no se lo hubieran sacado del todo. Que le había quedado algo adentro. No me animé a preguntarle qué. Entre sollozos, me dijo que había empezado a sangrar en su cama la noche anterior, pero que no se animaba a decirle nada a su abuela porque la echaría de casa y no tenía adónde ir (82).

A continuación, se repite la misma escena del principio del cuento, palabra por palabra, gesto tras gesto: Silvina, con un brazo levantado, señala hacia afuera, hacia la ventana, mientras se tapa la boca con la otra mano para contener el grito. La narradora no ve nada, a pesar de la insistencia de su amiga; por eso, cuando ella dice que «era "su bebé" y que «la venía a buscar"» (82), no la creemos, pensamos que se trata de delirios causados por su débil estado de salud y emocional tras el proceso abortivo. La narradora sale en busca de ayuda, pues Silvina sigue sangrando, y cuando vuelve a la habitación junto con su madre y su hermano, Silvina ha desaparecido:

> Las ventanas estaban abiertas de par en par. Entonces pude ver la sombra de un murciélago desplegando sus alas entre las copas de los manzanos del patio del fondo. Mientras mi mamá y mi hermano me consolaban diciendo que Silvina se habría ido a su casa por la puerta de la cocina sin que la viéramos, yo intuía la silueta de sus alas oscuras fundiéndose con las tinieblas y abandonándome, para siempre (83).

Encontramos aquí un final claramente fantástico y ambiguo, que, hasta cierto punto, ofrece diferentes interpretaciones, que vienen de las distintas perspectivas de los personajes. La versión racional es la de los familiares de la narradora, que tratan de dar explicación a la repentina ausencia de Silvina. Por otro lado, esta se había aterrorizado ante la visión de lo que ella percibía como su bebé, que venía a por ella, y cuya forma desconocemos, pues en ese momento, la narradora no ve nada. Finalmente, la versión de esta apunta a una especie de metamorfosis sobrenatural, por la cual Silvina se habría transformado, entendemos, en un murciélago. Aunque el animal no se nombra, la enorme cantidad de referencias previas junto con las «alas oscuras» que se funden con la noche nos remite a dicha criatura.

En cualquiera de los casos, el final del cuento nos conecta con la primera y principal referencia al murciélago: aquel que aparecía en el terrorífico vídeo antiaborto

que las chicas fueron obligadas a visualizar en el colegio. Esta conexión, además de contribuir a la ya mencionada estructura del relato, nos da también la clave de su interpretación. Llurba se sirve de aquel tipo de iconografía terrorífica que, como hemos visto, fue efectivamente utilizada por la institución religiosa para generar miedo sobre las jóvenes y transmitirles la idea de que la interrupción voluntaria del embarazo tendría consecuencias o, mejor dicho, castigo. Evidentemente, en ningún momento el lector cree en la realidad de lo que sucede en el vídeo, ya que presenta un evento biológicamente imposible, que es interpretado como una manipulación con fines de adoctrinamiento. Sin embargo, esta imposibilidad se hace realidad al final del cuento, sea ese murciélago, como en el vídeo, y como decía Silvina, el bebé cuya gestación interrumpió, sea un castigo por el cual ella misma ha sufrido la transformación. Finalmente, podemos apuntar que el diálogo entre la cuestión del aborto y el murciélago, y por extensión, el vampiro, no es casual. La palabra *vampiro* procede de una voz serbia que significa 'monstruo o demonio que se alimenta de sangre' (Quirarte, 2016: 32), con lo que la relación biológica es evidente. Por otro, este monstruo ha tenido, tradicionalmente, una significación relacionada con el placer prohibido y la liberación de las pulsiones sexuales (Roas, 2019: 30). Así, en «La vida eterna», la maldición de la fábula religiosa se hace literal, y de dicha generalización surge tanto el elemento sobrenatural que adscribe el cuento al género fantástico como su interpretación crítica, que muestra el peligro real de este tipo de discursos de odio, miedo y culpabilización; aquellos que, en la realidad extratextual, no convierten a las mujeres en murciélagos, pero sí les han costado vidas.

Dejaremos las conclusiones de todo lo que hasta este momento hemos desarrollado para el final del siguiente capítulo, para así poder contar con una visión global, que nos permita comprender cómo las cuestiones de género son protagonistas en la producción de estas autoras y, sobre todo, se canalizan a través de la vía de lo fantástico. Así, reflexionaremos sobre aquella etiqueta que presentábamos desde el punto de vista teórico en el capítulo 5, el fantástico feminista, para revisar en qué medida puede aplicarse a estas narrativas.

CAPÍTULO 10

CUESTIONES DE GÉNERO (II). SOBRE VIOLENCIAS CORPORALES Y SEXUALES Y (TRANS)FEMINICIDIOS

Tantas veces me mataron, tantas veces me morí
Sin embargo, estoy aquí, resucitando
Gracias doy a la desgracia y a la mano con puñal
Porque me mató tan mal
Y seguí cantando

María Elena Walsh, «Como la cigarra» (*Como la cigarra*, 1973)

Pero creés que solamente la diferente soy yo
Te da pánico el espejo cuando mirás lo que soy
¿Qué me tenés, miedo a mí?
¿O te tenés miedo a vos?

Susy Shock y la Bandada de Colibríes, «Milonga Queer» (*Traviarca*, 2018)

10.1. Autoviolencias y cuerpos como territorio de lucha

Toda violencia pasa por los cuerpos. Los cuentos que veremos a continuación nos presentan, efectivamente, cuerpos violentados por el patriarcado. Y es que, aunque quienes infringen esos actos nocivos sobre los cuerpos son las mujeres, en realidad, los impuestos del patriarcado se encuentran detrás, escondidos tras la apariencia de la libre elección. En esta ocasión, los relatos tematizan los mandatos sociales en los diferentes cánones de belleza que recaen sobre los cuerpos, especialmente, los femeninos. Pero no se reducen a estas cuestiones, sino que, como veremos en el segundo apartado, se sacan la luz ideas más profundas relacionadas no tanto con esas consecuencias de los estereotipos corporales sino con la idea de la belleza como algo inherente a *lo femenino*, como algo esperable de las mujeres, que las convierte en objetos –nunca sujetos– de deseo, solo merecedoras de afecto en tanto cumplen esa expectativa de belleza.

Las protagonistas de estos relatos, con diferentes objetivos, y desde distintos lugares –pero que siempre pasan por el peso de la norma estética– maltratan y mutilan sus cuerpos, sea para caer en sus imposiciones –como sucede en los cuentos del primer apartado–, sea para tratar de derribarlas y, con ello, destruir también otras formas

asociadas a la violencia patriarcal; este segundo presupuesto es el que encontraremos en el análisis de «Las cosas que perdimos en el fuego».

El cuerpo ha estado y está presente en el centro de muchas teorías filosóficas, biopolíticas y feministas, precisamente porque este se presenta, en términos foucaultianos, como el espacio donde operan las tecnologías del poder, que establecen patrones y normas específicos que modelan la conducta y la percepción del cuerpo:

> […] el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos (Foucault, 1998: 33).

La argentina Rita Segato (2014), coincidiendo con Butler en cuanto a su perspectiva de la materialidad y vulnerabilidad del cuerpo, ha entendido los cuerpos como un lienzo en que se inscriben las prácticas de violencia. Esto será precisamente lo que representan los cuentos que aquí veremos, en los que, además de encontrar la transgresión de lo imposible, también hallaremos la ruptura del horizonte de expectativas; unas expectativas que, de nuevo, se basan en ese pensamiento único normativizador. En el primer apartado, los elementos fantásticos y grotescos iluminan la problemática de los Trastornos de Conducta Alimentaria (TCA), en los que efectivamente el cuerpo es víctima, se imprime sobre él la huella de las violencias patriarcales ocultas. En el segundo, sin embargo, abordaremos «Las cosas que perdimos en el fuego», de Mariana Enríquez, donde se da la vuelta a esto y el cuerpo ya no es víctima –o no solo–, sino que además se erige como territorio de lucha.

10.1.1. *Estereotipos que matan*

Los dos cuentos que nos ocuparán aquí dan cuenta del impacto que los cánones de belleza tienen en la autopercepción corporal de sus mujeres y el modo en que esto puede derivar en graves problemas de autoestima y comportamientos nocivos para la salud. Las actuaciones sobrenaturales que llevarán a cabo las protagonistas de estos relatos son claros trasuntos de Trastornos de la Conducta Alimentaria, pues en ambos casos se presenta una relación problemática con el propio físico y la comida. Pero, más allá de eso, los cuentos metaforizan el crecimiento de una semilla que en las mujeres deja plantada la ideología patriarcal: el arquetipo o ideal de la belleza absoluta, perfecta. Lo inalcanzable de sus anhelos será lo que lleve a las protagonistas de «Nada de carne sobre nosotras» de Mariana Enríquez y «La continua igualdad de la circunferencia» de

Agustina Bazterrica a llegar a extremos que trasgreden los principios de la supervivencia biológica.

Es importante destacar que, una vez más, la generación a la que pertenecen las autoras marca su especial interés en estas cuestiones. Pues, si bien los cánones de belleza han existido prácticamente en todos los tiempos y culturas, es cierto que, a partir de los años 80, cuando estas autoras son jóvenes, y especialmente en los 90 y 2000, cuando empiezan a escribir, ese canon estético se había fijado en una delgadez extrema. No por casualidad es la época en la que se empiezan a hacer más y más habituales los Trastornos de Conducta Alimentaria, especialmente la anorexia y la bulimia. Aunque esa búsqueda de delgadez excesiva solo afecta al cuento de Enríquez y, como veremos, el de Bazterrica pareciera ser todo lo contrario, en realidad representa igualmente, desde la alegoría, la obsesión por alcanzar un ideal a costa de unas pautas alimentarias extremas. Otras autoras de nuestro corpus también han tratado esta problemática, como es el caso de Fernanda García Lao en su primera novela, *Muerta de hambre* (2004)[264], o en el relato «Asterisco» (*Cómo usar un cuchillo,* 2013), donde los protagonistas someten su monstruosidad a un proceso quirúrgico para volver a integrarse en una sociedad que los margina. Esto muestra cómo la autopercepción corporal y la búsqueda de encajar en unos ideales marcaron la generación de estas autoras, como explicita Enríquez en una entrevista para *Caja Negra* (2022) en la que menciona la anorexia como uno de los temas de género que le interesan en tanto la realidad que vivió como mujer argentina.

Así, como veremos en estos cuentos, las protagonistas someten sus cuerpos a unas autoviolencias que, en realidad, aunque se perciben derivadas de una agencia propia, como una opción personal o un problema de salud mental individual, responden a otra de las múltiples caras de la violencia patriarcal que estamos abordando aquí.

El primer relato que abordaremos será «Nada de carne sobre nosotras», incluido en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enríquez, y es, quizás, en el que encontramos la relación más directa con uno de los Trastornos de Conducta Alimentaria más habituales: la anorexia.

[264] Con todo, la perspectiva de esta novela se acerca más a la premisa del siguiente apartado, en la que el cuerpo se convierte en territorio de lucha, ya que la protagonista de la novela convierte su obesidad y su apetito en una protesta social contra la sociedad bienpensante que la rodea.

Todo comienza cuando la protagonista encuentra una calavera en la calle, y con el paso de los días, desarrolla la enfermiza obsesión por parecerse a ella. A la calavera le falta el resto del esqueleto; además, carece de mandíbula y dentadura, lo que hace a la protagonista hipotetizar acerca de que perteneciera a los estudiantes de odontología. Decide llevarla a su casa, donde le otorga un espacio privilegiado, el dormitorio, la adorna y perfuma, enciende velas a su alrededor, e incluso le pone nombre: primero, Calavera; después, Vera –mucho más humano–. A tal punto llega la obsesión que ansía con todas sus fuerzas, poder completar, algún día, el esqueleto de Vera[265].

Otras cosas cambian desde la llegada de Vera, relacionadas con la percepción corporal, la de los otros, y la propia. La protagonista comienza a despreciar el físico de su pareja, dice de él que «no tiene que comer más, se está poniendo gordo, los muslos ya se le rozan, y si usara pollera de mujer, estaría siempre raspado entre las piernas» (Enríquez, 2020: 126); incluso, cerca del final del relato, cuando por culpa de la obsesión por la calavera ha roto su relación, se refiere a él como «mi ex obeso» (128). En cierto momento, vemos cómo la preocupación por el físico de su pareja se traslada sobre el suyo:

> Lo vi más gordo que nunca, con las mejillas caídas como las de un mastín napolitano, y esa noche, después de que se fue con la valija y un bolso colgado del hombro, decidí empezar a comer poco, bien poco. Pensé en cuerpos hermosos como el de Vera, si estuviese completo: huesos blancos que brillan bajo la luna en tumbas olvidadas[266], huesos delgados que cuando se golpean suenan como campanitas de fiesta, danzas en la foresta, bailes de la muerte. Él no tiene nada que ver con la belleza etérea de los huesos desnudos, él los tiene cubiertos por capas de grasa y aburrimiento. Vera y yo vamos a ser hermosas y livianas, nocturnas y terrestres; hermosas las costras de tierra sobre los huesos. Esqueletos huecos y bailarines. Nada de carne sobre nosotras (127-128).

En este fragmento, vemos ya clara la obsesión de la protagonista por transformar su cuerpo, en dos dimensiones diferentes, pero muy vinculadas. La más evidente es la de la delgadez, estereotipo estético que queda representado muy

[265] Al final del cuento, la protagonista traza un plan para tratar de conseguir su objetivo: «Todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar a los muertos tapados. Tengo que cavar, con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, dónde los dejaron olvidados» (129-130). Inevitable hacer de esto una lectura vinculada con los desaparecidos de la dictadura y sus cuerpos (Jossa, 2019; Pérez Márquez, 2023), que en muchos casos todavía siguen enterrados en fosas comunes, sin identificar. Esta interpretación se refuerza, además, por la inscripción que presenta la calavera, «Tati, 1975», que, si bien no coincide con la cronología de la dictadura, sí lo hace con los crímenes de la Alianza Anticomunista Argentina (AAA), también conocida como Triple A, que operó entre 1973 y 1976.

[266] De nuevo, otra posible referencia a la dictadura.

gráficamente en la calavera, así como en las reiteradas menciones a los huesos. Y, por supuesto, en la frase que cierra la cita, que también da título al cuento: «Nada de carne sobre nosotras». Como hemos dicho, el canon del cuerpo esbelto y delgado alcanzó su punto más extremo en los años 90, precisamente, la década en la que Mariana Enríquez y sus compañeras de generación eran adolescentes.

Según la *Guía de consulta de los criterios diagnósticos del DSM-5* de la *American Psychiatric Association* (APA), la anorexia nerviosa implica una «restricción de la ingesta energética en relación con las necesidades», que suele acompañarse de un «miedo intenso a ganar peso o a engordar, o comportamiento persistente que interfiere en el aumento de peso, incluso con un peso significativamente bajo» (2013: 244). La coincidencia con la realidad de la protagonista del relato es clara:

> Una semana después de dejar de comer, mi cuerpo cambia. Si levanto los brazos, las costillas se asoman, aunque no mucho. Sueño: algún día, cuando me siente sobre este piso de madera, en vez de nalgas tendré huesos y los huesos van a atravesar la carne y van a dejar rastros de sangre sobre el suelo, van a cortar la piel desde adentro (128).

La segunda dimensión que encontrábamos en el primer fragmento citado tiene que ver con otro tipo de estereotipo, en un plano más abstracto, y que responde al arquetipo de la mujer bella, pero también misteriosa y cercana a la naturaleza: desea que tanto Vera como ella sean «hermosas», «nocturnas», como «danzas en la floresta» y «costras de tierra»; en síntesis, una «belleza etérea». Es evidente la conexión con el arquetipo de *la mujer* que presentábamos en la parte teórica, que si bien no tiene tanta vinculación con el canon físico y estético que se metaforiza en este cuento, ejerce de un modo análogo su presión sobre los cuerpos, al imponer ideales tan abstractos y culturalmente construidos como inalcanzables.

Precisamente, ese ideal inalcanzable se materializa en el objetivo físico imposible que obsesiona, también, a la protagonista del siguiente relato: «La continua igualdad de la circunferencia», de Agustina Bazterrica, que se publica por primera vez en *Antes del encuentro feroz* (2016) en la editorial argentina Alción, y se recoge después en la edición española de Alfaguara *Diecinueve garras y un pájaro oscuro* (2020)[267].

[267] A través de una comunicación personal por mail con la autora, esta explica las modificaciones entre ambas publicaciones, tal como reproducimos aquí: «Cambié títulos, el orden de los cuentos y saqué un microrrelato (de una frase), "Carne", que adelanta mi novela *Cadáver exquisito* y que había escrito para un concurso de microrrelatos que ganó y otro más, "Agua", que mi editora consideró que no iba. En *Diecinueve garras* agregué el cuento "Las solitarias". Por supuesto también hubo correcciones de parte de

La narración omnisciente incorpora los pensamientos del único personaje del relato, Ada, a la que acompañaremos en su proceso por lograr ese imposible: convertirse en un círculo perfecto. Aunque en este caso no existe un vínculo tan claro entre el anhelo del personaje y ningún tipo de trastorno de conducta alimentaria, en los métodos –sobrenaturales– que utilizará para alcanzar su objetivo encontraremos de nuevo una clara alegoría de los excesos y autoviolencias a los que el peso de los cánones de belleza arrastra a las mujeres.

El comienzo del relato nos muestra el objetivo físico de Ada: convertirse en «un círculo. Eso es lo que Ada quiere ser. No le interesa sostener ideas abstractas en su mente. Quiere serlo. No pretende imaginarse como un círculo irreal, hipotético. Quiere conformarlo» (Bazterrica, 2020: 151). Es interesante la diferencia que se establece entre la realidad física y el objetivo abstracto que persigue, y que se muestra como la primera imposibilidad planteada por el relato. Con todo, Ada parece tenerlo muy claro: «se dispone a cumplir, en carne y hueso, la afirmación de que un círculo es la forma geométrica más perfecta» (151-152). A lo largo del relato, se reitera la consideración del círculo como idea de perfección. Ada incluso remite a las teorías de San Agustín, que dice conocer a muy bien. El ideal que persigue Ada, como sucedía, en cierto modo, en «Nada de carne sobre nosotras», se corresponde con el arquetipo biologicista y esencialista de *la mujer* como ser del que se espera determinadas características: «Ada quiere ser eso: bella, eterna y perfecta. Quiere ser la morada divina donde se aloja lo sagrado» (152).

El hecho de que estos cánones se mantengan en una esfera tan inalcanzable afecta a las mujeres en dos vertientes. En primer lugar, en lo que tiene que ver con la autoestima, como demuestran en el relato los modos en los que Ada se refiere a su corporalidad, antes de concluir el proceso de transformación: habla de «acabar con su realidad infame» (152) y se autodefine como «ridícula y plana» (154), por mencionar solo algunos ejemplos. En segundo lugar, también se traduce en las aberraciones a las que las mujeres pueden llegar a someter sus cuerpos para tratar de asemejarlos a esos ideales. En el relato, esto queda simbolizado, precisamente, en cada uno de los pasos del proceso de transformación de Ada, que además de rozar lo grotesco, transgrede las leyes biológicas. Desde el momento en que conocemos el objetivo de Ada, este nos es

mi editora y del equipo de corrección de Alfaguara, pero detalles mínimos como cambiar algunas palabras, o nombres que se repetían».

presentado –en comparación con lo negativo de las expresiones que había usado para referirse a su cuerpo–, como «un logro inigualable» (151). Para conseguirlo, «concibe un plan que va a llevar a cabo, un plan para que su piel sea la circunferencia del círculo» (151):

> Un círculo no tiene extremidades, concluye. Traza un plan para cortarse los brazos y las piernas. […] Observa su cuerpo. Antes de cortarse las extremidades, tiene que subir de peso. Es una vergüenza ser un gran rectángulo. Soy un rectángulo deforme, grita. Tiene que lograr inflarse, tomar la forma de un globo (153).

Para lograr ese primer objetivo, tendrá que cambiar su rutina en dos aspectos: la dieta y el ejercicio. En lo que respecta a esto último, es sencillo, puesto que para ganar el volumen que la acerque a la forma circular decidirá no moverse del sofá, para evitar cualquier movimiento y gasto energético. Para la dieta, poco a poco esta se va haciendo cada vez más estricta y excluyente: «debe cambiar la dieta y comer alimentos redondos. La forma va a afectar por simpatía mi estructura interna y eso va a ayudar a que me convierta en un círculo, especula. No debe masticarlos porque perderían su pureza esencial» (154).

Ada sitúa el sofá ante un espejo, para verse completamente reflejada, nueva muestra de su obsesión por el cuerpo, y, así, cuando considera que ya ha adoptado «la forma sublime de un globo», comienza con la fase final de su transformación: «Decide que es el momento de cortarse las piernas y, luego, los brazos […] La perfección tiene su precio, afirma. A pesar del dolor y la sangre, Ada se alegra» (154). La idea de las autoviolencias que infligen las mujeres sobre sus cuerpos adquiere aquí su punto más álgido en el relato, que concluye con un lamentable final en el que Ada, ya sin extremidades –mediante un sistema de poleas–, se arroja del sofá al suelo para poder seguir alimentándose sin manos de un plato de uvas, que, además, con la caída se rompe, y los fragmentos se clavan en su cuerpo. Incluso se ve obligada a rodar y a sortear su brazo cercenado para seguir buscando comida. Finalmente, una uva se atasca en su garganta, y mientras muere ahogada, Ada «piensa que todo es en vano. El espejo está demasiado lejos para que ella admire la perfección en la que se ha convertido» (155).

El proceso terrible al que Ada somete su cuerpo implica una serie de autoviolencias que superan los límites de lo grotesco y, hasta cierto punto, también de las posibilidades biológicas, ya que sería de esperar que, tras las amputaciones, Ada

muriera desangrada –incluso si se pasa por alto que ese tipo de dieta tampoco le habría permitido sobrevivir durante mucho tiempo, y menos, postrada en un sofá–. Evidentemente, estas atrocidades escapan de lo natural y constituyen uno de los elementos sobrenaturales del relato, junto con la obsesión primera de convertir un cuerpo humano en una forma geométrica. En cierto sentido, aunque desde la hipérbole y lo fantástico, en el empeño de Ada por lograr un objetivo tan inalcanzable –«un cuerpo que obtenga la forma infinita» (151) –vemos reflejado el de otras muchas mujeres que, como la protagonista del cuento de Enríquez, a lo largo de la historia pusieron en peligro su salud únicamente para tratar de encajar en un determinado canon de belleza.

10.1.2. *«Un mundo ideal de hombres y* monstruas*»*

A continuación, abordaremos un relato que nos servirá, en primer lugar, para ver representado el cuerpo de las mujeres, esta vez, no solo como víctima de esas violencias, sino, sumado a esto –o más bien, a raíz de ello– convertido en espacio de resistencia. Además, en segundo lugar, las temáticas que empiezan a asomar en este cuento, más allá de la cuestión de los cánones estéticos, nos servirá para introducir otras problemáticas que trataremos en el siguiente apartado; esto es: la violencia machista, los feminicidios y la prostitución. El cuento no es otro que uno de los más celebrados, estudiados y, también, discutidos en torno a su interpretación, de Mariana Enríquez: «Las cosas que perdimos en el fuego», que da título a la colección homónima de la que forma parte.

A la hora de analizar este relato, es especialmente productiva la perspectiva de Marie Audran, que ha estudiado cómo las autoras argentinas, a través de su literatura, «reconquistan, se reapropian, exhuman el cuerpo femenino y lo transforman en sujeto político» (2017: 80); en este sentido, Audran señala la proliferación, en la obra de estas autoras argentinas contemporáneas, de los *cuerpos mutantes/monstruosos*, que entiende como un espacio de subversión[268]. Esta perspectiva pareciera entender el cuerpo, siguiendo a Gilles Deleuze y Félix Guattari (2004), como posibilidad y devenir.

Es importante también apuntar que el tipo de cuerpos-monstruo que hallaremos en este cuento lo son, no en lo que respecta a su imposibilidad física, sino a la abyección

[268] La autora investigó todas estas cuestiones en su tesis doctoral: Marie Audran, *Monstres: insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina: lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin,* tesis doctoral, Université Rennes 2, 2019.

que representan. En este sentido, ya había apuntado Víctor Bravo (1997), que esos seres abyectos, presentes en la literatura fantástica, son también perversos, precisamente, porque se contraponen a las prohibiciones simbólicas de la norma hegemónica; porque no admiten reglas, sino que las desvían y corrompen. En síntesis de Julia Kristeva, «lo abyecto no cesa, desde el exilio, de desafiar al amo» (2004: 8). En última instancia, como veremos en «Las cosas que perdimos en el fuego» –y, también, en los demás cuentos que restan por analizar–, los personajes femeninos crean su propia monstruosidad; llevan a cabo un proceso que Francisca Noguerol ha denominado «automonstruificación» (2020), y que tiene sus consecuencias, pues convierte los cuerpos en territorios de intervención política (Richard, 2011).

El relato de Enríquez cuenta la increíble historia de cómo las mujeres se unieron para inmolarse en hogueras clandestinas. El relato se inicia en el metro de Buenos Aires, donde una mujer desfigurada por el fuego pide dinero y cuenta a los pasajeros su historia: su marido creía que lo engañaba, y para que no lo abandonase, decidió quemarla, arruinar su belleza, para «que no fuera de nadie más» (Enríquez, 2020: 186). Y pareciera haber conseguido su objetivo, por la descripción *quasi* monstruosa que se nos hace de la joven al principio:

> Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda; ella explicaba cuánto tiempo le había costado recuperarse, los meses de infecciones, hospital y dolor, con su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel, y la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas. En la nuca conservaba un mechón de pelo largo, lo que acrecentaba el efecto máscara: era la única parte de la cabeza que el fuego no había alcanzado (185)[269].

A partir de este caso, comienzan a producirse muchos otros similares[270], ante lo que un grupo de mujeres, encabezadas por la chica del metro, empiezan a protestar por los feminicidios y a exigir: *basta de quemarnos*. Silvina, personaje desde cuya experiencia conocemos los hechos, se lamenta por la indiferencia de la población ante las noticias de mujeres quemadas, la sociedad parece haberse acostumbrado al horror; y, por eso, «cuando de verdad las mujeres empezaron a quemarse –tal y como nos cuenta

[269] Establece un diálogo con la enana quemada que pide dinero en el tren imposible en el microrrelato de Ana María Shua, «La enana del tren» (*Temporada de fantasmas*, 2004).

[270] Una pausa es necesaria en este punto para señalizar que Enríquez, una vez más, decide hacerse eco de «los miedos actuales» en su literatura y, por eso, se inspira para este cuento en un feminicidio real que tuvo lugar en 2010: el de Wanda Taddei, una mujer que fue quemada por su pareja, el músico Eduardo Vázquez, y cuya difusión en los medios de comunicación produjo, como sucede en la ficción, un efecto de contagio que multiplicó los asesinatos por quemaduras en Argentina (en Yaccar, 2017).

la voz narradora–, nadie las creyó» (189). Así hace su irrupción lo incomprensible en el relato.

Nacen las llamadas *Mujeres Ardientes*, grupos de mujeres que celebran hogueras a modo de ceremonias, en las que ellas mismas son las víctimas. Se organizan de manera colectiva y las quemas se realizan de manera sistemática. Eso sí, cuentan con hospitales clandestinos, pues, como descubrimos, el objetivo no es la muerte. Las mujeres preparan la pira y encienden un fuego alimentado por ramas secas, diarios y gasolina. Cuando cae el sol, la mujer elegida entra en las llamas, y cumplido un plazo de veinte segundos, otras mujeres la sacan y la llevan al hospital. Lo resume una de las cabecillas a Silvina, con estas palabras: «Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices» (192). Ese «siempre nos quemaron» no solo remite a los feminicidios del inicio del relato, sino, de manera evidente, a la histórica quema de brujas. Pero lo más interesante es que, efectivamente, ahora son ellas las que se producen ese daño físico, con un claro objetivo: mostrar sus cicatrices. Esta es, y coincidimos aquí con Francisca Noguerol (2020), la clave del relato, la «automonstruificación» a la que se someten y que tendrá sus consecuencias. Y es que, efectivamente, a pesar de que las *Mujeres ardientes* son perseguidas por las autoridades, también su acción o ¿activismo?, y, sobre todo, su aparición pública, producen un cambio en la sociedad:

> Todo era distinto desde las hogueras. Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, a abrir cuentas de banco y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin algunas falanges, sosteniendo la taza. ¿Les darían trabajo? ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas? (196)

Anteriormente, la mujer del metro ya había profetizado esta realidad, cuando hipotetizaba sobre una sociedad en la que todas las mujeres fueran como ella: «Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva» (190). Al final del relato, Silvina escucha cómo su madre y una de estas *Mujeres Ardientes*, que está presa en la cárcel, sueñan con el día en que ella se anime a formar parte del colectivo, y será «una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego». Así, vemos cómo el foco se pone es esa *belleza nueva*, en un mundo *ideal* en el que las mujeres se han convertido en *monstruas* y se muestran como tal. Esa idea del mostrarse, que ya venía también anticipada por el tipo de prendas,

consideradas provocativas, que utilizaba la mujer del metro para mostrar su piel herida, tiene relación con lo monstruoso, tal y como ha señalado Francisca Noguerol (2020).

Así, si bien existe en este cuento, como en los relatos analizados anteriormente, la búsqueda de una determinada apariencia estética a través del autodaño físico, en esta ocasión, el fin es el contrario: las *Mujeres Ardientes* no desean encajar con el canon de belleza imperante, sino crear uno nuevo. La construcción de ese mundo *al revés*, en el que las mujeres son las que buscan su monstruosidad –y la muestran– tiene consecuencias, que, si bien no se presentan como su objetivo primero, sí traen beneficios para el conjunto de las mujeres. Esto queda perfectamente reflejado en las palabras de la chica del metro, que, como cabecilla del colectivo, responde así en una entrevista cuando le preguntan sobre las hogueras:

> Vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de reptil. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego –y capaz que le pegan fuego al cliente también (195).

En este momento, ya han aparecido en el relato dos problemáticas que veremos después desarrolladas en el resto de los relatos que nos ocuparán en el capítulo: las agresiones machistas y los feminicidios, que son en este cuento el detonante del nacimiento de las *Mujeres Ardientes*, y la trata y la prostitución, que parecen extinguirse precisamente a causa de la aversión y el miedo que producen estas mujeres.

Pero, como decíamos, el foco del relato no tiene tanto que ver con estas cuestiones sino con el modo en que los cuerpos de las mujeres se convierten en armas para subvertir lo establecido; o, más bien, en territorios de batalla. En este sentido, la relación entre la lucha por la autodeterminación y la decisión sobre los cuerpos propios aparece estrechamente vinculada, precisamente, con la figura de la bruja, como ya habíamos visto en la teoría de Silvia Federici en relación con los derechos reproductivos. En «Las cosas que perdimos en el fuego» hemos encontrado la iconografía de las hogueras colectivas, que nos remiten a los aquelarres de las brujas. Pero, además, esta lectura intertextual termina por confirmarse al final del relato, cuando la *mujer ardiente* que está en la cárcel muestra su indignación sobre el desconocimiento del resto de presas: «a nosotras las mujeres siempre nos quemaron, ¡que nos quemaron durante cuatro siglos! No lo pueden creer, no sabían nada de los juicios a las brujas» (196). En relación con esto, Silvina le pregunta cuándo terminarán

las hogueras, a lo que esta contesta que pararán «cuando lleguen al número de la caza de brujas de la Inquisición» (196)[271].

En el campo literario, podemos rastrear la presencia de las brujas en la tradición literaria argentina[272] y, específicamente, fantástica. Ni qué decir tiene que esta figura fue ampliamente recuperada durante el modernismo, dentro de la tradición de la *femme fatale*. Aparece también en autores más cercanos al género cultivado por Enríquez, como es el caso de Cortázar, en relatos como «Circe» o «Bruja», o de una de sus grandes influencias, Silvina Ocampo, que cuenta con varios relatos protagonizados por estas brujas modernas, que oscilan entre lo chamánico y lo adivinatorio: por ejemplo, encontramos a la anciana-bruja de «Los sueños de Leopoldina», a la niña-bruja Aurora de «La sibila» o a la huérfana-bruja de «La muñeca», por citar solo algunos ejemplos. Dentro de la narrativa de Enríquez, las *Mujeres Ardientes* no son las únicas brujas que pueblan sus cuentos: encontramos en otras obras figuras que remiten a ellas, como la chica de «La Virgen de la tosquera», que elabora una pócima de amor, o la que llaman *la Señora*, una especie de adivina chamánica que aparece en el cuento «El aljibe», entre otros casos. En lo que respecta al relato que aquí nos ocupa, y a la revisión de la figura de la bruja en relación con los cuerpos rebelados, podemos aplicar la perspectiva que la propia Mariana Enríquez señala en una entrevista, en la que dice que

> si bien hay una tradición de la bruja vieja, hay también toda una tradición de brujas jóvenes que se recupera, por ejemplo, en *Las brujas de Salem*. Carrie empieza y termina con un baño de sangre. Hay una genealogía que me parece muy poderosa, enloquecida y fuera de la norma; cuerpos que no podés disciplinar por lo potentes que son (en *La Capital*, 2016).

[271] Aquí el cuento de Enríquez dialoga con otro que analizaremos más adelante, «Cotita de la Encarnación», de Camila Sosa Villada.

[272] A la figura de la bruja hay que acercarse con cautela en el caso de la literatura hispanoamericana y argentina. Como advierte Iris Gareis, las fuentes históricas centroeuropeas sobre brujas solo en parte son válidas para la interpretación de datos latinoamericanos (2000:14), debido, en gran parte, a la fusión de creencias indígenas, afroamericanas y españolas que se produjo en la época colonial (9). En lo que aquí nos compete, los documentos inquisitoriales y causas criminales contra presuntos hechiceros indígenas dan muestra de cómo se introdujeron las ideas europeas sobre brujería a la tradición popular latinoamericana, pues «los antiguos ídolos indios estaban considerados por los religiosos españoles como representaciones del diablo, y cualquier superstición, magia o curación llevadas a cabo por los nativos, obras del Maligno eran» (Blázquez Miguel, 1994: 72). Como explica Alicia Poderti en *Brujas andinas. La inquisición en Argentina*, debido a esta mezcolanza cultural, en muchas ocasiones las autoridades eclesiásticas condenaron por brujería a mujeres que en realidad simplemente se oponían a los nuevos modos culturales y religiosos de los conquistadores (2002: 6), que conservaban secretamente elementos de culto de sus antepasados o que, sencillamente, continuaban practicando sus propios rituales y prácticas curativas. Podríamos decir, como apunta Sosa Ojeda, que el hecho de que la caza de brujas fuese coetánea a la colonización y genocidio tenía mucho que ver con cuestiones de poder y de cómo las víctimas de esta persecución se consideraban desestabilizadoras del nuevo régimen económico y social (2020: 369).

En este cuento, los cuerpos indisciplinables lo son porque se rebelan contra el canon de belleza, en términos además mucho más profundos que en un plano meramente estético: se levantan contra la idea de que una mujer que no es bella no es merecedora de amor, motivo que mueve al iniciador de los feminicidios a quemar a su mujer: al hacerlo, la convierte en un monstruo para que, si no es *suya*, no pueda serlo de nadie más. Un mundo de *monstruas* sería así, como se dice en el cuento, un *mundo ideal*. Así, el relato parece simbolizar las palabras de Federici: «en las hogueras en las que murieron las brujas es donde se forjaron los ideales burgueses de feminidad y domesticidad» (259). Ya apuntaba Caro Baroja en uno de sus múltiples estudios sobre la brujería que precisamente examinando la conciencia de quienes se juzgan víctimas de estas brujas es como se comprende verdaderamente su problemática, pues representa los miedos particulares de una determinada sociedad (1969: 11): en el caso de «Las cosas que perdimos en el fuego», un mundo de mujeres con autodeterminación sobre sus cuerpos y sus vidas y que desestabiliza el *statu quo* patriarcal. Por todo ello, la mayor parte de la crítica –Rodríguez de la Vera (2018) o Yelovich (2020), entre otros– han interpretado la acción de estos personajes femeninos como un acto de resistencia feminista. si bien otras opiniones, como la de Laura A. Sánchez, consideran que «aun cuando las Mujeres Ardientes se muestran decididas en algunos aspectos, su resolución es, en términos beauvorianos, sintomática de una libertad falsa» (2019: 117).

En suma, «Las cosas que perdimos en el fuego», como la misma Mariana Enríquez lo define, «es un cuento social y es un cuento de brujas y es claramente un cuento político» (en Velasco, 2016); así lo apunta también Semilla Durán, para quien estas figuras fantásticas se hacen eco del «territorio por excelencia de lo humano: los cuerpos» (2018, 266).

Es en esto en lo que nos hemos centrado en este análisis; pero, como avanzábamos antes, en el relato se presentan otras temáticas que, aunque no se ubican en el centro de la construcción de lo sobrenatural, son también importantes en tanto que recogen preocupaciones feministas de la realidad extratextual: los feminicidios y la trata y la prostitución; temas que, también, como veremos a continuación, han preocupado a las autoras de esta generación y han servido como materia de reivindicación y construcción de lo fantástico.

10.2. Abusos sexuales, (trans)feminicidios y sus monstruos delatores

En la introducción a este doble capítulo hemos hecho referencia a cómo diferentes problemáticas de género como el abuso y la explotación sexuales, la prostitución, el maltrato, la violencia machista y los transfeminicidios tienen un hilo conductor: todas ellas responden a la violencia sistemática de un sistema en el que las mujeres son relegadas a un lugar subalterno, convertidas en seres de los que obtener beneficios económicos o sexuales o, directamente, seres cuyas vidas carecen de valor.

En este último bloque de análisis, veremos la recurrencia que estos temas presentan en los relatos de las autoras –que muchas veces aparecen entremezclados–, y el modo en que se presentan desde una perspectiva tan incómoda como crítica, gracias a los recursos que ofrece la literatura fantástica. Estas problemáticas ya estaban presentes en cuentos anteriores, como el recién analizado de Enríquez, o, de la misma autora, «Chicos que vuelven», en el que se cumplían las palabras de María Rosa Lojo: «las víctimas de la trata son las desaparecidas de hoy» (en Dema, 2012)[273]. Samanta Schweblin, por su parte, introduce el tema del feminicidio en el relato «La pesada valija de Benavides» (2002), donde, si bien no llegan a transgredirse las leyes de la realidad, sí lo hacen las de la norma social, ya que el feminicida es visto como un artista contemporáneo, y el cadáver de su mujer, introducido en una maleta, como su primera gran obra. En torno a las agresiones tránsfobas, también hemos visto reflejada esta problemática en «La hermana Cleopatra», de Gabriela Cabezón Cámara.

Sin embargo, en lo que resta, nos centraremos en analizar otros textos en los que lo fantástico se erige, de nuevo, desde lo monstruoso. Encontraremos la misma dinámica que ya explicamos en capítulos anteriores, en la que las víctimas –en esta ocasión, de agresiones sexuales, machistas y tránsfobas– se convierten en victimarios, de modo que la monstruosidad a la que se ven condenadas, producto de las violencias sistemáticas, les sirve para llevar a cabo una acción protectora y/o vengativa, de resistencia, subversiva. Hallaremos un tipo de monstruo que, como lo describió Foucault en *Los anormales,* se construye desde «lo que combina lo imposible y lo

[273] Traigamos, a manera de recordatorio, un fragmento del relato: «[...] la mayoría de los chicos que faltaban eran chicas adolescentes. Que iban con 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. [...] Y las que se llevaban, las secuestradas que se perdían en redes de prostitución para no aparecer jamás, o aparecer muertas, o aparecer como asesinas de sus captores, o suicidas en la frontera de Paraguay, o descuartizadas en un hotel de Mar del Plata» (Enríquez, 2017: 156).

prohibido» (2000: 61); esto es, lo imposible biológicamente y lo prohibido jurídicamente, que aquí podemos actualizar, desde la perspectiva de Preciado, como las representaciones y la lógica binaria (2013). En síntesis, el monstruo presenta una enorme productividad a la hora de poner en jaque –como han hecho las teorías *queer* y *trans*– los estereotipos de género y la norma cisheterosexual.

A continuación, procederemos al análisis de un conjunto de relatos en los que hallaremos problematizadas, a través de lo monstruoso, cuestiones de género tan urgentes como el abuso sexual infantil, la discriminación al colectivo trans (especialmente a las travestis), la explotación sexual y los peligros que implica el ejercicio de la prostitución y el transfeminicidio. Sin embargo, debida a la interseccionalidad que muchas veces estas problemáticas presentan, organizaremos el análisis, como ya veníamos haciendo, en torno a los dos grandes tipos de monstruo: los que transgreden las fronteras entre lo humano y lo animal, y los que rompen la barrera entre la vida y la muerte. Nos ocuparán cuentos de tres autoras: Agustina Bazterrica, Ana Llurba y Camila Sosa Villada; en el caso de esta última –aunque no solo–, podremos ver un especial interés en las problemáticas que afectan a colectivo trans[274].

10.2.1. *Seres antinatura, engendros protectores y otras amenazas*

En este apartado, analizaremos tres relatos: «Roberto», de Agustina Bazterrica, y «La casa de la compasión» y «Seis tetas» de Camila Sosa Villada. El elemento común que hallaremos en los siguientes relatos es, como avanzábamos, la recurrencia a una tipología de lo monstruoso relacionada con la naturaleza, esto es, engendros humanimales, metamorfosis –al estilo licántropo– y fusiones interespecie. Estos seres imposibles, que transgreden las leyes de las posibilidades biológicas, se erigen como monstruos protectores, acusadores o vengadores –muchas veces, funciones que

[274] Nos parece muy importante hacer hincapié en una cuestión al respecto de esto. Debido a esa coincidencia entre la condición de mujer trans de la autora y la de los personajes de sus ficciones, la crítica ha tendido a centrarse en lo autobiográfico al abordar su obra. Ante esto, Camila Sosa Villada ha mostrado su desacuerdo: «Cuando la gente insiste tanto en verlo como autobiográfico, yo lo que entiendo es que hay una pizca de transfobia detrás, que es la de no reconocer que una travesti puede inventar, y puede mentir, y puede jugar con el lenguaje a su antojo como se le dé la regalada gana. […] Yo lo que veo es: no le vamos a permitir a ella que se llame escritora, esto es una crónica de lo que ella vivió. Eso me molesta muchísimo, me siento agredida»). Más adelante, y en lo que nos interesa al respecto de su cultivo de lo fantástico, la autora explica: «Yo tengo la sensación de que a las travestis nos exigen una producción de verdad» (en Morales, 2020). Es por ello por lo que cuando analicemos los textos de Sosa Villada no lo haremos en ningún caso buscando semejanzas de cariz autobiográfico, sino desde el posicionamiento político de la autora y su cultivo de la ficción más allá de lo meramente mimético y experiencial.

aparecen entremezcladas– frente a problemáticas que, en contraste, son, lamentablemente, muy reales: los abusos sexuales, las agresiones tránsfobas, la precariedad e inseguridad de la prostitución, y otras cuestiones relacionadas. Como segundo hilo conductor, hallaremos cómo las protagonistas de estos relatos, y que padecen este tipo de violencias, se encuentran en un lugar de vulnerabilidad, cuya única respuesta posible es una toma de acción es a través de la monstruosidad, ya sea propia o ajena.

Las metamorfosis que hallaremos en este capítulo recordarán a las anteriormente vistas en el dedicado a cuestiones ecológicas, que también vinculábamos con ciertos postulados del ecofeminismo. Encontraremos una motivación protectora frente a los abusos sexuales y la discriminación tránsfoba. También veremos el potencial que este recurso fantástico adquiere en torno a la idea de insubordinación y cuestionamiento de las instancias de género, en tanto que implica «la transitoriedad y la mutabilidad del ser», de modo que las autoras recurren a las metamorfosis no tan interesadas en la definición del sujeto sino en su «(trans)formación» (Jossa, 2020: 138). Recordará, en este sentido, a la propuesta de Giorgi acerca del monstruo como ser que se construye «como resultado de la exploración y de la experimentación de lo que en los cuerpos desafía la norma de lo "humano", su legibilidad y sus usos» (2009: 323).

El primer cuento al que nos referiremos es «Roberto», el relato más breve de los que se incluyen en *Diecinueve garras y un pájaro oscuro* (2020), de Agustina Bazterrica –y que, como sucedía en «La continua igualdad de la circunferencia», ya se había publicado en *Antes del encuentro feroz* (2016). El texto comienza con un inicio tan potente como ambiguo: «Tengo un conejo entre las piernas. Es negro. Yo le digo Roberto, pero se podría llamar Ignacio o incluso Carla, pero le digo Roberto porque tiene forma de Roberto. Es lindo porque es peludo y duerme mucho» (Bazterrica, 2020: 21). Por el momento, la única posibilidad interpretativa que nos mantiene en el terreno de lo posible es la de que la narradora habla de un animal que sostiene *en* o *sobre* sus piernas. Sin embargo, la expresión «*entre* las piernas» puede despertar nuestra inquietud y nuestra duda; una duda que se resuelve inmediatamente: «Le conté a mi amiga Isabel. Le dije: "Isa, hace poco me creció un conejo entre las piernas. ¿Vos también tenés uno?". Fuimos al baño de la escuela y se sacó la bombacha. Pero no tenía nada» (21).

La interpretación, en este momento, da un giro total, y el lector comprende que la voz narradora pertenece a una niña. En primer lugar, por la mención al espacio de la

escuela; después, porque entendemos que se trata de una voz infantil e inocente que, en realidad, se refiere a los cambios que su cuerpo está experimentando en los inicios de la pubertad. Así, el conejo, que ella llama Roberto, respondería, al menos *a priori*, a los vellos púbicos que han crecido para sorpresa y desconcierto de la niña, pero que pertenecen a un cambio biológico normal y esperable a esa edad. El hecho de que la pequeña desconozca la naturaleza de estos cambios la haría describir el vello púbico como un pequeño animal, debido a su semejanza.

El modo en que continúa la narración nos confirma estas sospechas. Al ver que su amiga Isabel no tiene nada entre las piernas, el pudor se apodera de la protagonista, que decide no mostrarlo. Esto despierta la rabia de la otra niña, que decide hablarle de Roberto al profesor de matemáticas. En ese momento, el relato comienza a adquirir tintes turbios, que nos llevarán a una situación de intento de abuso infantil:

> El profesor García se sentó al lado mío y me dijo: «Sos muy linda. Isabel no sabe nada, vos no le hagas caso». Me dio un beso y después me dio otro beso más. Me dijo que mañana después de clases quería ver mi conejito. Me dijo que lo quería ver para enseñarle a portarse bien (22).

La niña, que desconoce la truculenta realidad de las intenciones del profesor, lo acompaña al baño. Allí, este le reprocha que haya elegido un nombre tan raro para un conejo, y le pide que se lo enseñe. Siente entonces vergüenza, que el adulto trata de eludir mediante besos, diciéndole que es su «alumna preferida» y «la más linda» y prometiendo no contarle a nadie sobre Roberto. La pequeña comienza a percibir el peligro: «no hablaba como cuando está en clase porque me miraba mucho y me agarró las manos y me dijo que me levante la pollera». Trata de advertirle al profesor que «no le gusta que le digan conejito porque ya creció y es grande», pero el hombre ignora sus palabras y sigue besando a la niña mientras empieza a desnudarla. En ese momento, cuando el relato ha llegado a su punto más álgido de tensión y peligro, se produce la vuelta de tuerca, el giro que desvela lo sobrenatural:

> El profesor García se quedó quieto, con la boca abierta mirando a Roberto. El profesor García se quedó tan quieto que pensé que estaba jugando a las estatuas. Roberto movió las orejas y le mostró los dientes. El profesor García gritó y se fue corriendo. Roberto se volvió a dormir (22).

El motivo fantástico que aparece en el cuento es el de la mezcla imposible entre ser humano y animal; sin embargo, para llegar a él, y, sobre todo, al efecto sorpresivo que produce, el relato discurre por diferentes caminos. Por un lado, Roberto es

producto, en realidad, de una metamorfosis, ya que no siempre existió *entre las piernas* de la niña, como ella misma señala: «*hace poco* me creció un conejo entre las piernas» (21; la cursiva es mía). Relacionado con esto, la elección de que la protagonista sea una niña que inicia la pubertad es absolutamente escrupulosa, ya que no solo sirve a la autora para sacar a la luz la problemática del abuso sexual infantil, sino que es la edad en la que el cuerpo experimenta grandes cambios. Y esos cambios, que para un lector adulto son completamente naturales, no lo son en absoluto para la niña que los reconoce por vez primera: por eso, para la narradora, la metamorfosis es, desde el inicio, inaudita, fantástica. Para ella, no hay un proceso de normalización, lo que queda demostrado en su interés por saber si su amiga Isabel ha experimentado el mismo cambio, si también ella tiene *un conejo* entre las piernas. Con todo, la pequeña termina por aceptar el suceso, como muestra el hecho de que le ponga nombre propio.

Así, es precisamente la similitud entre la inexperiencia ante la pubertad y la metamorfosis sobrenatural lo que permite crear en el relato el juego fantástico. El lector se aterroriza porque tiene la misma percepción que el profesor, y por eso, conoce, a diferencia de la niña, sus pervertidas intenciones. Sin embargo, lo que también comparte con el profesor es la sorpresa final y terrorífica, cuando se descubre que, efectivamente, Roberto es un conejo real, que mueve las orejas y muestra los dientes. Pero, además, es un monstruo que, sin ser terrorífico en sí mismo, su mera existencia produce pavor, pues es, biológicamente, imposible; es un monstruo protector, que ahuyenta al agresor y salva a la niña de un terrible destino que quizás ella no intuía, pero los lectores sí.

A nivel técnico, el relato de Bazterrica presenta una construcción impecable[275], puesto que consigue, en un texto muy breve y condensado (poco más de 500 palabras), establecer una sólida base de verosimilitud sobre la cual el giro final adquiere una dimensión enormemente sorpresiva. Dicha verosimilitud la consigue mediante dos recursos centrales: uno que afecta a la voz narradora, y otra, al contexto extraliterario. En lo que respecta al primero, al ser una niña la que nos hace conocedores de los acontecimientos, estos son desde el primer momento interpretados desde lo no sobrenatural. De este modo, el lector no llega a creer, hasta el final del relato, que el conejo entre sus piernas sea un conejo real. Además de las referencias al colegio, al profesor de matemáticas, y otras menciones que nos dan pistas acerca de la edad de la

[275] Esto adquiere incluso más valor si sabemos, como me confirmó la autora a través de correo personal, que «Roberto» es producto de un taller de escritura que realizó con apenas 19 años.

narradora, esto también se traduce en su manera de expresarse, con un discurso muy infantil; por ejemplo: «Le grité que era una tonta y una mentirosa y que ya no quería ser su amiga. Isabel se puso a llorar. No me dio lástima porque ya no es más mi amiga» (21-22).

El segundo elemento de verosimilitud reside, lamentablemente, en el hecho de que el «el abuso sexual infantil se presenta como una problemática frecuente en la Argentina y en el mundo. Los datos de nuestro país se encuentran en línea con los obtenidos en el resto del mundo» (Losada, 2012: 225); además, afectan en mayor medida a las niñas[276]. Tal y como apunta UNICEF, el abuso sexual puede ser perpetrado por extraños, pero también es habitual que se produzca en escuelas, como es en este caso, o también, como veremos en el siguiente relato, en el seno familiar.

La protección y la venganza están también presentes –esta vez, como algo buscado– en «La casa de la compasión», de Camila Sosa Villada, que se integra, como los demás que veremos de la autora, en su colección de cuentos *Soy una tonta por quererte,* publicado en 2022. En este cuento se entrelazan la problemática del abuso sexual infantil en el entorno familiar y la violencia hacia el colectivo de prostitutas y travestis. El relato, que tiene una estructuración externa en siete partes, sigue la historia de la protagonista, Flor de Ceibo[277], una travesti que se prostituye para poder subsistir y mantener a su tío, un hombre de unos sesenta años, que la cuidó cuando su madre falleció, pero que, también, desde su infancia, le pegaba y abusaba de ella: «un largo, largo crimen, hecho con paciencia» (Sosa Villada, 2022: 153).

Flor de Ceibo ejerce la prostitución en las carreteras, como es habitual. El cuento se inicia con una escena en la que la protagonista coincide con una niña pequeña, que ha parado para ir al baño durante un viaje en coche con sus padres. Este encuentro, además de como pretexto para presentar a Flor de Ceibo, sirve para aportar un dato clave al lector: el aumento de casos de perros que se cruzan en la carretera y provocan graves accidentes. Este hecho, que parece intrascendente –especialmente porque se trata

[276] «[…] la prevalencia mundial del abuso sexual infantil entre 1946 y 2011 se mantendría en el orden del 18,95% en mujeres y 9,7 % en varones. Es decir que prácticamente una de cada cinco mujeres ha sido víctima de abuso sexual infantil y uno de cada diez hombres. Al discriminar Argentina del resto del mundo se obtiene un 19,1% en población femenina y un 9,3% en varones» (Losada, 2012: 225).

[277] La protagonista explica que escogió ese nombre porque la Flor de Ceibo es la flor nacional argentina. Más allá de esto, Micaela Moya ha señalado la conexión con la leyenda que dicha flor lleva aparejada; la de una india llamada Anahí, que fue hecha prisionera por los españoles, escapó, pero fue capturada de nuevo y quemada en la hoguera. Sin embargo, al ser incinerada, su cuerpo se convirtió en un árbol de ceibo, y las flores rojas que dio el árbol se asociaron a la valentía y fortaleza de Anahí (Moya, 2023: 278).

de algo habitual en las carreteras del país–, adquirirá sentido a medida que avanza la lectura, pues intuiremos la verdadera naturaleza monstruosa de esos *animales.*

Una noche, unos clientes se propasan con Flor de Ceibo, que se defiende ferozmente y aprovecha el estupor de los hombres para robarles y escapar. Sin embargo, pronto estos salen en su busca y se ve obligada a huir a través del campo, donde finalmente se desvanece a causa del cansancio. Cuando despierta, se encuentra en lo que parece ser la habitación de un convento, donde se quedará para recuperarse de sus heridas bajo el cuidado de un grupo de monjas, y que, finalmente, se convertirá en el espacio donde irrumpe lo sobrenatural. Desde el inicio de su estancia, intuimos que en ese lugar pasan cosas extrañas. Las monjas, Rosa, Úrsula, Shakira y una viejita a la que llaman Madre, son de la orden de las Hermanas de la Compasión, cuya existencia Flor de Ceibo ya conocía, ya que el convento estaba al otro lado de la carretera.

Flor de Ceibo había coincidido con ellas días antes, y las había saludado mientras reparaba en sus piernas, muy peludas bajo los hábitos, así como en la sonrisa de una monja, con miles de dientes y que chorreaba «una baba espesa» (150). Igual que sucede con el dato de los perros de la carretera, se trata de un detalle que, por el momento, no nos llama la atención; pero que, de nuevo, resulta ser una anticipación: y es que las monjas que cuidan a Flor de Ceibo en el convento parecen tener rasgos extraños, cercanos a lo animalesco, a lo perruno. Recogemos algunas referencias:

> El oído va despertando y escucha como si un perro agitado resoplara debajo de su cama. Se agacha como puede para ver, pero no hay nada. Sigue escuchando la respiración. Se abre la puerta. Una monja de las que vio en la ruta entra casi en puntitas de pie (164)
>
> Junto a Rosa, Úrsula y Shakira, hay una viejita a la que todas llaman Madre. Entre ellas hablan en susurros. No se entiende lo que dicen, parece ser otro idioma (165)
>
> Ahora la hermana Rosa se sienta al borde de su cama. Es tan suave que parece imposible tenerle miedo. Le toma la mano que tiene un raspón en carne viva y comienza a lamerla, le pasa una y otra vez la lengua (165)
>
> La hermana Rosa tumbada en el suelo junto a su cama lamiendo su mano lastimada (166)
>
> La hermana Úrsula suelta una risita que incomoda a Flor de Ceibo, le da un poco de rechazo cómo se ríe. Ya la escuchó reír antes. Recuerda los documentales sobre la sabana africana de *La aventura del hombre.* Las hienas riéndose alrededor de un animal muerto […]. Tiene a la monja a muy poca distancia de su rostro. Huele como un trapo húmedo. La monja sonríe con cara de estúpida y, mientras lo hace, un hilo de baba cuelga y se balancea (169).

A pesar de todo, hasta este momento, la narración no es del todo fiable, pues Flor de Ceibo ha sufrido una grave contusión en la cabeza y, además, al menos en dos ocasiones, se plantea la posibilidad de que las monjas estén drogándola. Por ello, su percepción de la realidad puede estar distorsionada. Sin embargo, sí se percibe una actitud extraña por parte de las monjas, que se empeñan en retener a Flor de Ceibo en el convento y aislarla del exterior, especialmente, al impedirle la comunicación con su tío. En un punto del relato, cuando la protagonista consigue reunir fuerzas para salir al patio del convento, presencia una escena que nos hace creer que su sospecha acerca de la animalidad de las monjas es real:

> Flor de Ceibo se incorpora para ver y alcanza a distinguir entre las plantas y los animales que se cruzan a dos monjas tironeándose del pelo sobre el piso, dos monjas peleando como dos vecinas cualesquiera. Debajo del hábito no llevan absolutamente nada. Son puro pelo y un matorral de pubis oscuro. Las separa la monja más vieja, la que llaman Madre; a varillazos las separa y les pega unos buenos gritos (171)[278].

Entonces, las monjas le presentan a Flor de Ceibo a Nené, la perra del convento, que fue la que la encontró desmayada y herida en el campo y las alertó para que fueran en su ayuda. Al ver a Nené, Flor de Ceibo se percata de lo inquietante del animal: «la monjita muy liviana de hábitos le dice que es una perra, pero eso no es una perra. Eso es otra cosa. Como si leyera sus pensamientos, Nené retrocede y aúlla con un grito de bruja» (171). Las monjas le muestran que en el convento hay más animales como Nené, «perros con patas de caballo» (173). Lo sobrenatural se confirma cuando las monjas le explican a Flor de Ceibo que no la pueden dejar marchar porque así se lo pidió Nené. A los pocos días, la protagonista vuelve a salir al patio, donde le espera una terrible visión: su tío está despedazado entre varios de estos *animales*, que discuten por devorarlo. Entonces, la madre superiora aparece completamente desnuda, mostrando un cuerpo enteramente cubierto de pelo, y le ofrece la cruda explicación: «Te dije que tu tío no respondía el teléfono. Ahora sabés por qué. Te había hecho mucho daño, Flor de Ceibo, se lo merecía. Los perros no cometen injusticias» (176).

Para el final del relato, Flor de Ceibo se ha convertido ya en una habitante más del convento. Las noches de luna menguante, las monjas llevan a cabo una especie de ritual con ella, al que va «una y otra vez contenta, sin resignación», y durante el cual la

[278] A pesar de lo extraño de la premisa fantástica de Sosa Villada, estas monjas-perro ya aparecían en un microrrelato de Fernando Iwasaki, «Dulces de convento» (*Ajuar funerario*, 2009), donde estas también adquieren un cariz amenazador.

emborrachan, la tumban sobre una piedra, le dibujan una cruz invertida en la frente con sangre de la madre superiora y, mientras las monjas tocan la pandereta y cantan salmos cristianos, y los perros ladran, Nené lame el cuerpo de Flor de Ceibo. Como resultado de la extraña ceremonia, Nené adquiere forma humana; en concreto, la de Flor de Ceibo. Y así, terminan de cobrar sentido la existencia de esos animales extraños, los accidentes de coche y, sobre todo, el objetivo de las Hermanas de la Compasión:

> Cada luna menguante, Flor de Ceibo Argañaraz se ve a sí misma irse del segundo patio entre los cantos de las monjas. Va directamente a la ruta. Quisiera advertir a los clientes que no es ella, que es una perra con patas de caballo que provoca accidentes en la ruta por gusto nomás. Pero no tiene fuerzas para perseguir a Nené, la usurpadora de su apariencia. En algún momento escapará, cuando descubra qué clase de orden es la Compasión y cómo se sale de allí. Le cuesta tomar envión porque la comida es muy rica y las sábanas siempre huelen bien (178).

Así pues, el relato funciona con la estructura de un enigma, que a través de diferentes anticipaciones va rompiendo poco a poco la ambigüedad y llevando al lector a comprender la realidad sobrenatural de lo que sucede en el convento. Si bien, en este fragmento final, Flor de Ceibo interpreta que las monjas-perro producen los accidentes «por gusto», en realidad la lectura nos lleva a entender estos monstruos, de nuevo, como seres protectores o, incluso, vengativos. Así lo anunciaba la madre superiora cuando decía que «los perros no se equivocan», y lo confirma la idea de que a quienes atacan son a los potenciales clientes de las travestis que se prostituyen en la carretera. Castigar a estos hombres es el verdadero objetivo de los monstruos que habitan el convento, medio animales fantásticos, medio dobles, y que marcan los designios de la orden.

En lo que respecta a la construcción de estos seres, además del elemento del doble que ya hemos visto en otros relatos, podríamos vincular los perros sobrenaturales con otros de la mitología popular. A este respecto, Micaela Moya menciona al dios perro Xólotl, procedente del mundo precolombino, y que, como el Cerbero, acompañaba a las almas a la muerte y, además, era el dios, entre otras cosas, de los gemelos, el infortunio, la enfermedad y las deformidades (2023: 288); elementos que podemos vincular no solo con el motivo del doble sino con el colectivo travesti. Otro posible referente podría ser el Familiar, un ser que –entre otras– adopta la forma de un perro enorme y negro, que se alimenta de carne humana y se pasea por los campos azucareros buscando a sus víctimas (Chertudi, 1975: 71). Además, el hecho de que haya una conversión de las monjas a estos perros monstruosos las asemeja a la licantropía, un motivo que ya había aparecido en *Las malas*, en el personaje de Natalí, que se convierte en *mujer loba*.

Sobre las integrantes de la orden de la compasión, Moya también añade otros referentes de monjas endemoniadas, como las de Loundun, un caso real de posesión diabólica colectiva que se produjo en esta pequeña localidad francesa en 1634, y que tuvo una importante repercusión en la literatura y el cine (2023: 290).

A pesar de que Flor de Ceibo parece no aprobar los crímenes de estos monstruos –como vemos al final del fragmento anteriormente citado–, le cuesta abandonar el lugar, lo que puede interpretarse en tanto que el convento se ha convertido en un remanso de paz y cuidados, que Flor de Ceibo, como travesti, no encuentra en un mundo que es hostil para ella y las de su clase. Precisamente, la persecución del colectivo trans es el centro del siguiente relato que analizaremos.

Dentro de la misma colección de cuentos, Camila Sosa Villada incluye otro relato en el que lo sobrenatural surge de la intersección entre la situación de las personas del colectivo trans en la sociedad y el mundo natural. Se trata de «Seis tetas», un cuento que adquiere tintes distópicos –a pesar de reflejar una problemática actual–[279], en curiosa sinergia con elementos míticos o mágicos. Sosa Villada decide introducir el relato «Seis tetas» con una cita de *Las siete partidas* de Alfonso X el Sabio acerca del *pecado sodomítico*; una referencia que contrasta con el tiempo contemporáneo –aunque no explicitado– en el que discurren los hechos del relato, y que parece simbolizar que la persecución del colectivo LGTB traspasa fronteras históricas, temporales y espaciales.

Nos encontramos con un cuento de estructura circular y que se inicia, como es habitual en la escritura de Sosa Villada, desde un lugar tan poético como impreciso. La voz narradora habla de un ambiente propio de un relato postapocalíptico, y la idea de que algo terrible ha sucedido subyace bajo la necesidad de contar *lo que pasó*:

> Escribo y escribo. Hay que escribir lo que nos pasó. […] Hierven los acontecimientos, todos los días nos encontramos con una mala nueva de la naturaleza. Nada es tranquilo aquí. Todo está vivo, todo raspa, muerde o envenena. Hay que escribir, hay que escribir, ahora, al final del mundo […] Pero siempre llego tarde a escribir. Voy muy detrás de lo que pasó, y a pesar de mi retraso, escribo y pienso en el mundo que dejé atrás, hace muchas vidas (Sosa Villada, 2022: 192-193).

[279] Curiosamente, la autora sugiere en una entrevista que, en realidad, este relato podría encuadrarse en la ciencia ficción, porque ese estadio primero que, como veremos, representa al colectivo travesti bien integrado en la sociedad –y que luego se romperá por la persecución genocida de estas– es «casi un idilio, algo que todavía no está pasando» (en Rodríguez, 2023).

En ese *fin del mundo,* la arena hierve bajo los pies, las noches son frías, hay que criar animales; en cambio, en *el mundo que dejó atrás,* la narradora se dedicaba al mundo de la cultura: «escribía sobre cine y a veces sobre literatura en un diario de la ciudad»[280], y estaba trabajando en una novela. Pero algo termina con esa vida: una persecución anunciada contra las travestis.

> La Machi enviaba a sus pájaros camaleones a las casas de todas las travestís de la ciudad y nosotras, distraídas y amancebadas, pensamos que se había vuelto loca. Era muy vieja La Machi. Llevaba muchas vidas sobre la tierra. Creíamos que iba a morirse pronto y todavía no nos había nacido ninguna Machi nueva que guiara el destino de las travestís de mi época. «El cielo se pone rojo muy temprano, están planeando una matanza». Los pájaros camaleones llegaban a nuestras ventanas con las notas que La Machi escribía envueltas en sus patas y, al menos yo, lo tomé como el delirio de una vieja, una amenaza sobre nuestra riqueza (194-195).

El primer elemento sobrenatural del relato nace, así, del personaje de La Machi, guía espiritual y chamánica de las travestis[281], que se ha reencarnado en sucesivas ocasiones y que posee unos *pájaros camaleones* que sirven como emisarios para enviar sus notas de advertencia a las travestis de la ciudad.

Un día, empiezan a suceder cosas que parecieran confirmar que el peligro del que avisa La Machi es real: por ejemplo, el marido militar de la patrona de una travesti le había pedido que fuera con cuidado y no saliera sola a la calle. Las actrices y las cantantes travestis comenzaron a ser acusadas de pederastas o violadoras, y después, sucedió lo mismo con las políticas, las maestras, las periodistas, las escritoras, y todas las demás. Esta persecución llega a su extremo cuando drones empiezan a sobrevolar la ciudad, y a lanzar un aterrador y distópico mensaje: «¡TODO TRAVESTI DEBE MORIR Y, CON ÉL, TODO AQUEL QUE LO HAYA TOCADO TRES VECES! COLABOREN CON EL MUNDO. ¡MATEN UN POCO!» (196). A pesar de la gravedad del mensaje, y de las acciones que lo acompañan –pancartas, publicidad en televisión y radio, manifestaciones, predicadores o folletos en las escuelas–, ni desde el gobierno, el ejército o la policía saben dar respuestas acerca de quién es el culpable. Con todo, la presión mediática, como

[280] Ya hemos advertido del peligro de caer en la interpretación autobiográfica; sin embargo, es imposible no ver tintes autoficcionales en la construcción de esta narradora, en cuanto a su semejanza profesional con Camila Sosa Villada.

[281] Una Machi es una chamana o curandera de la cultura indígena mapuche, que se ubica al sur de Chile y en el suroeste argentino. Este personaje aparece, también con esa función protectora, en *Las Malas*, y tiene su inspiración en una persona real: Marta, una machi trans que mantuvo su identidad de género en secreto y que sufrió discriminación, hasta el punto de ser acusada de homicidio en 1995. Para ampliar acerca de esta figura, remitimos a: Ana Mariella Bacigalupo, «El hombre mapuche que se convirtió en mujer chamán: Individualidad, transgresión de género y normas culturales en pugna», *Scripta Ethnologica*, vol. 33, 2011, pp. 9-40.

veremos, tiene sus consecuencias: «No pasó ni un mes desde que tronaron en el cielo por primera vez los drones hasta que mataron a la primera» (197). La narradora tuvo que consolar a su atemorizado hijo, a su marido le hicieron una herida en la espalda sus compañeros de trabajo y a ella misma la habían perseguido cuatro niños lanzándole piedras. La única salida es la huida: «corrimos, simplemente corrimos» (199)[282].

Así, comienza el gran éxodo de las travestis, sus familias y sus seres queridos, guiados por el pájaro camaleón de La Machi. Todas las travestis que pudieron escapar, ancianas y jóvenes, sanas y heridas, descansan por primera vez en las afueras de la ciudad[283] y, finalmente, toman la decisión de huir al campo. Tras una terrible matanza, logran llegar a las sierras y a la Pampa de Achala, donde el esposo de la narradora localiza un monte que «no estaba ahí al menos hasta hace dos meses» (205). En ese momento, aparece La Machi, «sobre el lomo de un perro enorme, casi de la altura de una mula pero mucho más veloz» (205) –¿quizás de la misma especie que Nené y los otros animales de «La casa de la compasión»?–, y reparte escopetas mientras advierte a las presentes que, si dejan de lamentarse, escucharán que «la tierra solita» les guiará (205). Ella, que conoce bien el paisaje, ya que se había criado en la cima de la sierra, le pide protección a la naturaleza, y sus plegarias son respondidas: cuando despiertan la mañana siguiente, habían crecido árboles tan densos que creaban una pared tras la que esconderse.

A partir de ese momento, la historia adquiere tintes de relato mítico fundacional, y al tono distópico de la persecución del colectivo trans, su exclusión de la sociedad y la relegación a crear una propia, se suma, como veremos, una multitud de elementos mágicos. En la que la narradora denomina «la población de los prohibidos» (207) se forman pequeños clanes de ayuda mutua que, en las noches de luna llena, se

[282] Parece que la vía de la resistencia o la lucha no se plantea como posible, ya que, según confiesa la narradora, «nosotras habíamos olvidado una violencia original y transparente que nos sirviera como defensa, la violencia honrada que auspició nuestra perpetuidad» (197-198). Esa *violencia original, honrada*, que permitió su *perpetuidad* puede hacer referencia a luchas históricas por la defensa de los derechos de la disidencia sexual. De hecho, un acto violento como lo fue la revuelta de Stonewall, en la que miembros del colectivo LGTB se defendieron contra una redada policial –dentro del contexto de la Ley Antisodomía que regía en Nueva York–, es citado como el inicio de la lucha proderechos de esta comunidad. Este suceso tuvo lugar un 28 de junio de 1968, fecha que se ha fijado internacionalmente para la celebración del día del Orgullo LGTB –aunque en Argentina se tomó la decisión de celebrarlo el 1 de noviembre, para conmemorar la formación del colectivo *Nuestro mundo* (surgido en 1967), y también, se dice, para evitar las frías temperaturas–.

[283] Camila Sosa Villada incluye en este punto una pequeña pero clara referencia a las Madres de Plaza de Mayo: «algunas mujeres *con pañuelos en la cabeza* oteaban detrás de las rejas de sus casas las *figuras fantasmales* que aparecían en aquellos límites» (201; la cursiva es mía). Recordemos que también la disidencia sexual fue perseguida durante la dictadura, como señalamos en el análisis de «La Hostería».

juntan para contar «todo lo que recordábamos e incluso inventábamos» (208). Se crean redes de cuidado, producción y trueque, templos y hasta comienzan a maquillar sus cuerpos con barro y sangre, a falta de maquillaje y otros cosméticos. Seguían llegando nuevas fugitivas y familiares, guiados por los pájaros mágicos, de los que, por fin, la narradora nos da más información:

> Dicen que este pájaro es pariente del Quetzalcóatl, que a su vez es pariente del gran ave Fénix. El pájaro todavía existe porque vive bajo tierra, cava su propia madriguera. Un pájaro así, como un camaleón de plumas que cambia de tamaño hasta ser pequeño como un gorrión o enorme como un águila, vive conmigo y regula con su ánimo el temperamento de mi exilio. Cuando no lo asedia la inquietud o la tristeza, sus alas expandidas tienen el tamaño del abrazo de un hombre. Su cola debe tener un metro, su pico cambia de color con él. Cuando hay cazadores cerca, se pone anaranjado, como es aquí la tarde, y una puede rajar como un chelco y encomendarse a todos sus muertos porque es muy posible que si no corrés termines empalada. Cuando duerme se queda negro negro, parece una bruja cubierta con una manta (209).

Los pájaros no son la única protección con la que cuentan los habitantes de esta nueva sociedad. El propio entorno natural les esconde y resguarda, como explica la narradora: «Cuando [los habitantes de las ciudades] enviaban sus expediciones para rastrearnos, nunca más se sabía de ellas. La tierra misma se las devoraba por completo» (210). Así, aunque la naturaleza puede llegar a resultar hostil –como muestra la aridez del ambiente descrito, las heridas que producen en sus cuerpos–, predomina esa función de la naturaleza como aliada. Dicha alianza es precisamente simbolizada a través de varios eventos que son biológicamente inauditos e incluso imposibles pero que materializan, del modo más literal, la nueva unión que establece la comunidad de travestis con los seres vivos que los rodean. En primer lugar, esto aparece en modo de relaciones sexuales interespecie:

> Las criaturas se mezclaban unas con otras. Los jabalíes con los gatos, las travestis con los traficantes y con los hombres sin cabeza[284] que nos siguieron hasta el exilio. Las travestis con otras travestis, las travestís con los maridos de otras travestis, la travestí prohibida con el zorro prohibido (221).

Otros elementos apuntan a esta conexión con la tierra: los pies, como cuenta la narradora, echan raíces a cada paso, y cuesta despegarlos del suelo; los animales hablan, e, incluso, un miembro del clan pone huevos que luego sirven de alimento a la

[284] Este personaje sobrenatural también aparece en *Las malas.* En «Seis tetas», estos «Hombres Sin Cabeza» deben su naturaleza a que, después de las guerras que los han expulsaron de sus países, se acostumbraron a pensar con todo su cuerpo y su piel, y no con la cabeza.

comunidad. Pero sin duda el caso más llamativo es el de Lilith[285], una niña travesti que mantiene relaciones con uno de esos hombres sin cabeza queda embarazada –primera imposibilidad biológica– y, tras 13 meses de gestación –segunda–, da a luz seis cachorros de perro[286] y sus pechos se llenan de leche para alimentarlos –tercera–. Este suceso no es percibido por la colectividad como algo natural, sino que se problematiza: la madre de la niña se horroriza –«¡No es asunto terrestre esto! ¡Que no puede ser!» (222)– y el resto de la sociedad tratan de buscar explicación a este y otros acontecimientos imposibles construyendo nuevas creencias: «Los días pasaban y necesitábamos inventarnos algunas mitologías. Recapitular viejas idolatrías. Las imágenes paganas, las que cantaba Moura» (223); de hecho, dice la narradora, el parto de Lilith es interpretado como «un gran hito en nuestra religión» (237).

La creación de una religión propia también aparece en un momento en el que se nos habla de un ritual por el cual las habitantes de la comunidad ayudaban a aquellas travestis que no podían soportar más su existencia: «Asistíamos a las que deseaban morir. Las que llegaban a buscar nuestra ayuda decían: "Quiero pan". Y nosotras sabíamos que se trataba del desear morir, un mal que atacaba a las travestis, aunque nunca supimos si también era un bien» (224). En este acto de decidir sobre sus propias vidas también hay un carácter de rebeldía, como muestran las palabras que La Machi repetía tras cada ritual: «Por lo que nos han hecho. Por lo que hemos sufrido. Por el pan que nos quitaron. Por el amor negado. Que vaya al cielo de las travestis» (226).

Así, la relación con la naturaleza se presenta como conflictiva, porque, por una parte, es protectora, pues aísla y esconde al colectivo de sus agresores; por otra, es

[285] Lilith fue, según la Biblia hebrea, la primera mujer de Adán, que se rebeló y lo abandonó. Se convirtió así en símbolo de la maldad inherente del ser femenino. A lo largo de la historia, y en la tradición cultural, su figura se ha recuperado, por ejemplo, en el motivo de la *femme fatale*, especialmente en el siglo XIX; de hecho, Erika Bornay, autora de uno de los más míticos estudios sobre la representación de este tipo de imágenes femeninas –en este caso, en el mundo del arte–, tituló su obra *Las hijas de Lilith* (1990). A Lilith, Borges le dedica una entrada en su *Manual de zoología fantástica* (1957). Para más información sobre esta figura, remitimos a: María Bruguillos Capel, «*Non serviam:* la insubordinación femenina en el mito de Lilith», en Milagro Martín Clavijo, María Mercedes González de Sande, Daniele Cerrato y Eva María Moreno Lago (coords.), *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras,* Universidad de Sevilla, 2015, pp. 188-198.

[286] En este elemento sobrenatural, podemos conectar el cuento de Camila Sosa Villada con un breve relato de Fernanda García Lao, titulado «Sacrificio» (*El tormento más puro*, 2019). La historia –narrada en una potente segunda persona– es la de un grupo de hombres que toman la decisión de llevar a cabo un acto zoofílico conjunto contra una zorra que robaba los huevos de las gallinas. El acto deplorable es castigado por la naturaleza, pues la zorra regresa embarazada y da a luz unos seres medio humanos medio animales que señalan su falta: «Las formas al principio no están claras, la luz escasea. Pero les pasás tu lengua acre y los vemos. Culos, brazos, piernas humanas. Sentimos arcadas […] Ocultamos a los engendros de las mujeres, se parecen demasiado a nosotros […]» (106).

extraña, incomprensible, y se hace explícito en varias ocasiones que el entorno puede llegar a ser hostil y dificultar la supervivencia. Esto no deja de ser simbólico, como apuntan precisamente las palabras de la autora durante una entrevista con Demian Orosz: «Cambian los escenarios, pero es siempre el mismo "paisaje", dice la escritora, actriz y cantante cordobesa. "Guadales, espinas, animales al acecho, soledad, los rituales de una vida muy precaria"» (2022).

«Seis tetas» dialoga con otro cuento de la colección, que analizaremos en el siguiente apartado, en tanto que, si bien presenta ese mismo interés por problematizar la persecución hacia el colectivo trans, en ese caso lo fantástico no nacerá del mundo natural –aunque tiene consecuencias sobre él, como veremos–, sino que recupera el recurso del *revenant*. Estos serán, pues, el hilo conductor de los relatos que analizaremos a continuación.

10.2.2. Revenants *subacuáticas sedientas de venganza*

Los relatos que analizaremos en este apartado final continúan dentro de la línea temática de las violencias sexuales y físicas, sufridas por sujetos que se encuentran en un lugar de vulnerabilidad: las protagonistas que padecen son travestis, prostitutas, o pertenecen a ambos colectivos. En estos cuentos, como venimos viendo, dichas violencias serán precisamente las que despierten la monstruosidad de las víctimas; sin embargo, si los seres fantásticos que acabamos de ver se vinculaban con los engendros humanimales y las metamorfosis interespecie, en los relatos que ahora abordaremos el motivo común es un viejo conocido: el *revenant*. Hemos hablado mucho de esta recurrente figura a lo largo de nuestros análisis. Recordemos, además, la gran sintonía retórica que el *revenant* presentaba con los desaparecidos de la dictadura, así como con las víctimas de la violencia policial ocultada o la trata, entre otros. Igual que sucedía en esos relatos, veremos aquí cómo se repite el mismo esquema, por el cual las víctimas se convierten en victimarios, que regresan de la muerte para ejercer su venganza.

Como también sucedía en muchos de los cuentos analizados, la figura del *revenant* se construye desde la hibridación con otros seres de la tradición fantástica. Así, en el caso de «Cotita de la Encarnación», de Sosa Villada, encontraremos que el regreso desde la muerte no se produce de manera *física* –todo lo que podría ser un fantasma, claro–, sino a través de la posesión demoniaca. Por su parte, tanto «Orilleras» como «Villa Anahíta Ruin Porn», de Ana Llurba, están protagonizados por *revenants* que

regresan de las aguas, y adquieren diferente simbología. Además, en el caso de «Orilleras», hallaremos un comportamiento en manada de las resucitadas, que las acerca a su vez a lo zombi[287] o a la mente colmena –como pasaba, por ejemplo, en «Chicos que vuelven»–. En el caso de «Villa Anahíta Ruin Porn», el diálogo se establece entre el *revenant* y la sirena. Con todos sus matices, el regreso de estas monstruosidades –intencionado o no– al mundo de los vivos supone una acusación del crimen, una respuesta a la violencia, una terrorífica venganza.

Comenzaremos por el último cuento de Camila Sosa Villada que aquí nos ocupará, y que es «Cotita de la Encarnación», también incluido en *Soy una tonta por quererte.* Roberto Cambronero (2022) definió esta obra como un libro sobre la memoria propia y colectiva de las travestis; y, si «Seis tetas» representaba la ansiedad del futuro, «Cotita de la Encarnación» habla de los dolores pasados. Y es que este cuento nos desplaza al pasado colonial, a la persecución moral de la Inquisición, dentro del marco más amplio del genocidio que implicó la Conquista española. En términos fantásticos, en «Cotita de la Encarnación» encontramos el anuncio del regreso de la muerte a la vida, no exactamente en la forma de *revenant*, pero sí como una presencia que afectará a las vidas de los vivos. ¿El objetivo?: vengar la muerte de la protagonista y de otros 14 «sodomitas» que fueron quemados por formar parte del colectivo. ¿El modo? En primer lugar, secando el río Texcoco y, en segundo, depositando en los cuerpos de las generaciones hijas de sus verdugos su «vicio travesti» (191). Veamos con más detalle cómo se suceden los acontecimientos en este relato, que, a pesar de tener varios elementos sobrenaturales, está basado en un hecho real.

Nos situamos en el México colonial, y el relato se inicia con una voz en primera persona del plural que pertenece a las víctimas de una persecución: «Habremos sido poco más de cincuenta sodomitas los que encerraron en ese sótano durante el mes y nueve días que duró nuestro proceso» (179). Además, nos especifica que las víctimas

[287] En este sentido, es especialmente interesante la obra de Alicia Montes *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia*, en la que estudia cómo la literatura y las producciones audiovisuales contemporáneas proponen figuraciones del cuerpo travesti-zombi como «un síntoma en el que puede verse aquello que la sociedad teme y expulsa de sí, por eso funcionan como *figuras* de un sistema estético complejo y paradójico que erosiona los binarismos sobre los que se estructura la distribución policíaca de los espacios al determinar qué cuerpos se han vuelto potencialmente peligrosos y, en consecuencia, deben ser expulsados o suprimidos para evitar la contaminación, el debilitamiento de la salud y la potencia de la vida, y qué cuerpos merecen vivir y ser protegidos (Foucault 2003; Butler 2009; Esposito, 2002 y 2004)» (2017: 15). También hace un apunte, al hilo de esto, que podemos aplicar al apartado anterior, en cuanto a los engendros travestis, pues recuerda la autora que «en la Grecia Antigua los centauros y las amazonas marcaban las fronteras de la Polis, donde moraba el ser humano de la civilización logocéntrica, masculina y griega» (Montes, 2017: 137).

fueron «todos sodomitas del este, indios, mulatos y negros […]. A ellos, a los extranjeros, en nuestra propia tierra, los perdonaron por encima de nosotros» (179). Nos narra cómo fueron detenidas, torturadas, interrogadas, encerradas; que solo sobrevivieron diecinueve, «en el mismo México donde todo abunda, todo crece y sobrevive» (180). La narradora desvela en ese momento su identidad: «La gran Cotita de la Encarnación, Juan de la Vega Galindo, la más aseada, travesti amada por su madre, querida por sus vecinos, traicionada por su amiga un 27 de septiembre»; una figura que, efectivamente, existió en la realidad. De hecho, Cotita de la Encarnación se ha convertido en un «personaje destacado de la historia del movimiento LGBT de México» (Pomeraniec, 2022).

Camila Sosa Villada cuenta cómo encontró el material que inspiró la escritura del relato «leyendo el tratado de Indias, la *Historia de la homosexualidad en la Argentina* (2004) de Osvaldo Bazán, los diarios de viaje de los frailes que hablan del encuentro de los colonizadores con las travestis en Latinoamérica» (en Rodríguez, 2023). Tal y como sucede en la ficción de la autora, «los sodomitas del poblado» fueron detenidos, encerrados, torturados hasta delatar a otras personas del colectivo y, finalmente, quemados en la hoguera. Sin embargo, Sosa Villada intercala en esta historia varios elementos sobrenaturales, que presentan un claro sentido simbólico. El primero de ellos es la visita de fantasmas durante el encierro, y que remiten al pasado precolombino, e incluso a mitologías más antiguas:

> a veces recibíamos la visita de espíritus muy antiguos, espíritus que habían aprendido a hablar escuchando a los hombres en sus primeras fogatas, al inicio de todo, cuando el mundo todavía estaba limpio. Lamashtu, Lamashtu[288]. Voces muy viejas venían a recordarnos que aún podíamos llegar a comer del platito de la venganza. *Hundan esta ciudad, maldíganla. Sequen el Texcoco* (183).

Sobre las apariciones fantasmales, estas regresan también durante la hoguera, cuando la narradora escucha la voz de su madre muerta «cantando en náhuatl» y ve, de nuevo, «la figura de *Lamashtu:* mujer con cabeza de cerdo. Tenía garras de gato en las manos y una gran cicatriz en el vientre» (190).

[288] Lamashtu es una diosa malévola de la tradición sumeria y mesopotámica, relacionada con lo salvaje, la destrucción de la vida y las dificultades y enfermedades en los partos y los recién nacidos (Ann e Imel, 1993: 327-336). También se ha representado como una figura terrorífica secuestradora de niños, lo que la ha asimilado con la figura de Lilith (Mondriaan, 2005: 755), que ya hemos visto referenciada en otro cuento de la autora. Es llamativa la relación entre esa significación de Lamashtu como divinidad que ataca a los niños y la venganza que más tarde se cobrará Cotita de la Encarnación.

En cuanto a la orden de los espíritus de que «sequen el Texcoco», esta será obedecida, y se configurará como otro de los eventos imposibles del relato, como confirma la frase que cierra el relato: «Cuando arrojaron los restos de la matanza al lago Texcoco, nosotras comenzamos a secarlo. Ya no queda ni su sal» (191). Aquí se da una motivación fantástica a la desecación del lago Texcoco, que, en la realidad, fue una obra hidráulica que se llevó a cabo en este lago, en cuyo islote se encontraba la ciudad de Tenochtitlan. El lago fue desecado tras la llegada de los españoles para construir la nueva capital.

El siguiente elemento fantástico, que podemos haber intuido, pero termina por confirmarse más adelante, reside en que la narradora que cuenta la historia nos habla desde la muerte: «Por último ardí yo». A esto le sigue un fragmento en el que encontramos esa figura cercana al *revenant*:

> Y entonces supe que volvería a este mundo una y otra vez después de muerta. […] Regaría con enfermedades la existencia de sus descendientes, de todos aquellos que me encontraron la noche del 27 de septiembre de 1658 y de los que me vieron morir en las llamas un mes y nueve días después. Metería en la carne de sus hijos mi alma resentida. Así me mataran, me quedaría con sus hijos. Los tomaría siendo niños, cuando no diferencian la crueldad de la bondad, y ahí, en esos cuerpecitos de nada, depositaría mi vicio travesti (190-191).

No podemos vincular la figura de Cotita de la Encarnación con la del fantasma que regresa corporeizado al mundo de los vivos, pero sí como una presencia, como una *posesión*, que es también un motivo de la tradición fantástica. De hecho, Camila Sosa Villada ha apuntado al interés que le suscita esta temática, y que encontró en esta un modo de metaforizar el resentimiento de la comunidad travesti ante su persecución sistemática:

> Tengo muchísimo interés en los posesos, en las posesiones, me llama mucho la atención. Supongo que de pendeja, de haber sufrido por ver «El exorcista». Me quedé como loca pensando que algo que viene de muy abajo, y que está muy lastimado, y que está muy enojado, te puede poseer en algún momento y hacer que vos dejes de ser vos. Y eso me sirvió también como metáfora para decir «tal vez las travestis son demonios que poseen esos cuerpos». […] Capaz en realidad las travestis estamos poseídas por seres malignos, seres resentidos (en Rodríguez, 2022).

Así, en términos de la autora, si «Seis tetas» era una epopeya escrita desde el exilio, la de este cuento se relata desde el mundo de los demonios, «con el lenguaje viejo del siglo XVII, pero con el conocimiento más actual porque ha permanecido sobre

la tierra» (en Hayes, 2022). Efectivamente, según la mitología fantástica que inventa Sosa Villada, el espíritu vengativo de Cotita de la Encarnación será el que posea generaciones y generaciones de travestis a lo largo de la historia, y les hará ser lo que son.

Los siguientes dos relatos sí presentan, de un modo más canónico, pero siempre resignificado, el motivo del *revenant*. En «Orilleras» encontraremos problemáticas que acabamos de ver, como las violencias hacia el colectivo trans; pero el principal hilo conductor con «Villa Anahíta Ruin Porn» serán la precariedad y peligrosidad del ejercicio de la prostitución y el transfeminicidio. La autoría de ambos cuentos se la debemos a Ana Llurba, y pertenecen a la antología *Constelaciones familiares* (2020).

«Orilleras» presenta una estructura circular, que se inicia con un evento que se mantiene en la ambigüedad en cuanto a su naturaleza posible o imposible: el despertar –¿o resurrección?– de Gladelí a orillas del río Tumbicha:

> Lo primero que sintió fue el agua estancada en sus pulmones. […] Gladelí aspiró con fuerza y dejó que el aire nauseabundo de la orilla la hinchara de vida. Se palpó el cuello, donde aún tenía la marca del cable de la televisión con que ese animal, el pelado loco del Fiat Funa gris, había intentado ahorcarla (Llurba, 2020: 13-14).

Conoceremos los hechos a través de una serie de analepsis, que nos llevan tanto a la noche anterior, cuando tuvo lugar la agresión de Gladelí, como a un pasado más lejano, que nos hará conocer la historia personal de la protagonista. Gladelí es una travesti que había trabajado en un prostíbulo, regentado por Carmen, la mujer que la reclutó, y a la que, tras el cierre del establecimiento, había perdido la pista –hasta el día en que suceden los hechos, como veremos más adelante–.

La noche anterior, dos jóvenes recogen a Gladelí en la carretera para llevarla a una fiesta de disfraces en una casa particular de Las Cañitas, en el barrio de Palermo de Buenos Aires. Entre lo irónico y lo anticipatorio, uno de ellos va vestido de Robledo Puch, un conocido asesino en serie argentino. Cuando llegan a la casa, Gladelí encuentra un panorama de excesos y violencia. Una aterrorizada chica se acerca a ella para pedirle ayuda, para suplicarle que no deje que la vuelvan a llevar al baño, algo a lo que Gladelí no da importancia, pues achaca la actitud de la joven a los efectos de las drogas. En un momento de la noche, el falso Robledo Puch trata de agredirla sexualmente, y ella huye al baño, donde le espera una terrible visión: «Una chica gorda

y desnuda dormitaba dentro [de la bañera] con la cabeza apoyada en un balde. En mitad del suelo de azulejos amarillos había un aparato de televisión. El cable estaba cortado y los hilos de cobre al aire, haciendo contacto con el suelo húmedo» (21). En medio de su estupor, un hombre disfrazado de Freddy Krueger entra en el baño, y la última imagen que nos ofrece el recuerdo de la protagonista es la de este acercándose a ella con el cable del televisor echando chispas. El relato de esa noche queda truncado aquí, lo que nos deja en la incertidumbre acerca de si la agresión –que se produjo, pues así lo demuestran las marcas en el cuello de Gladelí– tuvo, o no, consecuencias mortales. Las leyes de lo comprensible nos han de hacer pensar que la protagonista sobrevive, pues ha despertado en las orillas del río; pero la ausencia de detalles acerca de cómo ha llegado allí, e incluso su despertar, con los pulmones inundados de agua, inclina la balanza hacia la posibilidad de que Gladelí sea una resucitada. Esta es, precisamente, la ambigüedad que el resto del relato utiliza para crear una tensión que, finalmente, terminará por quebrarse.

Un nuevo salto temporal nos lleva de nuevo al presente, motivado por «un llanto lastimero que venía desde tras de los yuyales» y que distrae a Gladelí de sus recuerdos. Comienza a escuchar más voces, que le piden su cartera –que había perdido– o, al menos, una moneda: «Aterrorizada, Gladelí empezó a caminar hacia atrás en el barro. ¿De dónde venían esas voces? ¿Quiénes eran esas mujeres que le gritaban y le pedían plata? (23)». Es en ese momento cuando Carmen, su ex proxeneta, aparece en una lancha a motor y la invita a subir. Ante la incomprensión de Gladelí, Carmen le explica que ese es su nuevo trabajo; pero, le advierte, «si no me pagás en *cash* no puedo cruzarte al otro lado del río» (24)288F[289], aunque con ella hace la excepción. Las voces vuelven a tronar, se quejan de que a ella le lleve en su lancha sin cobrarle: así, adquieren, al menos, parte de sentido, esos lamentos.

En ese momento, Gladelí pide a Carmen que detenga la lancha, pues reconoce el ruido el motor del coche de los chicos de la noche anterior. Ve cómo ambos salen y sacan del maletero un «bulto grande y pesado, envuelto en la alfombra quemada en el centro que Gladelí había visto en el living de la casa de Las Cañitas» (27). Gladelí se aprovecha del ataque de unos perros, que se acercan a los hombres, para recuperar su cartera –que le habían robado y guardaban en el coche– y regresar corriendo a la orilla.

[289] Ana Llurba recurre aquí al conocido mito griego del río Estigia, que separaba el mundo de los vivos del de los muertos, y el barquero Caronte, que transportaba a las almas al más allá; por ello en la antigua Grecia los cadáveres se enterraban con una moneda, para que pudieran pagar el viaje.

Sin embargo, Carmen ya ha zarpado, y para alcanzarla y poder subirse ha de liberar sus manos, por lo que trata de tirar la cartera a la embarcación, pero falla, con lo que esta cae y se hunde en el río. Irrumpen entonces gritos de alborozo, procedentes de «una tromba de voces femeninas desde las profundidades del Tumbicha» (30), que celebran que ahora podrán pagar su viaje en lancha. Así, el regreso de las mujeres de entre los muertos se materializa. Finalmente, Gladelí y Carmen consiguen robar el coche y escapar, mientras que los agresores quedan condenados al ataque de las *revenants* que acaban de emerger de las aguas:

> Gladelí observó por el espejo retrovisor. Los focos traseros iluminaban las espaldas de los tres tipos que se habían quedado detenidos, congelados en el barro. No dejaban de mirar, paralizados por el miedo, hacia los yuyales de la orilla del río. Primero se apareció la chica gorda de la bañera. La sangre aún le corría por las encías y los dientes. Y atrás de ella comenzaron a aparecer las demás. Todas esas mujeres. Decenas, centenas de mujeres que al fin habían cruzado el río Tumbicha. Y se abalanzaron sobre ellos (32).

Este final nos plantea diferentes preguntas: ¿quiénes son esas mujeres que regresan? ¿Son, como Gladelí y la chica de la bañera, víctimas de (trans)feminicidio? ¿Son víctimas de la trata? ¿Tiene su regreso una motivación vengativa, y por eso atacan a los agresores? Esta es la interpretación más plausible, y que demuestra, una vez más, la monstruificación de las víctimas que regresan para acusar el crimen y castigar a los culpables.

Hay una historia secundaria, dentro del relato, que no hemos mencionado hasta ahora, pero que también es interesante en tanto que habla de la fortaleza del colectivo trans y la vinculación con cuestiones ecológicas. Cuando Carmen reaparece años después en la vida de Gladelí, le habla de otra prostituta, que se quedó embarazada y decidió tener a su bebé. Cuando nació, lo bañó en el Tumbicha, y «de tan contaminado que está el río, el bebé nunca enfermó» (25)289F[290]. Ya de adulta, forma también parte del colectivo, y «la mandan siempre al frente en las marchas, sosteniendo las pancartas, porque ni los gases ni las balas de goma le hacen nada –amplió Carmen–. Dicen que es invulnerable» (26).

[290] Como vemos, Ana Llurba vuelve a recurrir a las mitologías en torno al Estigia: en esta ocasión, a la figura de Aquiles. Cuando nació, su madre Tetis trató de hacerlo inmortal sumergiéndolo en el agua; sin embargo, al sostenerlo por el talón, esta parte quedó desprotegida y se convirtió en su única vulnerabilidad, que después sería aprovechada por Paris para matarlo clavándole ahí una flecha envenenada.

La mención a la contaminación también aparece en «Villa Anahíta Ruin Porn», el último relato de nuestro corpus que abordaremos aquí, y no por casualidad. El cuento retoma, igual que los anteriores, la figura del *revenant* para representar a una víctima de la trata y la prostitución. Pero, además, tiene sentido que este sea el relato que cierre el análisis textual de nuestro trabajo, ya, aunque la problemática de género es la central, en él aparecen, como veremos, todas las demás temáticas que hemos visto en capítulos anteriores.

Como sucedía en «Orilleras», la figura fantástica que trae el elemento sobrenatural al relato es la del *revenant*, una mujer muerta –o, mejor dicho, asesinada– que vuelve a la vida; además, como veremos, se cruza con otro personaje de la tradición, el de la sirena. El relato está estructurado en nueve partes, tres por cada uno de los tres personajes principales de la historia: Vicente, su hijo Teo y Celeste. Cada uno de ellos nos aporta su punto de vista de los acontecimientos, de modo que es el lector el que da sentido al todo del relato a través de las diferentes perspectivas. Los sucesos transcurren en Villa Anahíta, una ciudad costera en ruinas que en el pasado había sido azotada por una gran inundación. Según Ana Llurba, para crear su relato se inspiró en el desastre de Villa Epecuén (en Friera, 2021): un pueblo de la provincia de Buenos Aires que en 1985 quedó sumergido bajo el agua a causa de una crecida del lago, y que, en los últimos años, tras la retirada del agua, se ha convertido en un popular atractivo turístico[291].

Así, de vuelta al relato, «ya no quedaba nada en Villa Anahíta, solo un manojo de escombros, cimientos herrumbrados y las toneladas de basura que el mar vomitaba acá» (Llurba, 2020: 154). En ese espacio inhóspito vive Vicente, que, junto con su socio, González –que había sido intendente durante la catástrofe y había llevado a cabo una gestión negligente de la misma–, se disponen a emprender allí un negocio para beneficiarse del turismo que cada día llegaba al pueblo: «Villa Anahíta Ruin Porn». No se llega a explicar este proyecto, más allá de que se trata de una especie de tour por las ruinas, pero el nombre de la empresa, y el hecho de que González fuera, al menos en el pasado, proxeneta, nos hace pensar que puede tener que ver con lo erótico o sexual.

Sin embargo, a la hora de poner en funcionamiento su emprendimiento, Vicente y González se encuentran obstáculos, como «los de Greenpeace» –lo que

[291] Para más información: https://www.argentina.gob.ar/ciencia/conae/educacion-y-formacion-masiva/materiales-educativos/villa-epecuen-buenos-aires-landsat-5-y-8

anuncia ya una problemática ecológica– o, sobre todo, «un grupo de mujeres, unas vecinas lloronas» que se han instalado en las ruinas del hotel, donde González pretendía que comenzara el itinerario (159). Vicente, que teme que «esas locas» puedan arruinar su negocio, decide una noche seguirlas, sin saber que su hijo, Teo, que vive con él, también ha salido esa noche. En su caso, persigue al perro de las mujeres, que se mete mar adentro; y es en ese instante cuando sucede la tragedia: «entonces una lengua oscura me tragó» (157).

El lector queda en la incertidumbre acerca de lo que le sucede al niño, ya que en ese momento su narración se interrumpe para introducir la de un nuevo personaje: Celeste. De hecho, el modo en que termina la parte de Teo y comienza la de Celeste genera un interesante contraste: mientras el niño es engullido por el agua, la mujer sale de ella: «Me desperté de golpe, como expulsada del interior de algo» (158). Es decir, asistimos a la resurrección, o al regreso, de Celeste al mundo de los vivos: «Aún sentía el aliento a plástico y nafta quemada entre mis huesos. Como si aquel mar intoxicado me hubiera vomitado en la playa. Me acomodé el camisón chapoteando en el agua turbia» (158). En ese momento, Celeste repara en el pequeño Teo, a punto de ahogarse, y se lanza a salvarlo: «Vi la cabeza de un chico peleando contra una ola de basura que se lo tragaba. Me hundí de nuevo entre las fauces de ese gigante dormido, el mar. Agarré al chico de los pelos y lo arrastré hasta la playa» (158). Así, a la iconografía de *revenant* que podríamos asociar a Celeste se suma otro personaje de la tradición fantástica: la sirena[292]. La visión de Teo termina por confirmarnos que Celeste vuelve de la muerte, cuando describe «las encías negras» y «la piel pálida» (160).

Sabemos entonces que Celeste conoce a Teo, y también, a su padre; más adelante, descubrimos que ella murió durante la inundación por culpa de Vicente: ella trabajaba para González como prostituta y la noche de la catástrofe, que estaba con Vicente, este la había drogado con burundanga, de modo que no pudo escapar de morir ahogada. Por eso, Celeste irá en su busca. Durante su periplo, ve la ciudad como si fuera «el cuerpo de una mujer a la que hubieran rajado desde el cuello hasta la ingle y la hubieran eviscerado» (161). Por fin, llega al hotel, donde, dice, las mujeres lloronas la

[292] De hecho, Ana Llurba apunta hacia este motivo ya desde la cita que precede al relato, y que pertenece a la canción «Song to the Siren», de la banda postpunk británica *The Mortal Coil.* Claro que la sirena que se materializa en el personaje de Celeste, aunque tiene el carácter terrorífico de una resucitada que vuelve a la vida, no es aquella de la mitología griega que trae la perdición de los navegantes, sino que recurre a la figura popularizada por la literatura del siglo XIX –y, después, por la industria *Disney*– con el cuento de Hans Christian Andersen, en la que la sirena se presenta como un personaje benefactor, que salva a un príncipe del morir ahogado.

señalaron «como si fuera una aparecida, un fantasma»; igualmente, cuando encuentra a Vicente y se mete en su cama, él sale huyendo. La última escena nos muestra a Celeste y Teo, que observan desde la ventana cómo Vicente escapa y, también, «cómo una ola tímida asoma y crece, poco a poco, midiendo la distancia, acechándolos. A punto de tragárselos a todos. De nuevo» (167).

El regreso de Celeste no solo aterroriza y castiga a Vicente, responsable de su muerte, sino que, además, parece que su despertar trae también un nuevo desastre medioambiental, que acabará con su proyecto de negocio pornográfico; de nuevo, la figura de la *revenant* se construye como una monstruosidad justiciera, en este caso, frente a la alianza entre patriarcado y capital.

Como avanzábamos al principio, terminar el estudio de los relatos con este texto es significativo: de algún modo, nos da la oportunidad de recopilar todos los temas que hemos encontrado en el conjunto del corpus y que nos han permitido organizar el análisis que aquí concluye. Ya hemos visto cómo está presente una problemática de género: la de las redes de prostitución y el riesgo y la violencia a la que están sometidas sus víctimas.

El segundo tema que aparece, enormemente relacionado con este, es el del sistema neoliberal y las violencias y explotación que implica: esto se demuestra en el modo en que un político corrupto, negligente y proxeneta quiere aprovecharse de las terribles consecuencias de la inundación que azotó Villa Anahíta para sacar beneficio económico.

El tercer tema que atraviesa el relato, y al que más referencias se hace a lo largo de la narración, es la contaminación. Celeste llega a hablar de «esa mancha móvil de petróleo y basura que seguíamos invocando como el *mar* porque nuestra imaginación no podía apuntalar otras certezas sobre lo que ahora habitaba allí» (158). Otro ejemplo es la resistencia que Greenpeace opone al negocio de tours, lo que indica que es un espacio que ha de ser protegido. Por su parte, Vicente, al notar el pelo mojado de su hijo después del accidente, le advierte: «El mar es muy vengativo y si te come y te vomita no te devolverá igual» (163).

Estas palabras también se relacionan con la idea de la desaparición, que, como un *fantasma* –nunca mejor dicho– recorre también el relato, y nos lleva así al cuarto y último tema que hemos tratado en este bloque de análisis textual. En este sentido, la

referencia más clara es, sin duda, esas mujeres lloronas que piden el regreso de aquellos que el mar les arrebató. Vicente nos dice de ellas que «más que derrotadas, parecían mujeres incompletas. Como si la Inundación se hubiera tragado una parte de ellas y a cambio les hubiera dejado solo aquellos signos del paso del tiempo» (153). Estas mujeres, que se han instalado en el hotel, se reúnen y marchan hacia la playa, ofreciéndonos así una imagen imposible de no relacionar a «esas locas» –como las denomina Vicente– con otras que recibieron este mismo insulto: las Madres de Plaza de Mayo. Así, las semejanzas se hacen aún más evidentes en su modo de reivindicación:

> Enfilaban hacia la playa. Cargaban sandías, velas, coronas de retama, barquitos de madera, palo santo y una bolsa de plástico transparente cargada de huesos […]. Al principio eran solo cuatro. Después se les sumaron tres más. Conocía sus caras. Las había visto llorando frente a las cámaras de televisión. Eran las madres de las chicas que se ahogaron durante la Inundación (154).

La referencia a las marchas, los huesos, la idea de que se fueran sumando más y más mujeres y de su repercusión en los medios nos retrotraen a los tiempos de la dictadura[293].

10.3. Conclusiones

A lo largo de estos dos capítulos, hemos comprobado cómo, efectivamente, la literatura fantástica de estas autoras se hace eco de los grandes logros del feminismo global y latinoamericano, si no en forma de respuestas unívocas, sí sacando a la luz esas *zonas de debate* a las que se refería Gallego Cuiñas (2020: 82). Quizás estos relatos no siempre aportan certezas, puede que no las haya; lo que sí hacen, mediante la vía de lo fantástico, es problematizar, sacudir, erosionar y, sobre todo, generar inquietud en torno a todos aquellos discursos patriarcales gracias a los que las micro y macro violencias contra las mujeres y otros colectivos oprimidos se han naturalizado.

Los relatos aquí analizados han demostrado, en síntesis, que: 1) la maternidad– y todo lo que implica– es un mandato, un constructo que, como tal, puede también ser subvertido, puede ser campo para transgresiones y actitudes desafiantes; y 2) que la violencia sobre los cuerpos de las mujeres y el colectivo trans las convierte en víctimas,

[293] Además, durante sus rituales rezan a figuras de diferentes tradiciones: a Venus –recordemos, nacida de la espuma de mar– o a Yemayá; esta última, también asociada al mar, es relevante ya que procede de la mitología yoruba. Recurrir a estas creencias indígenas también puede ser un modo de reivindicación de lo indígena.

pero, también, despierta en ellas una actitud de autodefensa, de señalamiento y acusación, protección e, incluso, fría venganza.

Hemos visto ocasiones en las que imperativos machistas, como el de ser la madre de familia perfecta, o encajar en un determinado canon de belleza, arrastran a las mujeres a los límites de la locura y la obsesión. En estos relatos, los personajes no pueden escapar de dichos mandatos sociales, sino que sucumben a ellos; a pesar de esto, el mero hecho de que estas cuestiones sean tematizadas y, sobre todo, hiperbolizadas desde lo fantástico –pues recurren a tópicos como la locura, lo enfermizo y lo grotesco– saca a la luz la realidad de estas acciones y actitudes, que se disfrazan de libre elección, pero no lo son.

También hemos encontrado en este corpus relatos en los que las mujeres son sometidas a violencias reproductivas, en las que «se margina la experiencia humana para resignificarse desde el paradigma biocapitalista y desde el tecnopoder» (Delicado-Moratalla, 2021: 41). Esa idea del tecnopoder patriarcal es ficcionalizado en estos cuentos, ya sea desde imposibles biológicos, o desde mecanismos médicos que todavía no existen –la insinuación de un trasplante de útero o la posibilidad de fecundar el óvulo de una mujer ya fallecida en los cuentos de García Lao, por ejemplo–, y que pueden llevarnos al campo de la literatura de anticipación. Además, cuando dichos imposibles son en aras de la mercantilización de los cuerpos de las mujeres, se presentan de manera positiva, mientras que en los casos en los que contribuyen a una mayor libertad de las mujeres –como es en el caso de «Conservas», en el que es posible vomitar al embrión para posponer el embarazo–, este se presenta rodeado de culpa. Si bien estos cuentos proponen personajes y argumentos, aparentemente, derrotistas, no por ello nos parece que sean menos feministas, en tanto que, durante la lectura, dichos eventos sí son percibidos como injustos y problemáticos, y se despierta una actitud crítica hacia ellos.

También hemos encontrado relatos en los que sí podemos hablar, sin miedo a equivocarnos, de un claro mensaje (trans)feminista. En estos cuentos, el motivo fantástico que sirve a la perfección para canalizar la reivindicación es la monstruosidad, que adquiere, como hemos visto, distintas funciones. Recordemos aquella doble función del monstruo de la que hablaba Cohen: la de ‘mostrar’, y, a su vez, ‘advertir’ (1996: 7); en este caso, el monstruo es prueba de las injusticias de un

sistema que oprime y violenta a las mujeres; pero, también, en su amenaza, lo amonesta.

Dentro de este doble juego, también encontramos dos motivaciones por las que los monstruos que protagonizan estos relatos pueden generarse: bien puede tratarse, como hemos visto ya reiteradamente, de un proceso por el cual la víctima se convierte en victimario, esto es, la monstruosidad nace de una agresión primera contra ese sujeto o bien puede ser buscada, a través de la *automonstruificación,* como propone Noguerol (2020) –ambas afines a la idea de la «herida simbólica» que en los grupos socialmente rechazados «se vuelve lugar de resistencia y reivindicación de identidad» (Montes, 2017: 9)–. Pareciera como si, de algún modo, el movimiento feminista, que desde su comienzo fue percibido como monstruoso (Balza Múgica, 2013: 109), adquiriera en estos relatos una *fantástica* literalización. Ya hemos insistido lo suficiente en estas cuestiones a lo largo de este y otros capítulos; lo que resumimos a continuación, pues, serán las diferentes tipologías monstruosas que hemos encontrado a lo largo de este análisis.

En primer lugar, hemos localizado la existencia de un tipo de monstruosidad humana, podríamos decir, cuya transgresión no es tanto biológica, sino social. Es el caso de las aberrantes actitudes de las *malas madres* que hemos visto en varios de los cuentos, y que se generan a través de la técnica de la hipérbole fantástica para generar lo que Reséndiz Perales–en referencia a Schweblin, pero aplicable a todos los cuentos– llamó «madres desnaturalizadas» (2019: 94-95). Se trata de madres que están dispuestas a atrocidades como la antropofagia («Adaliana») o la clonación («Mariposas en la pared») como modo de deshacerse de la crianza de los hijos. En otras ocasiones, la monstruosidad también afecta a los pequeños, cuando las madres han de mostrar su amor incondicional y estar dispuestas a cuidar a dobles terroríficos, como sucedía en los cuentos de Yanina Rosemberg.

Por otro lado, las autoras de los relatos que aquí hemos tratado recurren también, como era de esperar, a figuras monstruosas heredadas de la historia literaria fantástica: brujas, zombis, fantasmas, posesiones demoniacas, sirenas, etc. En estos casos, pueden nutrirse de las relaciones que dichos monstruos han establecido en la tradición fantástica con determinados temas: por ejemplo, la de las brujas con la cuestión del empoderamiento femenino y la autodeterminación sobre sus cuerpos y su reproductividad. O, también, el fantasma o *revenant* que vuelve de la muerte a la vida

para demostrar que la herida sigue abierta, para exigir justicia o atormentar a su verdugo. Pero estos cuentos también proponen resignificaciones de las monstruosidades tradicionales. Esto sucede por ejemplo cuando se asocia lo zombi o la posesión infernal con lo travesti, en los cuentos de Camila Sosa Villada, y que, además, son contestatarios para con todos aquellos discursos de odio que trataron a las personas del colectivo como seres deshumanizados, poseídos o enfermos: tales discursos son retomados para crear las ficciones fantásticas, desde una ironía que se erige como justiciera, orgullosa, desafiante. Así, estos relatos ponen en evidencia «la problemática contemporánea de la exclusión de la diferencia del todo, con un planteo deudor de las teorías *queers* y foucaultianas sobre el estigma y la anomalía (Montes, 2017: 9).

Finalmente, la última tipología monstruosa que hemos encontrado es aquella que ya hallamos en el capítulo dedicado a lo ecofantástico, y que tiene que ver con la fusión entre lo animal y lo humano, la metamorfosis y las rupturas de las fronteras de lo biológico. Estos –salvo en el caso de «La vida eterna», donde la transformación en murciélago es parte de un terrible castigo– son engendros que, como las monjas-perro que salvan a Flor de Ceibo de sus agresores, o el conejito Roberto que le crece a la niña, protegen a los sujetos más vulnerables de ser agredidos, violentados y asesinados.

En todas estas monstruosidades, sean de la tipología que sean, el centro está en los cuerpos, que para Boccuti, son en la literatura fantástica el origen de todo este tipo de resignificaciones de la monstruosidad en clave emancipadora (2020b: 162). Por su parte, López-Pellisa se refiere a cómo estas narrativas están protagonizadas por los que llama «inapropiados/inapropiables», terminología que retoma de Haraway para transmitir la idea de lo monstruoso como símbolo de ruptura del orden patriarcal (López-Pellisa, 2020: 6); en este sentido, recurre también a los postulados de Braidotti, en tanto que esta apuesta por la búsqueda «de representaciones sociales y culturales positivas de los otros híbridos, monstruosos, abyectos y extraños como forma de subvertir la construcción y el consumo de diferencias negativas» (Braidotti, 2005: 223).

En resumen de Audran, estos monstruos femeninos «pueblan la narrativa actual como síntomas de una época y como sujetos poéticos que forman una comunidad de trans-sujetos femeninos argentinos que tienen su eco en el movimiento social interseccional transfeminista» (2017: 95). Lo más relevante, y en lo que hemos tratado de incidir a lo largo del análisis que aquí concluye, es que en estos relatos es aplicable la etiqueta de fantástico feminista, no solo porque las autoras lo sean, sino porque este

género les permite socavar los discursos que mantienen vivo el paradigma patriarcal. No se trata de una mera denuncia de las agresiones sexuales, los abortos clandestinos, la explotación de los cuerpos o los (trans)feminicidios, algo para lo que la literatura mimética ya tiene herramientas de sobra.

El fantástico, al transgredir una realidad que, al fin y al cabo, es un constructo originado a través de discursos patriarcales y de la naturalización de violencias y opresiones sobre las mujeres, saca a la luz la artificialidad de dicha realidad, genera inquietud acerca de lo que se ha aceptado históricamente y que ahora, gracias a la lucha feminista, empieza a tambalearse y a caer. El fantástico feminista contribuye a sacar la venda de los ojos, ilumina las grietas de un sistema caduco e injusto, y, ante todo, inquieta e incomoda para que, si no encontramos en él las respuestas, al menos busquemos, a partir de él, las preguntas.

CONCLUSIONES

Cincuenta años después del estudio de Tzvetan Todorov, y más de un siglo desde la fecha de defunción que este le diagnosticaba, la literatura fantástica ha demostrado seguir palpitando con fuerza. Lo hace en la narrativa de las autoras contemporáneas a las que debemos los textos que aquí nos han ocupado, que recogen el brillante testigo de lo fantástico en el Río de la Plata. Ellas cultivan el género y, a través de él, reflejan la realidad de un mundo incierto e injusto, que las toca de cerca y del que, lejos de escapar, se enfrentan en su escritura. La importante presencia de lo social en su obra fue la que nos hizo plantear nuestra hipótesis primera a la hora de emprender esta investigación, y que ya vimos expresada a la perfección en unas palabras de Campra, que volvemos a citar en estas páginas finales: «¿para qué recurrir a modulaciones fantásticas cuando se dispone de la inmediatez del realismo? ¿Hay acaso algo, en lo fantástico, que permite 'decir más'?» (2019: 93). Y es que, como hemos podido comprobar en el trabajo que aquí concluye, y como dijo Marcelo Cohen, «lo fantástico está imbuido de nostalgia, de metafísica, de búsqueda dolorosa de una racionalidad perdida, de intuiciones de otra organización del mundo» (2003: 218).

En la primera de las tres partes que integran el trabajo, hemos dedicado dos capítulos a la contextualización y justificación de nuestro corpus. El primero de ellos, «Las escritoras en la tradición fantástica argentina», nos ha permitido destacar la importancia que las escritoras actuales han cobrado en el panorama literario, además de la enorme variedad de su obra literaria, de entre la que hemos seleccionado, como objeto de estudio, la literatura fantástica. Hemos tenido oportunidad de echar la vista atrás, para demostrar cómo estas autoras se inscriben dentro de la rica tradición que lo fantástico ha tenido en las letras argentinas; un recorrido en el que, no solo no hemos querido olvidar –como ha sucedido habitualmente– a las escritoras que también cultivaron el género, sino que, en la medida de nuestras posibilidades, les hemos dado el lugar que merecen en tal tradición. De esta que hemos llamado la «doble tradición» en la que se inscriben las autoras contemporáneas, la de las escritoras y la de lo fantástico en Argentina, hemos añadido un tercer factor que las une con sus predecesoras: muchas de ellas utilizaron el género fantástico para tratar problemáticas sociales o que afectaban a las mujeres, como fue el caso de Juana Manuela Gorriti, Silvina Ocampo, Angélica Gorodischer, Griselda Gambaro, Ana María Shua o Luisa Valenzuela, entre otras.

Además, hemos aportado algunos ejemplos de cómo las escritoras establecen redes autoriales, no solo entre contemporáneas, sino también con las que cultivaron el género antes que ellas, que se convierten en importantes influencias, y que, debido a la difusión que las autoras actuales han adquirido, parecen haber contribuido al rescate –e, incluso, reedición– de las que las antecedieron.

En el segundo capítulo, «Un corpus fantástico (y subversivo)», nos hemos asomado, en primer lugar, a la complejidad teórica que envuelve este género literario. Para ello, hemos dado cuenta de la variedad terminológica con la que, sobre todo en los últimos tiempos, la crítica se ha referido a estos textos (lo insólito, lo inusual, etc.), así como hemos apuntado a algunos de los factores que pueden haber contribuido a tales diferencias teóricas. En la línea de la apreciación de Bizzarri acerca de la importancia de no cortar con una tradición crítica y creativa de fuerte presencia en Latinoamérica y con la que dialogan las jóvenes escritoras (2019: 214), hemos justificado por qué escogemos referirnos a los textos de nuestro corpus a través de la etiqueta de lo fantástico, a pesar de ser conscientes –y así lo hemos señalado a lo largo del trabajo– de las innovaciones que estas autoras aportan al género. Además, hemos justificado la elección de cuentos en tanto que el género breve se ha erigido como privilegiado para lo fantástico.

En segundo lugar, con el objetivo de justificar la elección de los cuentos que integran nuestro corpus y, sobre todo, como puerta de presentación a muchos de los elementos que después hemos encontrado a lo largo del análisis textual, hemos resumido los temas, recursos y figuras recurrentes en la tradición fantástica que están presentes en los cuentos del conjunto escogido. Así, hemos señalado cómo tradicionalmente lo fantástico se ha caracterizado por cierta hibridez genérica, en tanto que toma elementos de géneros vecinos, como el terror y lo gótico, la ciencia ficción, lo distópico, lo religioso y mitológico y lo policiaco. También hemos apuntado a la recurrencia de diferentes personajes y figuraciones de lo monstruoso, así como a su potencial simbólico y político, y a otros mecanismos tópicos del género, como la unión de contrarios, las desapariciones inexplicables, la obsesión y la locura, la ruptura de las fronteras entre lo onírico y lo real, las alteraciones del tiempo, la normalización de lo sobrenatural –e instauración de nuevos órdenes amenazadores–, la hipérbole o la literalización, entre otros. Hemos prestado especial atención a la importancia que adquiere el realismo y la verosimilitud en la construcción de los relatos fantásticos, en la representación del mundo real en el texto (a través de la descripción de espacios, de lo

cotidiano, etc.), necesaria para que se produzca la efectiva ruptura de lo real mediante lo sobrenatural. También en relación con la necesidad de verosimilitud, hemos abordado diferentes recursos relacionados con la voz narrativa. Finalmente, hemos hecho hincapié en uno de los elementos fantásticos que más presencia adquiere en la narrativa de nuestras autoras: la ambigüedad, generada mediante vacíos de sentido, silencios, inicios *in medias res* y finales irresueltos, anticipaciones, y otros mecanismos.

Para concluir esta primera parte, proponíamos que es, principalmente, esta ambigüedad, este no saber lo que sucede en los relatos fantásticos, lo que produce lo que hemos llamado una alerta inquisitiva, en base a propuestas previas –Jackson, sobre la perturbación que produce lo fantástico como base de su potencial subversivo (1981: 23); el «reflejo crítico» que genera según Palacios (2002: 18), o la «actitud interrogatoria», en términos de Duncan (1990: 60)–. Sobre todo, nos basamos en la propuesta de Roas, acerca de uno de los tipos de miedo que produce lo fantástico: el metafísico; esto es, una inquietud que se transforma en amenaza, en tanto que lo fantástico rompe las leyes de lo conocido y «perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar» (2011: 96). Así, esta inquietud fantástica lleva a una lectura alerta, inquisitiva, que convierte este género en privilegiado a la hora de problematizar determinados constructos sociales, formas de violencia invisibles por el acostumbramiento, y todo este tipo de cuestiones, que hemos abordado con mayor detalle en el análisis de los cuentos.

Ya en la introducción del presente trabajo advertíamos que esta dimensión subversiva que puede adquirir lo fantástico ha resultado una cuestión poco abordada, y que no ha sido hasta estos últimos años cuando ha interesado la relación que lo fantástico presenta para con lo extratextual. Otro aspecto que, salvando contadas excepciones, había sido poco explorado hasta hace relativamente poco tiempo ha sido el fantástico escrito por mujeres. En tanto que ambas cuestiones atraviesan nuestro corpus, a ellas hemos dedicado la segunda parte de este trabajo, conformada por el tercer, cuarto y quinto capítulo.

Así pues, en el capítulo titulado «La dimensión simbólica de lo fantástico» hemos revisado cómo este género, aunque no en todas sus variantes ni en todos los tiempos, ha sido en términos generales considerado de evasión. Eso lo ha situado muchas veces fuera del canon, por ser una literatura que, frente al realismo, al –supuestamente– no representar la realidad, no resultaba útil, ni, por tanto, seria. Aunque

precisamente la rica tradición fantástica argentina, con los grandes nombres de Cortázar y Borges, contribuyó a su entrada en el canon, se trata de un prejuicio que durante mucho tiempo ha estado presente, y contra el que lucharon teóricos del género como Bellemin-Noël, Alazraki, Rama, Rodero o Barrenechea, entre otros. Sus contribuciones localizaron muchas veces el origen de este prejuicio en las teorías de Todorov, puesto que, a pesar de la importancia que la *Introducción a la literatura fantástica* (1970) tuvo como primer acercamiento sistemático al género, en su perspectiva, este era incompatible con lo alegórico, y, por ende, con toda interpretación simbólica. Hemos sintetizado algunas de las principales aportaciones que revisaron y matizaron la propuesta de Todorov; especialmente, las de Barrenechea, Reis, Brooke-Rose, Chanady, Bravo, Campra y Gregori i Gomis. Por otro lado, autores como estos dos últimos han hecho referencia al hecho de que, en la tradición crítica de lo fantástico, el foco parece haberse puesto únicamente en determinar si un texto es o no fantástico, y no se ha ido más allá, ya no solo en términos de interpretación simbólica, sino, también, en la búsqueda de una conexión entre estos textos y lo ideológico, la historia o el momento sociopolítico en el que se producen.

Ese afán clasificatorio, alejado de una perspectiva extraliteraria, estaba también en Todorov, debido en gran medida a su enfoque estructuralista, que se manifiesta claramente en su rechazo a la labor de los estudios temáticos y de la interpretación literaria. Todorov proponía así un estudio de la clasificación de los temas fantásticos, y que nos han interesado por lo que implica el hecho de que considere que estos se corresponden a los del psicoanálisis, a aquello que ha permanecido censurado. En base a estos postulados, Todorov llega a declarar la muerte de la literatura fantástica, cuando el psicoanálisis la sustituye –además del golpe mortal que le adjudica a *La metamorfosis* de Kafka, por la ausencia de vacilación, base también, para el teórico, de lo fantástico–. Hemos señalado en nuestro trabajo –como ya antes hicieron Roas, Reis, Avilés Fabila o Yurman– el problema que existe al intentar aunar la perspectiva inmanentista de Todorov con la relevancia que da al psicoanálisis en el fin del género; del mismo modo, el autor parece recurrir a lo extratextual cuando refiere que el siglo XX ya no puede creer en una realidad inmutable, por lo que lo fantástico termina por desaparecer. Con todo, hemos señalado también que Todorov, quizás consciente de las limitaciones de su estudio, terminaba sus últimas páginas invitando a nuevas perspectivas: a estudios del género «desde afuera», «desde la vida social» (2016: 166).

Estas cuestiones nos han servido como hilo conductor para introducir el debate en torno a lo fantástico y la realidad en el cuarto capítulo, «Lo fantástico y lo extratextual: una relación inquebrantable». De entre muchas teorías que cuestionaron la herencia inmanentista de Todorov, hemos destacado la de dos autores, que nos han servido, además, para estructurar el capítulo. En primer lugar, Gregori i Gomis critica el estructuralismo de Todorov en tanto que este no plantea la flexibilidad de los géneros literarios. En segundo lugar, Roas apuntó a que esta perspectiva olvida los recursos que implican al lector, y, en concreto, la construcción de una realidad creíble que permita que el evento sobrenatural sea interpretado como tal.

Al respecto de la primera cuestión, la importante influencia del factor sociocultural en la construcción del género fue ya apuntada por Bessière, Barrenechea –en sus últimos trabajos–, Lugnani, Reis o Jackson. Pero, sin duda, los dos autores que desarrollaron esto en mayor medida fueron Monleón, en *A Specter is Haunting Europe. A Sociohistorical Approach to the Fantastic* (1990), primer estudio sistemático de estas cuestiones, y Gregori i Gomis, en *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana* (2015), donde comprende lo fantástico en función a los marcos de creencias, en tanto que estas son clave para establecer las leyes de la realidad referencial. Siguiendo a estos dos autores, hemos establecido algunas coordenadas sociohistóricas en torno al nacimiento de lo fantástico y su desarrollo, hasta la llegada del complejo siglo XX, donde nos preguntábamos si en los tiempos de la posmodernidad, de la ausencia de certezas, podía existir una realidad que sirviera como referente en la transgresión fantástica.

Sobre este papel de lo real en el mecanismo de lo fantástico, hemos apuntado cómo gran parte de la crítica, a excepción de contados casos, como el de Morales, ya propuso esa necesaria lectura referencial: fue el caso de Castex, Caillois, Vax, Barrenechea, Bravo, Bessière y Campra, entre otros. Desde las perspectivas de Roas, hemos destacado cómo el engranaje fantástico requiere del establecimiento de un marco de normalidad que sea trasgredido, pues durante la lectura, determinamos, según las leyes de lo real, lo que es posible y lo que no, en cuyo caso se interpreta como una transgresión. Aceptado todo esto, hemos visto cómo, en última instancia, la realidad, incluso en la posmodernidad, se presenta como constructo social, como una experiencia colectiva, relativamente estable y aceptada y que, por tanto, sigue siendo clave en el funcionamiento de lo fantástico.

Una vez analizadas estas cuestiones, hemos dedicado el último capítulo de este segundo bloque teórico a la cuestión de la autoría femenina. Hemos concluido que, en tanto que el paradigma de la realidad y las condiciones sociales afectan de un modo determinado a las mujeres, esto se reflejará en sus textos fantásticos. Aunque, así, nos hemos desvinculado de cualquier perspectiva biologicista y esencialista, hemos dedicado parte del capítulo a revisar las primeras aportaciones sobre lo que se llamó *fantástico femenino*, y que, en concordancia con los primeros pasos de los estudios de género, buscaron la especificidad en cuestiones como la supuesta subjetividad e imaginación femeninas o la reivindicación de arquetipos míticos como la relación de las mujeres con la naturaleza, lo inconsciente o lo irracional. Fue el caso de los acercamientos de Richter, Moers, Gilbert y Gubar, Farnetti o Corretjer, entre otros. Hecho este recorrido, hemos destacado la obra de Alpini como la primera que se aleja del esencialismo de estas perspectivas y se interesa por un fantástico escrito por mujeres que luchara contra tales representaciones de carácter patriarcal. Por otro lado, también los acercamientos críticos fueron abandonando los intentos de encontrar algo así como un estilo fantástico femenino –que propuestas anteriores habían vinculado con cuestiones como la ambigüedad–, y se centraron en los temas que trataban las autoras. Hemos apuntado cómo esto abrió las puertas hacia la etiqueta de *fantástico feminista*, en tanto que estos temas son elaborados por las escritoras desde sus saberes situados, su lugar sociohistórico. Hemos llevado a cabo un recorrido por los estudios que se refirieron a lo fantástico feminista, hasta llegar a los más actuales, que ponen el foco en cómo las autoras, desde la interseccionalidad, también hablan de otros temas que las atraviesan: transfeministas, de clase, etc. Concluíamos, así, que haya o no un mensaje claramente feminista –por eso hay que tomar con cierto celo esta etiqueta– será inevitable que los textos de las autoras estén atravesados por estos factores de género, pero no solo.

Desde esa perspectiva, nos hemos adentrado en el análisis de los cuentos fantásticos de nuestro corpus. Al final del tercer capítulo, proponíamos lo fantástico como una literatura potencialmente subversiva, por el estado de alerta crítica que despierta en la lectura. Esta idea, unida a la importancia de la experiencia de la realidad y los factores sociales en la creación fantástica, así como el lugar desde el que las creadoras escriben sus relatos, apuntan en conjunto hacia la idea de lo fantástico como

una vía para problematizar lo establecido, desde los discursos históricos hasta los mandatos y violencias del sistema capitalista y patriarcal.

Así, en la tercera y última parte del trabajo, «Análisis de los cuentos», hemos localizado y estudiado los diferentes recursos de los que las autoras se sirven para llevar a cabo esta problematización de lo real a través de lo fantástico. La hemos dividido en cinco capítulos, organizados en diferentes temáticas que aparecen, de manera más o menos explícita, en los textos: el trauma histórico de la dictadura cívico-militar, los problemas ecológicos derivados del extractivismo y la contaminación, las violencias del sistema neoliberal y, finalmente, las opresiones relacionadas con el género; estas últimas, por su amplia presencia en los relatos, nos han ocupado los capítulos noveno y décimo. Hemos acompañado cada temática de una introducción teórica centrada en aquellos aspectos más relevantes de cada una de ellas, sus avatares en el espacio geográfico argentino y otras cuestiones que, después, nos han sido de utilidad para el análisis de los diferentes relatos. Del mismo modo, tras cada capítulo, hemos sintetizado los principales resultados derivados del análisis textual. Por ello, ofreceremos a continuación tan solo un breve repaso de estos hallazgos, con el objetivo de obtener una visión más general que nos permita determinar qué recursos y mecanismos fantásticos son los más productivos en la obra de nuestras autoras.

El primer capítulo de esta parte, que hemos titulado «“Ni vivos ni muertos”. El trauma de la dictadura», ha demostrado que lo fantástico se erige en los huecos del discuso histórico. Predomina la figura del fantasma, no solo porque se trate, como hemos visto, de un motivo perfecto para la metaforización de los desaparecidos, sino también por su simbología asociada a lo no resuelto, al pasado que regresa para atormentar a los vivos; en el caso de estos relatos, a las generaciones posteriores, que aunque no vivieron los sucesos, sí heredaron la herida todavía abierta. Por otro lado, aparecen monstruos aterradores que se relacionan con los victimarios, como los espíritus de los represores o los peces mutantes que hacen desaparecer los cuerpos; su presencia, de nuevo, parece tratar de dar sentido a un relato truncado. También hemos visto cómo estos cuentos exploran espacios del terror que remiten a los de la dictadura, así como ciertas figuraciones de lo monstruoso, especialmente los *revenants*, que traen debates todavía presentes, como el derecho al duelo de quienes no tuvieron víctimas desaparecidas o de la reacción adormilada de la sociedad hacia lo que fue y es inaceptable.

«Sueños de armonía y naturaleza en revuelta. Pesadillas intoxicadas» ha sido el título que hemos dado al séptimo capítulo, en el que hemos partido de la propuesta de lo ecofantástico –basado en las aportaciones teóricas de la ecocrítica y el ecofeminismo– para analizar los relatos de varias autoras que, a través del género, tratan problemas ecológicos globales y, sobre todo, argentinos, como es la contaminación o el uso de agroquímicos, entre otros, y de los que las mujeres son sus principales víctimas. Esto se ha canalizado a través de lo fantástico, en forma de venganzas de la naturaleza, transformaciones interespecie, relatos apocalípticos, etc. Además, en estos cuentos hemos encontrado de manera recurrente reacciones sobrenaturales en los personajes, que aceptan los nuevos órdenes fantásticos con una naturalidad imposible. Hemos analizado esta cuestión como una metáfora de cómo la sociedad parece no ser consciente de las terribles implicaciones de la huella del capitalismo extractivo y la explotación de la naturaleza. Otra vía para despertar conciencias ha sido, de nuevo, el recurso a monstruosidades que, en este caso, se manifiestan entre el *revenant* y el (eco)zombi, que, en última instancia, no son tan aterradores como lo que los ha generado.

La idea de los monstruos que, en un primer momento, se erigen como amenazas, pero cuya presencia en el relato termina por interpretarse como la de seres que deben su monstruosidad a haberse convertido en víctimas de un victimario mayor, y menos evidente, ha estado presente en estos dos primeros capítulos, y hemos vuelto a encontrarla en el que le sigue: «Oculto a plena luz. Violencias sistémicas, pobreza y desigualdad». En este octavo capítulo hemos aunado aquellos relatos que, en general, tratan problemáticas derivadas del sistema neoliberal implantado en Argentina a partir de los años 90 y que, no solo en sus crisis cíclicas, sino en su propio funcionamiento, implican diferentes formas de opresión y violencia: desde la pobreza y el abandono del mundo rural, las muertes laborales, la violencia policial, hasta los enfrentamientos sociales y la marginalidad. Con estas cuestiones en su trasfondo, hemos analizado multitud de recursos fantásticos: desapariciones inexplicables, muertos en vida, actitudes y situaciones tan insólitas y absurdas que escapan a la razón, brujerías y maldiciones, cultos atroces, mártires mutantes, deidades terroríficas y desconocidas y, por supuesto, de nuevo, la figura del *revenant*. Todos esos motivos, y especialmente los que implican figuraciones de lo monstruoso, apuntan hacia ese doble juego víctima/victimario, que lo fantástico de estas autoras explota con gran brillantez.

Los análisis realizados hasta este punto nos han demostrado algo que habíamos avanzado ya al final del quinto capítulo: que las autoras no solo tratan problemáticas de género, sino que también se refieren a conflictos sociales generales, aunque siempre está muy presente –y así lo hemos señalado– el factor de cómo las mujeres son especialmente vulnerables a ellos. Con todo, cuestiones como la maternidad, las violencias reproductivas, los abusos y agresiones sexuales y los (trans)feminicidios están especialmente presentes, como era esperable, en la obra de estas autoras, sea con el fin de señalar estas violencias, sea acompañadas de un explícito mensaje (trans)feminista. Así, hemos dedicado los dos últimos capítulos de nuestro trabajo a analizar la presencia de este tipo de opresiones de género en los cuentos del corpus. Estas, como desarrollamos al inicio del primero de estos dos capítulos, son cuestiones que han estado presentes en la lucha feminista de las mujeres argentinas, y que, como también avanzábamos al principio de nuestro trabajo, están especialmente presentes en la literatura, sobre todo desde algunos hitos de la última década, como el *Ni una menos* o la lucha por la legalización del aborto, entre otros.

En el noveno capítulo, nos hemos ocupado de relatos que exploran el mandato de la maternidad, no solo en las relaciones maternofiliales, sino también en lo que afecta a los ámbitos de la familia y las relaciones de pareja, y, también, en el control de sus cuerpos reproductivos, ya sea en forma de explotación, ya sea en el recorte de derechos que les permiten decidir sobre sus propios cuerpos. En el siguiente capítulo, hemos abordado cuentos que tematizan todo un rango de formas de violencia sobre los cuerpos, desde las menos evidentes, relacionadas con los estereotipos de belleza patriarcales, a las más visibles, en forma de explotación y abuso sexual, prostitución y feminicidios, especialmente acusados por colectivos más vulnerables, como las niñas y jóvenes o las trans y travestis.

Ante la ausencia de indignación social, lo fantástico, desde múltiples recursos, trata justamente de desnaturalizar estas violencias y sacarlas a la luz, especialmente, como ya hemos tenido oportunidad de analizar, a través de diferentes recursos fantásticos: tecnologías reproductivas imposibles, situaciones familiares límite, y, sobre todo, de nuevo, avatares monstruosos, que representan, ya sea la amenaza contra el sistema, ya sea un modo de empoderamiento: brujas, zombis, fantasmas, posesiones demoniacas, sirenas, y otras. Así, hemos concluido que, efectivamente, la etiqueta de fantástico feminista puede aplicarse a muchas de las obras, incluso a todas las

analizadas, si entendemos por feminista no solo la presencia de un mensaje político más o menos evidente, sino la problematización de estas micro y macro violencias.

El trabajo de análisis que a lo largo de esta tesis doctoral hemos realizado parece resultar especialmente productivo a la hora de abordar la obra fantástica de las autoras contemporáneas, y podría extenderse hacia otras producciones latinoamericanas, e incluso, y dado el momento de importante recuperación que su literatura está experimentando, a la de aquellas que, antes, cultivaron también el género. Por supuesto, muchas de las autoras cuya obra hemos aquí trabajado siguen escribiendo y publicando, de modo que la crítica dedicada al género habrá de ocuparse de esos nuevos textos que, de seguro, contribuirán no solo a engrosar la espléndida tradición de esta literatura en Argentina, sino, también, la de los estudios de lo fantástico.

En conclusión, hemos comprobado cómo, ya sea para apuntar hacia los huecos de un discurso histórico truncado, para acusar la destrucción medioambiental que parece invisible a tantos, o para denunciar el *statu quo* capitalista y patriarcal y las violencias sistemáticas e invisibles que lo sostienen, lo fantástico pone su mirada en lo real. Se trata de una relación compleja, como hemos querido mostrar en este trabajo: la realidad que experimentamos socialmente, y que está construida sobre los cimientos de determinadas formas de pensamiento y opresión, es necesaria para la construcción de lo fantástico, para que, al reproducir ese marco realista en los relatos, lo sobrenatural nos golpee. A su vez, la inquietud, que produce esa lectura alerta, nos hace mirar con ojos distintos esa realidad, nos despierta del acostumbramiento, de la indiferencia. Así, lo fantástico se presenta como subversivo en su forma, en sus mecanismos, pero también –o, precisamente, por ello– en su contenido.

CONCLUSIONS

Fifty years after Tzvetan Todorov's study, and over a century after the date of death he pronosticated, fantastic literature has proven to still pulse with vigor. This vitality is palpable in the narratives of the contemporary women writers to whom we owe the texts that have occupied us here, as they take up the brilliant mantle of the fantastic in the Río de la Plata. They cultivate the genre and, through it, reflect the reality of an uncertain and unjust world that that intimately affects them and from which, far from escaping, they confront in their writing. The significant presence of the social in their work prompted us to propose our initial hypothesis when embarking on this research, as articulated to perfection in Campra's words, which we quote again in these closing pages: «¿por qué recurrir a modulaciones fantásticas cuando está disponible la inmediatez del realismo? ¿Habrá algo, acaso, en lo fantástico, que nos permita 'decir más'?» (2019: 93). Indeed, as seen in the work concluding here, and as Marcelo Cohen suggested, «lo fantástico está imbuido de nostalgia, de metafísica, de búsqueda dolorosa de una racionalidad perdida, de intuiciones de otra organización del mundo» (2003: 218).

In the opening segment of our work, comprising three distinct parts, we have dedicated two chapters to the contextualisation and substantiation of our chosen corpus. The first part, "Women writers in the Argentinean fantastic tradition", has allowed us to highlight the importance that current women writers have gained within the literary landscape, as well as the remarkable variety of their literary work, from which we have selected, as an object of study, fantastic literature. We had the opportunity to look back in order to show how these authors are inscribed within the rich tradition that the fantastic has had in Argentinean literature. Throughout this retrospective journey, our aim has not only been to refrain from overlooking –as often has been the case– the female authors who have also made significant contributions to the genre, but also to give them, in the best of our ability, the rightful recognition they merit within this tradition. In what we've termed the "double tradition" to which contemporary women authors belong, encompassing both women writers and the fantastical tradition in Argentina, we've introduced a third factor that aligns them with their predecessors: many of them have used the fantastical genre to address social issues or those affecting to women, as was the case with Juana Manuela Gorriti, Silvina Ocampo, Angélica

Gorodischer, Griselda Gambaro, Ana María Shua, and Luisa Valenzuela, among others. In addition, we've provided some examples of how women writers establish authorial networks, not only among their contemporaries, but also with those who preceded them in cultivating the genre, thus becoming significant influences. Due to the recognition attained by contemporary women authors, they appear to have played a role in the rescue –and even reedition– of the works of those who came before them.

In the second chapter, titled «Un corpus fantástico (y subversivo)», we first looked at the theoretical complexity surrounding this literary genre. To this end, we considered the diverse terminology that critics, particularly in recent times, have used to describe these texts (lo insólito, lo inusual, etc.), as well as pointing to some of the factors that may have led to such theoretical variations. In line with Bizzarri's assessment of the importance of not cutting with a critical and creative tradition deeply rooted in Latin America, which young women writers engage with (2019: 214), we justified our decision to categorize the texts in our corpus under the label of the fantastic. This choice was made despite our awareness – as emphasized throughout our work – of the innovative elements that these authors bring to the genre. Furthermore, we justified the choice of short stories, given the established status of the short story genre as a particularly fitting medium for the fantastic.

Secondly, with the aim of justifying the selection of the stories that make up our corpus and, above all, as an introduction to many of the elements that we have subsequently encountered throughout the textual analysis, we have summarized the recurring themes, resources, and figures in the fantastic tradition that are present in the stories of the corpus. Thus, we have pointed out how the fantastic has traditionally been characterized by certain generic hybridity, in that it takes elements from neighboring genres, such as horror and gothic, science fiction, dystopian, religious and mythological, and detective fiction. We have also pointed out the recurrence of different characters and figurations of the monstrous, as well as their symbolic and political potential, and other topical mechanisms of the genre, such as the union of opposites, inexplicable disappearances, obsession and madness, the breaking down of the boundaries between the oneiric and the real, alterations of time, the normalisation of the supernatural –and the establishment of new threatening orders–, hyperbole or literalisation, among others. We have paid special attention to the importance of realism and verisimilitude in the construction of fantastic narratives, in the representation of the real world in the text

(through the description of spaces, the everyday, etc.), which is necessary for the effective rupture of the real through the supernatural. Also, in relation to the need for verisimilitude, we have addressed different resources related to the narrative voice. Finally, we have emphasized one of the most prominent fantastic elements in the narrative of our authors: ambiguity, generated through gaps in meaning, silences, *in medias res* beginnings and unresolved endings, anticipations, and other mechanisms.

To conclude this first part, we proposed that it is mainly this ambiguity, this ncertainty about what unfolds in fantastic stories, which produces what we have termed an inquisitive alertness, based on previous proposals –Jackson, on the disturbance produced by the fantastic as the basis of its subversive potential (1981: 23); the «critical réflex» it generates according to Palacios (2002: 18), or the «questioning attitude», in Duncan's terms (1990: 60)–. Above all, we've underscored Roas's proposal about one of the the fear types evoked by the fantastic: the metaphysical. This concept reflexts a sense of restlessness that becomes a threat, as the fantastic challenges the laws of the known and «perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar» (Roas, 2011: 96) Thus, this inherent, fantastic restlessness leads to an alert, inquisitive reading, which makes this genre privileged when it comes to problematising certain social constructs, forms of violence that have become normalized, and various other inquiries, which we have dealt more deeply throughout the analysis of the stories.

Already in the introduction to this work we noted that this subversive dimension that the fantastic can acquire has been a matter that has been little addressed, and that it has only been in recent years that the relationship between the fantastic and the extratextual has been of interest. Another aspect that, with few exceptions, has been little explored until relatively recently has been the fantastic written by women. As both issues cut across our corpus, we devoted the second part of this work, comprising the third, fourth and fifth chapters, to them.

Thus, in the chapter entitled «La dimensión simbólica de lo fantástico» we reviewed how this genre, while not universally or consistently, has generally been perceived as a form of escapism. Such perception has often relegated it outside the literary canon, viewed as a genre that, in contrast to realism, supposedly lacks the seriousness or utility of depicting reality. Despite the significant contributions of the rich Argentinean fantastic tradition, represented by the great names of Cortázar and Borges, contributed to its canonization, this is a prejudice that has persisted over time,

and against which theorists of the genre such as Bellemin-Noël, Alazraki, Rama, Rodero and Barrenechea, among others, have contested. The contributions of these theorists often traced the origin of this prejudice in Todorov's theories. Despite the importance of his *Introducción a la literatura fantástica* (1970) as the first systematic approach to the genre, his perspective viewed the genre as incompatible with allegory, and therefore, any symbolic interpretation. We have synthesised some of the main contributions that reviewed and nuanced Todorov's proposal, especially those of Barrenechea, Reis, Brooke-Rose, Chanady, Bravo, Campra and Gregori i Gomis. On the other hand, authors such as the latter two have noted that within the critical tradition of the fantastic, the focus seems to have been solely on determining the text's fantastical nature, and has not gone deeper into symbolic interpretation. Furthermore, there has been a lack of exploration into the connection between these texts and the ideological, historical or socio-political moment in which they are produced.

This eagerness to classify, divorced from an extra-literary perspective, was also present in Todorov, largely due to his structuralist approach, which is clearly manifested in his rejection of thematic studies and literary interpretation. Todorov advocated for a systematic examination of fantastic themes, prompting our interest in his suggestion that these align with those of psychoanalysis, representing what remains censored. On the basis of these postulates, Todorov goes so far as to declare the death of fantastic literature, when psychoanalysis replaces it –in addition to the mortal blow that he attributes to Kafka's *Metamorphosis*, due to the absence of hesitation, essential to the fantastic, for the theoretician–.

We have pointed out –as Roas, Reis, Avilés Fabila or Yurman did before– the problem that exists when trying to combine Todorov's immanentist perspective with the relevance he gives to psychoanalysis in the end of the genre; in the same way, the author seems to resort to the extratextual when he refers that the twentieth century can no longer believe in an immutable reality, so that the fantastic ends up disappearing. However, we have also observed that Todorov, perhaps aware of the limitations of his own study, ended his last pages by inviting new perspectives: studies of the genre «desde afuera», «desde la vida social» (2016: 166).

These questions have served as foundational framework to introduce the debate on the interplay between the fantastic and reality, as explored in the fourth chapter, «Lo fantástico y lo extratextual: una relación inquebrantable». Among the many theories that

questioned Todorov's immanentist heritage, we have highlighted two authors, which have also served to structure the chapter: Firstly, Gregori i Gomis criticises Todorov's structuralism or its failure to acknowledge the flexibility of literary genres. Secondly, Roas pointed out that this perspective forgets the resources that involve the reader and, specifically, the construction of a plausible reality that allows the supernatural event to be interpreted as such.

Regarding the first question, the important influence of the socio-cultural factor in the construction of gender has been underscored by Bessière, Barrenechea (in his later Works), Lugnani, Reis and Jackson. However, undoubtedly, the two authors who developed this to the greatest extent were Monleón, in *A Specter is Haunting Europe. A Sociohistorical Approach to the Fantastic* (1990), the first systematic Study on these matters, and Gregori i Gomis, in *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana* (2015), where he understands the fantastic through the lens of belief frameworks, as these are key to establishing the laws of referential reality. Following these two authors, we have established some socio-historical coordinates encompassing the genesis and evolution of the fantastic, extending to the complexities of the twentieth century, where we pondered whether, in the times of post-modernity, of the absence of certainties, a reality could exist that serves as a reference point for fantastic transgression.

On this role of the real in the mechanism of the fantastic, we noted that the critics, with the exception of a few cases, such as that of Morales, have already proposed this necessary referential reading: this was the case with Castex, Caillois, Vax, Barrenechea, Bravo, Bessière and Campra, among others. From Roas's perspectives, we have highlighted how the fantastic gear requires the establishment of a framework of normality that is then transgressed; as readers, we determine, according to the laws of the real, what is possible and what is not, in which case it is interpreted as a transgression. Accepting these premises, we have observed how, ultimately, reality, even in the era of post-modernity, persists as a social construct –as a collective, relatively stable and accepted experience–, thus remaining key to the functioning of the fantastic.

Having analysed these issues, the last chapter of this second theoretical segment focuses on the topic of female authorship. We have concluded that, insofar as the paradigm of reality and social conditions affect women in a certain way, this will be reflected in their fantastic texts. Although we have thus disassociated ourselves from

any biologicist and essentialist perspective, we have dedicated part of the chapter to reviewing early contributions regarding what was termed *the female fantastic*. In accordance with the first steps of gender studies, these Works sought specificity in issues such as purported female subjectivity and imagination, as well as the vindication of mythical archetypes such as women's connection to nature, the unconscious. or the irrational. This was the case with the approaches of Richter, Moers, Gilbert and Gubar, Farnetti and Corretjer, among others.

Moreover, we highlighted Alpini's work as the first to diverge from the essentialist tendencies of previous perspectives and to be interested in the fantastic written by women that challenged patriarchal representations. Concurrently, critical approaches began to abandon the attempts to find something like a fe*minine fantastic style* –which earlier proposals had linked to aspects like ambiguity– and focus on the themes that women authors dealt with. We have noted how this shift paved the way for the emergence of the *feminist fantastic*, insofar as these themes were elaborated by women writers from their situated knowledge, their socio-historical positions. Traversing through studies on the feminist fantastic, from early works to contemporary ones, we've seen how authors, through an intersectional lens, explore various intersecting themes including transfeminism and class. We therefore concluded that regardless of whether there is a clearly feminist message –prompting caution in applying the label– it is undeniable that the texts of these authors are crossed by gender factors, among others.

From this perspective, we delved into the analysis of the fantastic short stories in our corpus. At the end of the third chapter, we proposed the fantastic as a potentially subversive form of literature, due to its ability to evoke a critical alertness in the reader. This idea, together with the importance of the experience of reality and social factors in fantastic creation, as well as the place from which the creators write their stories, all point to the idea of the fantastic as a way of problematising the established, from historical discourses to the mandates and violence of the capitalist and patriarchal system.

In the third and final part of our work, «Análisis de los cuentos», we have located and studied different resources employed by the authors to problematise the real through the fantastic. This section is divided into five chapters, each centered around distinct themes that surface, either explicitly or implicitly, in the texts: the historical

trauma of the civil-military dictatorship, the ecological problems derived from extractivism and pollution, the violence of the neoliberal system and, finally, gender-based oppressions. Given the pervasive presence of the latter theme throughout the stories, it has been elaborated upon in the ninth and tenth chapters. We have accompanied each theme with a theoretical preamble focusing on the most relevant aspects, their manifestations within the Argentine geographical context, and other pertinent considerations that have been useful for the analysis of the different narratives. Likewise, following the exposition of each chapter, we have succinctly summarized the key findings derived from the textual analysis. Consequently, we will now offer only a brief overview of these findings, with the aim of obtaining a more general perspective that will allow the identification of the most effective fantastic resources and mechanisms utilized by our authors.

The first chapter of this section, which we have entitled «"Ni vivos ni muertos". El trauma de la dictadura», has shown how the fantastic genre thrives within the gaps of historical narrative. The figure of the ghost predominates, serving not only as a metaphor for the disappeared but also symbolizing the unresolved past that returns to haunt the living. These narratives explore the lingering trauma inherited by subsequent generations, who, although not direct witnesses, bear the burden of an enduring wound.

On the other hand, terrifying monsters appear that relate to the perpetrators, such as the spirits of the repressors or the mutant fish that make the bodies disappear; their presence, once again, seems to try to make sense of a truncated history. We have also seen how these stories explore spaces of terror that refer to those of the dictatorship, as well as various manifestations of the monstrous, especially revenants, which bring up debates that are still present, such as the right to mourning of those who did not have close victims or society's desensitized reaction to to past and present atrocities.

«Sueños de armonía y naturaleza en revuelta. Pesadillas intoxicadas» is the title of to the seventh chapter, in which we started by proposing the concept of ecofantastic – drawing from the theoretical underpinnings of ecocriticism and ecofeminism– to analyse the stories of these authors who, through genre, deal with global ecological problems, especially in Argentina, such as pollution or the use of agrochemicals, among others, with women often bearing the brunt of these crises. This has been channelled

through the fantastic, in the form of nature's revenge, inter-species transformations, apocalyptic stories, etc. Moreover, in these stories we have recurrently found supernatural reactions in the characters, who accept the new fantastic orders with an impossible naturalness. This phenomenon underscores society's ignorance of the dangers posed by extractive capitalism and environmental degradation. Another way to awaken consciences has been, once again, the recourse to monstrosities that, in this case, manifest themselves between the revenant and the (eco)zombie; these creatures, while terrifying, pale in comparison to the societal systems that birthed them.

The concept of monsters initially posing as threats, only to later be interpreted as beings whose monstrosity stems from becoming victims of a greater, less obvious perpetrator, has permeated the first two chapters and resurfaces in the following one: «Oculto a plena luz. Violencias sistémicas, pobreza y desigualdad». In this eighth chapter, we have gathered stories that primarily address issues stemming from the neoliberal system implemented in Argentina since the 1990s. This system, beyond its cyclical crises, encompasses various forms of oppression and violence in its very structure, including poverty, rural abandonment, workplace fatalities, police brutality, social strife, and marginalization. Against this backdrop, we have examined a multitude of fantastical elements: unexplained disappearances, the living dead, inexplicable and absurd scenarios defying logic, witchcraft, curses, heinous cults, mutant martyrs, terrifying and enigmatic deities, and once again, the revenant. These motifs, particularly those depicting the monstrous, allude to a complex interplay of victim/victimizer, exploited by these authors within the realm of the fantastical.

The analyses conducted to this point revealed something that we had already advanced at the end of the fifth chapter: that the authors do not only deal with gender issues, but also refer to general social conflicts, although the inherent vulnerability of women to these conflicts remains prominently evident throughout their narratives, as we have emphasized. However, issues such as motherhood, reproductive violence, sexual abuse and aggression, and (trans)feminicide are, as expected, particularly present in the authors' works, either to spotlight this violence or to convey an explicit (trans)feminist message. Thus, we have dedicated the last two chapters of our work to analyzing the presence of gender oppression within the stories of the corpus. These issues, as we developed at the beginning of the first of these two chapters, have been central in the feminist struggle of Argentinean Women. Moreover, as we also advanced at the

beginning of our work, these themes are especially present in literature, since some events of the last decade, such as *Ni una menos* or the campaign for the legalization of abortion, among others.

In the ninth chapter, we have examined narratives that delve into the concept of motherhood, exploring its impact not only within mother-child relationships but also its influence on family dynamics and intimate partnerships. Additionally, we have scrutinized its role in the regulation of women's reproductive autonomy, whether through exploitation or the infringement of rights that dictate their agency over their own bodies. In the subsequent chapter, we have delved into narratives addressing a spectrum of violence perpetrated against bodies, ranging from subtle manifestations linked to patriarchal beauty standards to more overt instances such as sexual exploitation, abuse, prostitution, and feminicide. These forms of violence are disproportionately experienced by marginalized groups, including young women, and trans women.

In the absence of widespread social outcry, the fantastical genre, drawing from various sources, aims precisely to denaturalize and illuminate these forms of violence. As we have already explored, it achieves this through a variety of fantastical elements: impossible reproductive technologies, extreme family situations, and prominently, monstrous avatars. These avatars, which can be perceived as either a threat to the established system or as symbols of empowerment, include witches, zombies, ghosts, demonic possessions, mermaids, and others. Consequently, we have determined that the label of feminist fantastic is indeed applicable to many, if not all, of the works analyzed. This designation extends beyond the mere presence of a political message to encompass a nuanced examination of both micro and macro-level violences.

The analysis conducted throughout this doctoral thesis appears to yield particularly fruitful insights when examining the fantastic works of contemporary female authors. This approach could potentially be expanded to encompass other Latin American productions and even to authors from the past who have also contributed to the genre, considering the significant resurgence their literature is currently undergoing. Naturally, many of the authors whose works we have studied continue to write and publish, thereby necessitating critics dedicated to the genre to engage with these new texts. Undoubtedly, these contributions will not only enrich the rich tradition of fantastic literature in Argentina but also enhance the field of fantastic studies.

In conclusion, we have observed how the fantastic genre, whether aiming to highlight gaps in a truncated historical narrative, condemn environmental destruction often overlooked by many, or denounce the capitalist and patriarchal *status quo* along with the systematic and unseen violence sustaining it, effectively directs its focus towards reality. This intricate relationship, as delineated in our study, underscores the necessity of the social reality we experience –constructed upon certain modes of thought and oppression– for the development of fantastic narratives. By mirroring this realistic backdrop within their stories, the fantastical elements manage to resonate with readers. Simultaneously, the disquiet provoked by this discerning examination prompts us to view reality through a different lens, rousing us from complacency and indifference. Thus, the fantastic genre emerges as subversive not only in its form and mechanisms but also, or perhaps precisely because of this, in its thematic content.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía primaria

a) Corpus analizado

BAZTERRICA, Agustina (2020), «La continua igualdad de la circunferencia», *Diecinueve garras y un pájaro oscuro,* Buenos Aires, Alfaguara, pp. 151-155.

BAZTERRICA, Agustina (2020), «Las solitarias», *Diecinueve garras y un pájaro oscuro,* Buenos Aires, Alfaguara, pp. 179-186.

BAZTERRICA, Agustina (2020), «Roberto», *Diecinueve garras y un pájaro oscuro,* Buenos Aires, Alfaguara, pp. 21-22.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2006), «La hermana Cleopatra», en Florencia Abbate (selecc.), *Una terraza propia. Nuevas narradoras* argentinas, Buenos Aires, Norma, pp. 177-182.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2011), «No mata», en Eugenia Almeida *et al.*, *Corriente alterna,* Buenos Aires, Fundación Filba, pp. 87-92.

COLOMBO, Gabriela (2019), «*As soon as possible*», *Experimento marciano*, Buenos Aires, Modesto Rumba, pp. 37-44.

COLOMBO, Gabriela (2019), «Miedo al sauce», *Experimento marciano*, Buenos Aires, Modesto Rumba, pp. 17-24.

CORREA FIZ, Valeria (2016), «Criaturas», *La condición animal*, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 143-161.

CORREA FIZ, Valeria (2016), «Leviatán», *La condición animal*, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 135-142.

ENRÍQUEZ, Mariana (2008), «El monstruo», en Diego Grillo Trubba (selecc.), *Uno a uno: los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre los 90*, Buenos Aires, Mondadori, pp. 201-205.

ENRÍQUEZ, Mariana (2017), «Chicos que vuelven», *Los peligros de fumar en la cama*, Barcelona, Anagrama [1.ª ed. 2009], pp. 153-205.

ENRÍQUEZ, Mariana (2017), «Cuando hablábamos con los muertos», *Los peligros de fumar en la cama*, Barcelona, Anagrama [1.ª ed. 2009], pp. 217-229.

ENRÍQUEZ, Mariana (2017), «El carrito», *Los peligros de fumar en la cama*, Barcelona, Anagrama [1.ª ed. 2009], pp. 39-51.

ENRÍQUEZ, Mariana (2017), «Rambla triste», *Los peligros de fumar en la cama*, Barcelona, Anagrama [1.ª ed. 2009], pp. 75-92.

ENRÍQUEZ, Mariana (2020), «Bajo el agua negra», *Las cosas que perdimos en el fuego,* Barcelona, Anagrama [1.ª ed. 2016], pp. 155-174.

ENRÍQUEZ, Mariana (2020), «La casa de Adela», *Las cosas que perdimos en el fuego,* Barcelona, Anagrama [1.ª ed. 2016], pp. 65-80.

ENRÍQUEZ, Mariana (2020), «La Hostería», *Las cosas que perdimos en el fuego,* Barcelona, Anagrama [1.ª ed. 2016], pp. 35-47.

ENRÍQUEZ, Mariana (2020), «Las cosas que perdimos en el fuego», *Las cosas que perdimos en el fuego,* Barcelona, Anagrama [1.ª ed. 2016], pp. 185-197.

ENRÍQUEZ, Mariana (2020), «Nada de carne sobre nosotras», *Las cosas que perdimos en el fuego,* Barcelona, Anagrama [1.ª ed. 2016], pp. 125-130.

GARCÍA LAO, Fernanda (2019), «Cuánto vive un óvulo», *El tormento más puro*, Buenos Aires, Emecé, pp. 97-103.

GARCÍA LAO, Fernanda (2019), «Familia de vidrio», *El tormento más puro*, Buenos Aires, Emecé, pp. 37-42.

GARCÍA LAO, Fernanda (2019), «Tan de cerca», *El tormento más puro*, Buenos Aires, Emecé, pp. 109-113.

GARCÍA LAO, Fernanda (2019), «Útero fácil», *El tormento más puro*, Buenos Aires, Emecé, pp. 45-49.

LLURBA, Ana (2020), «La vida eterna», *Constelaciones familiares,* Badajoz, Aristas Martínez, pp. 67-83.

LLURBA, Ana (2020), «Orilleras», *Constelaciones familiares,* Badajoz, Aristas Martínez, pp. 13-32.

LLURBA, Ana (2020), «Villa Anahíta Ruin Porn», *Constelaciones familiares,* Badajoz, Aristas Martínez, pp. 153-167.

RATTO, Patricia (2017), «La mancha», *Faunas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 11-30.

ROSEMBERG, Yanina (2019), «El peor castigo», *La piel intrusa*, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 37-47.

ROSEMBERG, Yanina (2019), «Evelina», *La piel intrusa*, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 89-93.

ROSEMBERG, Yanina (2019), «Mariposas en la pared», *La piel intrusa*, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 17-23.

ROSEMBERG, Yanina (2019), «Septiembre en la piel», *La piel intrusa*, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 11-15.

SCHWEBLIN, Samanta (2002), «Adaliana», *El núcleo del disturbio,* Buenos Aires, Destino [formato digital], pp. 29-32.

SCHWEBLIN, Samanta (2015), «Nada de todo esto», *Siete casas vacías,* Madrid, Páginas de espuma, pp. 15-27.

SCHWEBLIN, Samanta (2017), «Bajo tierra», *Pájaros en la boca y otros cuentos,* Barcelona, Penguin Random House, pp. 129-134.

SCHWEBLIN, Samanta (2017), «Conservas», *Pájaros en la boca y otros cuentos*, Barcelona, Penguin Random House, pp. 19-25.

SCHWEBLIN, Samanta (2017), «En la estepa», *Pájaros en la boca y otros cuentos*, Barcelona, Penguin Random House, pp. 159-166.

SCHWEBLIN, Samanta (2017), «Hacia la alegre civilización», *Pájaros en la boca y otros cuentos,* Barcelona, Penguin Random House, pp. 67-79.

SCHWEBLIN, Samanta (2017), «La furia de las pestes», *Pájaros en la boca y otros cuentos,* Barcelona, Penguin Random House, pp. 105-108.

SCHWEBLIN, Samanta (2017), «Mujeres desesperadas», *Pájaros en la boca y otros cuentos*, Barcelona, Penguin Random House, pp. 159-166.

SCHWEBLIN, Samanta (2020), *Distancia de rescate,* Barcelona, Penguin Random House [1.ª ed. 2014].

SOSA VILLADA, Camila (2022), «Cotita de la Encarnación», *Soy una tonta por quererte,* Barcelona, Tusquets, pp. 179-192.

SOSA VILLADA, Camila (2022), «La casa de la compasión», *Soy una tonta por quererte,* Barcelona, Tusquets, pp. 143-178.

SOSA VILLADA, Camila (2022), «Seis tetas», *Soy una tonta por quererte,* Barcelona, Tusquets, pp. 193-237.

b) Otras obras citadas

ENRÍQUEZ, Mariana (2019), *Nuestra parte de noche*, Barcelona, Anagrama.

GAMBARO, Griselda (2016), «Nosferatu», *Cuentos reunidos,* Alfaguara, Buenos Aires, pp. 87-92.

GARCÍA LAO, Fernanda (2019), «Cláusula diecinueve», *El tormento más puro*, Buenos Aires, Emecé, pp. 71-74.

GARCÍA LAO, Fernanda (2019), «La mata», *El tormento más puro*, Buenos Aires, Emecé, pp. 201-203.

GARCÍA LAO, Fernanda (2020), *Sulfuro*, Barcelona, Candaya.

GARCÍA LAO, Fernanda (2022), *Nación vacuna*, Barcelona, Candaya.

TENTONI, Valeria (2013), «Las masas afinan», en Ricardo Acevedo Espulgas (ed.), *El libro de los muertos vivos: cuentos de zombis*, pp. 243-254.

VALENZUELA, Luisa (1999), «La llave», *Cuentos completos y uno más*, México, Alfaguara, pp. 78-82.

WAPNARSKY, Bárbara (2017), «Los viejos», *Club de fumadoras*, pp. 115-130.

2. Bibliografía secundaria

CÁRDENAS, Ninfa, y PARRA, Jorge Iván (2021), «Lo familiar y lo femenino en la narrativa de Samanta Schweblin», *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, vol. 42, n.º 124, s.p. Disponible en: https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/cfla/artic le/view/6064

VARGAS SILVA, Oscar Esteban Vargas (2022), «La maternidad y lo contrafáctico en distancia de rescate, de Samanta Schweblin», *Social Innova Sciences*, vol. 3, n.º 1, p. 43-52. Disponible en: http://socialinnovasciences.org/ojs/index.php/si s/arti cle/view/83

GUDAC, Lorena (2023), *La maternidad subversiva en "Distancia de rescate", "Casas vacías" y "Los ingrávidos",* tesis doctoral, Universidad de Zadar. Disponible en: https://zir.nsk.hr/islandora/object/unizd:7849

CIRANI, Virginia (2023), «La maternidad contaminada: rituales de amor fracasados en Distancia de rescate de Samanta Schweblin», *Orillas. Rivista d'ispanistica*, n.º 12, pp. 273-290. Disponible en: https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/500

ROMANO, Alejandra (2023), «Distancias e hilos sisales: las maternidades en disputa en Distancia de rescate (2014) de Samanta Schweblin», *Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica*, n.º 5, pp. 71-82. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/137885/1/Pangeas_2023_5_05.pdf

BAKUCZ, Dóra (2022), «Maternidad/paternidad y el pasado no vivido: cuerpos divididos y monstruosos en la literatura argentina contemporánea», *Cuadernos del CILHA*, vol. 23, n.º 2, pp. 34-53. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-96152022000200034&script=sci_arttext

HAN, Byung-Chul (2012), *La sociedad del cansancio*, traducción de Arantzazu Saratxaga Arregi, Barcelona, Herder [1.ª ed. 2010].

BRAIDOTTI, Rosi (2005), *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, traducción de Ana Varela Mateos, Madrid, Akal [1.ª ed. 2002].

LANDI, Oscar, y GONZÁLEZ BOMBAL, Inés (1995), «Los derechos en la cultura política», en Carlos Acuña (comp.), *Juicios, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.

SZE, Julie (2002), «From Environmental Justice to the Literature of Environmental Justice», en Joni Adamson, Mei Mei Evans, Rachel Stein (eds.), *The Environmental Justice Reader: Politics, Poetics and Pedagogy,* Tucson, University of Arizona Press, pp. 163-180.

CRAWFURD, Raymond (1914), *Plague and Pestilence in Literature and Art*, Oxford, Clarendon Press.

CARSON, Rachel (1962), *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin Company.

MANTIÑÁN, Luciano Martín (2018), *La violencia hacia la vida en contextos de pobreza urbana y degradación ambiental*, tesis doctoral, Universidad Nacional de San Martín. Disponible en: https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/153

ALEMÁN, Araceli (2015), «El cuerpo abarcativo en Muerta de hambre, de Fernanda García Lao», en *Gramma. Anejo: IV Jornadas de Literatura Argentina: Escrituras híbridas en la literatura argentina*, n.º 5, s.p. Disponible en: https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/4431

ABBATE, Florencia (ed.) (2006), *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas,* Buenos Aires, Norma.

ABELLO VERANO, Ana (2019), «Cartografías de lo sobrenatural. Imaginería de terror gótico en la narrativa breve de Patricia Esteban Erlés», *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, n.º 37, pp. 31-39. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7059136

ABRAHAM, Carlos (2015), *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*, Buenos Aires, Ciccus.

ABRAHAM, Carlos (2016), *Cuentos fantásticos argentinos (1900-1960)*, Madrid, La biblioteca del laberinto.

ABRAHAM, Carlos (2017), «Las literaturas de lo insólito. Una Tipología», *Revista Iberoamericana*, vol. 83, n.º 259-260, pp. 283-304. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/127853

ACOSTA, Ricardo Daniel (2021), «Presencias fantasmales en cuentos de Mariana Enríquez y Gabriel Rolón», *Entropía*, vol. 2, pp. 113-129. Disponible en: https://revista-entropia.com/ojss/index.php/entropia/article/view/v2-5

ADAMSON, Joni, GLEASON, William A., y PELLOW, David N. (2016), *Keywords for Environmental Studies*, Nueva York, NYU Press.

AGAMBEN, Giorgio (2001), *Medios sin fin. Notas sobre política*, traducción de Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos [1.ª ed. 1996].

AGAMBEN, Giorgio (2011), «¿Qué es lo contemporáneo?», *Desnudez*, traducción de Cristina Sardoy, Buenos Aires, Adriana Hidalgo [1.ª ed. 2009], pp. 17-29.

AGOSTÍN, Marjorie (1992), *Literatura fantástica en el Cono Sur: las mujeres*, Buenos Aires, Educa.

AKRABOVA, María G. (2014), *El signo y el espejo. Una aproximación a lo fantástico femenino*, México D.C., Ediciones Eón.

ALAZRAKI, Jaime (1983), *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos.

ALCALÁ GARCÍA, Inmaculada (2015), «Feminismos y maternidades en el siglo XXI», *Dilemata*, n.º 18, pp. 63-81. Disponible en: https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/372

ALEMANY BAY, Carmen (2003), «Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muchas nueces», *Anales de Literatura Española*, vol. 16, n.º 6, pp. 109-152. Disponible en: http://hdl.handle.net/10045/7272

ALEMANY BAY, Carmen (2019), «¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual», en Nieves Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (coords.), *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Madrid, Visor, pp. 307- 324.

ALEMANY BAY, Carmen (2020), «Lo insólito y lo femenino en algunas narradoras latinoamericanas actuales», *Hispamérica. Revista de literatura*, vol. 49, n.º 145, pp. 3-14. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7495697

ALPINI, Gloria (2005), «From female Archetypes to female stereotypes. Myth and Fantasy: Alienating Modes of Representation. An Interdisciplinary and Comparative Approach to "le fantastique féminin"», *Annali della Facoltá di Scienze della Formazione*, vol. 1, n.º 2, pp. 35-46. Disponible en: https://www.academia.edu/30084427/From_Female_Archetypes_to_Female_Stereotypes_Myth_and_Fantasy_Alienating_Modes_of_Representation_An_Interdisciplinary_and_Comparative_Approach_to_le_fantastique_f%C3%A9minin_

ALPINI, Gloria (2009), *The Female Fantastic: Evolution, Theories and Poetics of Perversion,* Fano, Aras Edizioni.

ALTAMIRANDA, Daniel (2000), «Campo designativo de la expresión "literatura fantástica"», *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje,* n.º 21 (enero-junio), pp. 59-75. Disponible en: https://ffyl.uncuyo.edu.ar/upload/2019-seminario-de-introduccion-a-la-investigacion-orientacion-literaturas-modernas.pdf

ÁLVAREZ LOBATO, Carmen (2022), «Una mirada a la infancia: el espanto social en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez», *Escritos*, vol. 30, n.º 64, pp. 60-76. Disponible en: https://revistas.upb.edu.co/index.php/escritos/article/view/7457

ÁLVAREZ, Natalia, y EUDAVE, Cecilia (2022), «Presentación: El monstruo en las estéticas actuales de lo insólito», *América sin nombre. El monstruo en las estéticas actuales de lo insólito*, n.º 26, pp. 9-14. Disponible en: http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/119940

ÁLVAREZ, Estefanía, ACEVEDO, Juan Manuel, y RUIZ, Hugo (2021), «Paisaje y trance en tres obras de la narrativa latinoamericana contemporánea», *Lingüística y Literatura*, n.º 80, pp. 134-149. Disponible en: https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/347058

AMADO, Ana, y DOMÍNGUEZ, Nora (2004), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós.

AMADOR MOLINA, Diana María (2004), *Aspectos esquematizados de género en relatos cortos de Luisa Valenzuela*, tesis doctoral, Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Disponible en: https://ri.ibero.mx/bitstream/handle/ibero/579/ 014483s.pdf?sequence=1

AMARO CASTRO, Lorena (2019), «La Dificultad De Llamarse "Autora": Mariana Enríquez o la Escritora Weird», *Revista Iberoamericana*, vol. 85, n.º 268, pp. 795-812. Disponible en: https://repositorio.uc.cl/handle/11534/48704

AMARO CASTRO, Lorena (2020), «Maternidades "líquidas": feminismos y narrativas recientes en Chile», *Revista Chilena de Literatura*, n.º 101 (mayo), pp. 13-39. Disponible en https://www.jstor.org/stable/26915654

American Psychiatric Association (2013), *Guía de consulta de los criterios diagnósticos del DSM 5*, traducción de Ricardo Restrepo, Washington, Asociación Americana de Psiquiatría. Disponible en: https://www.eafit.edu.co/ninos/reddelaspreguntas/Documents/dsm-v-guia-consulta-manual-diagnostico-estadistico-trastornos-mentales.pdf

AMÍCOLA, José (2021), «Casa Tomada y después», en Adriana Goicochea (comp.), *Miradas góticas. Del miedo al horror en la narrativa argentina actual*, Viedma, Etiqueta Negra, pp. 13-20.

ANDERMANN, Jens (2008), «Paisaje: Imagen, entorno, ensamble», *Orbis Tertius*, vol. 13, n.º 14, pp. 1-7. Disponible en: https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01

ANGULO, Ana Gabriela, y STEMBERGER, Sandra Pamela (2017), «La ciudad monstruo(sa) en cuentos de Mariana Enríquez», *Jornaler@s. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*, vol. 2, n.º 3 (agosto), pp. 309-318. Disponible en: http://www.fhycs.unju.edu.ar/documents/publicaciones/revistas/jornales3/026-Art_Stemberger.pdf

ANN, Martha, e IMEL, Dorothy Myers (1993), *Goddesses in world mythology*, Oxford, Oxford University Press.

ANSOLABEHERE, Pablo Javier (2018), «Apuntes sobre el terror argentino», *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 7, n.º 13 (marzo), pp. 3-6. Disponible en: https://www.academia.edu/93021196/Apuntes_sobre_el_terror_argentino

APARICIO, Pilar Iglesias, y TORRALBO, Rosa Gómez (2022), «Necesidad de una convención internacional de abolición de toda forma de explotación reproductiva de las mujeres», en Julio Alberto Rodríguez Vázquez (coord.), *Actas del V Congreso Jurídico Internacional sobre formas contemporáneas de esclavitud. Veinte años después del Protocolo de Palermo. Tomo I*, Lima, Oficina Internacional del Trabajo (OIT), el Poder Judicial (PJ) y la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), pp. 109-141. Disponible en: https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/190897

ARAMBEL-GUIÑAZÚ, María Cristina (2000), «Decir lo indecible: Los relatos fantásticos de Juana Manuela Gorriti», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 53, n.º 1 (junio), pp. 214-228. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/pdf/30203617.pdf?casa_token=wcRGzIePN2EAAAAA:jFO9t1jsSpSlD39bRjj4Qs_5ysVLB8Hr6SvM3KaXhQHjd8p9k_g0_7obG0-_ilaLCgJUEubEPUbs7iMKyXAA4fvxruE0JR_nUy-j4M36U e7BTbuqqU

ARÁN, Pampa O. (1999), *El fantástico literario. Aportes teóricos,* Madrid, Tauro Ediciones.

ARANCET RUDA, María Amelia (2016), «Ingreso», en María Amelia Arancet Ruda (coord.), *Antologías argentinas: Intervenciones sobre el canon y emergencias del imaginario*, Buenos Aires, Teseo, pp. 9-21.

ARAÚJO, Helena (1989), *La Scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

ARAÚJO, Helena (1995), «Geografía de lo fantástico en la escritura femenina latinoamericana», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 32, n.º 38, pp. 141-48. Disponible en: http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/1927

ARCOS, Carol (2018), «Feminismos latinoamericanos: deseo, cuerpo y biopolítica de lo materno», *Debate feminista*, n.º 55, pp. 27-58.

ARIAS, Ariadna (2019), «El río Matanza, un lugar inhabitable para cinco millones de argentinos», *La voz de Galicia*, 27 de diciembre de 2019. Disponible en: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/sociedad/2019/12/26/rio-matanza-lugar-inabitable-cinco-millones-argentinos/00031577370845628922369.htm

ARMITT, Lucie (1992), *Pushing Back the Limits: The Fantastic as Transgression in Contemporary Women's Fiction,* tesis doctoral, Universidad de Warwick. Disponible en: http://wrap.warwick.ac.uk/2887/

ARMITT, Lucie (2000), *Contemporary Women's Fiction and the Fantastic,* Basingstoke, Macmillan.

ARNÉS, Laura A., DOMÍNGUEZ, Nora, y PUNTE, María José (2020), «En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta», en Laura A. Arnés, Nora Domínguez y María José Punte (coord.), *Historia feminista de la literatura argentina. Tomo*

IV. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta, Córdoba, Eduvim, pp. 15-32.

ASTORINO, Julieta, SAPOROSI, Lucas, y ZICAVO, Eugenia (2017), «Un análisis sociocultural sobre la maternidad y el aborto en la literatura argentina reciente», *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 8, n.º 15, pp. 44-57. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6852493

AUDRAN, Marie (2017), «Resistencias corpo políticas en Argentina: Monstruos femeninos levantándose contra la desaparición», *Revell: Revista de Estudos Literários da UEMS*, vol. 3, n.º 17, pp. 76-96. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6181271

AUDRAN, Marie (2019), *Monstres: insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina: lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin,* tesis doctoral, Université Rennes 2. Disponible en: https://theses.hal.science/tel-02880317v2

AVELAR, Idelber (2011), *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo,* Santiago de Chile, Cuarto Propio.

ÁVILA GONZÁLEZ, Yanina (2004), «Desarmar el modelo mujer = madre», *Debate feminista*, n.º 20, pp. 35-54. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7520087

AVILÉS FABILA, René (1980), «¿Es la literatura fantástica un género de evasión?», *Revista de la Universidad de México,* vol. 35, n.º 5-6 (diciembre 1980-enero 1981), pp. 66-70. Disponible en: https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/a04dea8b-fafe-46b0-92a2-300d191a0c94/es-la-literatura-fantastica-un-genero-de-evasion

AYUSO, María (2022), «"Se busca mamá de panza": cómo es la nueva modalidad del delito de apropiación de bebés en la Argentina», *La Nación*, 3 de abril de 2022. Disponible en: https://www.lanacion.com.ar/comunidad/se-busca-mama-de-panza-como-es-la-nueva-modalidad-del-delito-de-apropiacion-de-bebes-en-la-argentina-nid03042022/

BACHELARD, Gaston (1965), *La poética del espacio*, traducción de Ernestina de Champourcín, México, Fondo de Cultura Económica [1.ª ed. 1957].

BACIGALUPO, Ana Mariella (2011), «El hombre mapuche que se convirtió en mujer chamán: Individualidad, transgresión de género y normas culturales en pugna», *Scripta Ethnologica*, vol. 33, pp. 9-40. Disponible en: https://www.redalyc.org/pdf/148/14820902001.pdf

BADAGNANI, Adriana Paula (2012), «Representaciones de la dictadura. La mirada reciente de la literatura y las ciencias sociales», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata, s.p. Disponible en: www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1567/ev.1567. pdf

BÁDER, Petra (2014), «Locura, elipsis y tergiversación de la realidad: *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin», *Verbum. Analecta Neolatina*, vol. 15, pp. 191-97. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/330534880_Locura_elipsis_y_tergiversacion_de_la_realidad_Pajaros_en_la_boca_de_Samanta_Schweblin

BADINTER, Elisabeth (1981), *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*, traducción de Marta Vasallo, Barcelona, Paidós [1.ª ed. 1980].

BALIBAR, Étienne (2008), «Violencia: idealidad y crueldad», traducido por Darío Betancourt y Alvaro Quiroga, *Polis. Revista Latinoamericana,* n.º 19 [1ª ed. 1997], pp. 1-16. Disponible en: https://journals.openedition.org/polis/3991?lang=fr

BALZA MÚGICA, Isabel (2013), «Hacia un feminismo monstruoso: sobre cuerpo público y sujeto vulnerable», en Beatriz Suárez Birones (ed.), *Las lesbianas (no) somos mujeres: en torno a Monique Wittig,* Icaria, Barcelona, pp. 85-115.

BAÑOS, Irene (2023), «Ecoansiedad: de la parálisis a la acción climática y ambiental», *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, n.º 160, pp. 79-90. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8782936

BARBERÁN ABAD, Sara (2021), «Maternidades insólitas: disidencias performativas en los relatos de Samanta Schweblin», en Laura María Martínez Martínez *et al.* (coords.), *Y por mirarlo todo, nada veía: redes, trasferencias y escrituras globales en la literatura hispanoamericana*, Academia del Hispanismo, pp. 175-189.

BARBERÁN ABAD, Sara (2023), «El fantástico feminista de Fernanda García Lao: cuerpo, reproductividad y violencia», en Alberto Ferrera-Lagoa, Nicolás Mateos Frübeck y Julen Romero Ayuso (coords), *Conjúrote, triste Plutón. Estudios sobre la literatura hispánica fantástica y sobrenatural,* Philobiblion. Asociación de Jóvenes Hispanistas, pp. 147-168. Disponible en: https://www.joveneshispanistas.com/wp-content/uploads/2023/05/Conjurote-07_Barberan.pdf

BARBERÁN ABAD, Sara (2023), «Invasiones vegetales: lo ecofantástico en tres relatos de autoras argentinas», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 11, n.º 1 (primavera), pp. 145-160. Disponible en: https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v11-n1-barberan-abad

BARRENECHEA, Ana María (1972), «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, vol. 38, n.º 80 (julio-septiembre), pp. 391-403. Disponible en: http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727

BARRENECHEA, Ana María (1985), «La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género», *El espacio crítico en el discurso literario,* Buenos Aires, Kapelusz [1.ª ed. 1979], pp. 44-54.

BARRENECHEA, Ana María (1991), «El género fantástico entre los códigos y los contextos», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Siruela, pp. 75-81.

BARRENECHEA, Ana María, y SPERATTI PIÑEIRO, Susana (1957), *La literatura fantástica en Argentina*, México D.C., Universidad Autónoma de México.

BARRERA, Trinidad (2003), «La narrativa femenina: balance de un siglo», *Anales de Literatura Española*, vol. 16, n.º 6, pp. 101-108. Disponible en: http://hdl.handle.net/10045/7271

BAYER, Olsvaldo, BORON, Atilio A., y GAMBINA, Julio C. (2010), «Apuntes sobre su historia y sus consecuencias», en Osvaldo Bayer *et al*. (ed.), *El terrorismo de Estado en la Argentina,* Buenos Aires, IEM, pp. 15-226.

BECCARIA, Luis (1994), *La medición de la pobreza: reformulación metodológica y resultados*, Buenos Aires, Proyecto Ministerio de Trabajo-OIT.

BELEVAN, Harry (1976), *Teoría de lo fantástico*. *Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Barcelona, Anagrama.

BELLEMIN-NOËL, Jean (1972), «Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)», *Littérature,* n.º 8 (diciembre), pp. 3-23. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_8_4_1051

BENCOMO, Anadeli (2009), «Geopolíticas de la novela hispanoamericana contemporánea: En la encrucijada entre narrativas extraterritoriales e internacionales», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 69, pp. 33-50. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/27944642

BERKINS, Lohana (2003), «Un itinerario político del travestismo», en Diana Maffía (comp.), *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*, Buenos Aires, Scarlett Press, pp. 127-137.

BERTOLOTTO, María Isabel, y LASTRA, María Elena (comps.) (2008), *Políticas Públicas y pobreza. En el escenario post 2002*, Buenos Aires, Cefomar Editora.

BESSIÈRE, Irene (1974), *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain,* París, Larousse.

BIOY CASARES, Adolfo (2018), «Prólogo», en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (comps.), *Antología de la literatura fantástica,* Barcelona, Edhasa [1.ª ed. 1940], pp. 11-19.

BIZZARRI, Gabriele (2019), «Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 7, n.º 1, pp. 209-229. Disponible en: https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v7-n1-bizzarri

BLAU DUPLESSIS, Rachel (1985), *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press.

BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan (1994), «Brujas e inquisidores en la América colonial», *Revista Académica para el Estudio de las Religiones,* vol. 3, pp. 71-98. Disponible en: https://revistas.uned.es/index.php/ETFIV/article/view/3305

BLOCKER, H. Gene (1979), *The Metaphysics of Absurdity*, Washington, University Press of America.

BOCCUTI, Anna (2008), «Humorismo y fantástico en la microficción argentina: Raúl Brasca, Rosalba Campra, Ana María Shua», *Amoxcalli,* vol. 1, pp. 223-239. Disponible en: https://www.academia.edu/15476478/Humorismo_y_fant%C3%A1stico_en_la_micro_ficci%C3%B3n_argentina_Ra%C3%BAl_Brasca_Rosalba_Campra_Ana_Mar%C3%ADa_Shua

BOCCUTI, Anna (2020a), «Female Fantastic in Anthologies: Gendering the Genre and its Discourse», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 22, n.º 4, pp. 1-15. Disponible en: https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol22/iss4/4/

BOCCUTI, Anna (2020b), «Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de géneros?», *Orillas: rivista d'ispanistica*, n.º 9, pp. 151-176. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7636773

BODE, Frauke (2019), «Hablemos de dinosaurios. La desaparición desde lo fantástico», en Mariela Sánchez (ed.), *Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI: Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y la cultura españolas contemporáneas*, La Plata, Ediciones de la FaHCE, pp. 409-422. Disponible en: https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/154

BOTTON BURLÁ, Flora (1994), *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*, México, UNAM.

BOURDIEU, Pierre (1986), «La force du droit. Eléments pour une sociologie du champ juridique», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 64, pp. 3-19. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1986_num_64_1_2332

BOURDIEU, Pierre (1999), *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción,* traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama [1.ª ed. 1994].

BOURDIEU, Pierre (2000a), *La dominación masculina*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama [1.ª ed. 1998].

BOURDIEU, Pierre (2000b), *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Descleé de Brouwer.

BOZZETTO, Roger (2001), «¿Un discurso de lo fantástico?», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 223-242.

BRAIDOTTI, Rosi (2015), *Lo Posthumano*, traducción de Juan Carlos Gentile Vitale, Barcelona, Gedisa, [1.ª ed. 2013].

BRAIDOTTI, Rosi (2019), «Humanidades posthumanas», en *Cuadernos filosóficos,* n. 16, pp. 1-36. Disponible en: https://cuadernosfilosoficos.unr.edu.ar/index.php/cf/article/download/65/96/294

BRAVO, Víctor (1988), *La irrupción y el límite: hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, México D.C., Universidad Autónoma de México.

BRAVO, Víctor (1997), *Figuraciones del poder y la ironía: esbozo para un mapa de la modernidad literaria*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana-CDCHT Universidad de los Andes.

BRESCIA, Pablo (2020), «Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enríquez y (antes) Fernández», *Orillas*, n.º 9, pp. 133-151. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7636772

BRICEÑO-LEÓN, Roberto (comp.) (2001), *Violencia, sociedad y justicia en América Latina,* Buenos Aires, CLACSO.

BROOKE-ROSE, Christine (1981), *A Rhetoric of the Unreal. Studies in narrative & structure, especially of the fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press.

BROOKE-ROSE, Christine (1988), «Géneros históricos/géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, pp. 49-72.

BRUGUILLOS CAPEL, María (2015), «*Non serviam:* la insubordinación femenina en el mito de Lilith», en Milagro Martín Clavijo *et al.* (coords.), *Locas, escritoras y*

personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras, Universidad de Sevilla, pp. 188-198. Disponible en: https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/54682/Pages%20from%20libro%20locas-9.pdf?sequence=1

BUELL, Lawrence (1998), «Toxic Discourse», *Critical Inquiry*, vol. 24, n.º 3 (primavera), pp. 639-665. Disponible en https://www.jstor.org/stable/1344085

BURET, María Florencia (2017), *La emergencia de la literatura fantástica argentina en revistas culturales (1861-1884). Americanismo y cosmopolitismo en los textos fantásticos de Gorriti, Wili (Torres y Quiroga), Monsalve y otros autores*, tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/64375

BURGOS, Jesús Alonso (2017), *Teoría e historia del hombre artificial: de autómatas, cyborgs, clones y otras criaturas*, Madrid, Akal.

BUSCHMANN, Albrecht, y SOUTO, Luz C. (2019), «Desaparecido(s) presentes. Transformaciones, movimientos y cruces», en Albrecht Buschmann y Luz C. Souto (eds.), *Decir desaparecido(s). Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*, Münster, Lit Verlag, pp. 7-15.

BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda (2019), «Cuerpos que aparecen, "cuerpos-escrache": de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enríquez», *Taller de Letras*, vol. 64, pp. 31-45. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7005241

BUTLER, Judith (2007), *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, traducción de María Antonia Muñoz García, Barcelona, Paidós [1.ª ed. 1990].

BUTLER, Judith (2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires,

BUTLER, Judith (2009), «Performatividad, precariedad y políticas sexuales», *Revista de Antropología Iberoamericana,* vol. 4, n.º 3 (septiembre-diciembre), pp. 321-336. Disponible en: https://www.redalyc.org/pdf/623/62312914003.pdf

CAAMAÑO MORÚA, Virginia (2014), «Acercamientos y controversias sobre el estudio de la literatura fantástica actual», *Revista de Filología y Lingüística de la*

Universidad de Costa Rica, vol. 40, n.º 1 (enero-junio), pp. 15-24. Disponible en: https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/16201

CABALLERO, Álvaro (2022), «Mariana Enríquez: "Los argentinos también queremos dejar de escribir de la dictadura, pero no podemos escapar"», *RTVE.es,* 5 de junio de 2022. Disponible en: https://www.rtve.es/noticias/20220605/mariana-enriquez-terror-dictadura-argentina/2363043.shtml

CAILLOIS, Roger (1966), *Images, images... Essais sur le rôle et les pouvoirs de* l'imagination, París, Gallimard.

CALVEIRO, Pilar (2004), *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue.

CAMBRONERO, Roberto (2022), «Soy una tonta por quererte de Camila Sosa Villada», *Viceversa Magazine*, 14 de julio de 2022. Disponible en: https://www.viceversa-mag.com/soy-una-tonta-por-quererte-de-camila-sosa-villada/

CAMPANIELLO, Hernán (2012), «Samanta Schweblin recibió el Premio Juan Rulfo en París», *Clarín*, 10 de diciembre de 2012. Disponible en: https://www.clarin.com/literatura/samanta-schweblin-recibio-el-premio-juan-rulfo-en-paris_0_HJ1ryA2jv7g.html#:~:text=CLAIMA20121210_0181%20CUENTO%20GANADOR.,s%C3%BAper%20realista%22%2C%20dijo%20Schweblin.&text=La%20joven%20escritora%20argentina%20Samanta,de%20Am%C3%A9rica%20Latina%20en%20Par%C3%ADs.

CAMPISI, Nicolás (2020), «Tiempos extraños: comunidad, supervivencia e imaginación sostenible en *El huésped* de Guadalupe Nettel y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin», *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, vol. 17, n.º 2, pp. 165-181. Disponible en: https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2027

CAMPO BECERRA, Óscar Daniel (2014), «Lugares dónde pisar: el lector desconcertado. Conversación con Samanta Schweblin», *Hojas universitarias,* n.º 70-71 (enero-diciembre), pp. 174-185. Disponible en: https://www.academia.edu/38151418/

Lugares_donde_pisar_el_lector_desconcertado_Conversaci%C3%B3n_con_Samanta_Schweblin

CAMPRA, Rosalba (1981), «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico,* Madrid, Arco/Libros, ed. 2001, pp. 153-191.

CAMPRA, Rosalba (1991), «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (coord.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, pp. 49-74.

CAMPRA, Rosalba (2008), *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento [1.ª ed. 2000].

CAMPRA, Rosalba (2019), *En los dobleces de la realidad. Exploraciones narrativas*, León, Eolas.

CANDAU, Joël (2006), *Antropología de la memoria,* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

CAPORALE BIZZINI, Silvia (coord.) (2004), *Discursos teóricos en torno a la(s) maternidad(es): una visión integradora*, Madrid, Etinema.

CARBALLEDA, Alfredo Juan Manuel (2008), «Política y cuestión social. La problemática de la integración como característica fundacional de los problemas sociales en nuestra América», en María Isabel Bertolotto y María Elena Lastra (comps.), *Políticas Públicas y pobreza. En el escenario post 2002*, Buenos Aires, Cefomar Editora, pp. 13-23.

CARBONELLI, Marcos Andrés, MOSQUEIRA, Mariela Analía, y FELITTI, Karina (2011), «Religión, sexualidad y política en la Argentina: intervenciones católicas y evangélicas entorno al aborto y el matrimonio igualitario», *Revista del Centro de Investigación Universidad La Salle*, vol. 9, n.º 36 (julio-diciembre), pp. 25-43. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/193295

CARO BAROJA, Julio (1969), *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza.

CARRETERO GONZÁLEZ, Margarita (2010), «Ecofeminismo y análisis literario», en Julia Barella Vigal, Carmen Flys Junquera y José Manuel Marrero Herníquez (eds.), *Ecocríticas: literatura y medio ambiente,* Madrid, Iberoamericana, pp. 177-189.

CARROL, Nöel (2005), *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Madrid, Antonio Machado Libros [1ª ed. 1990].

CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra, y ORDIZ, Inés (eds.) (2018), *Latin American Gothic in Literature and Culture*, Nueva York, Routledge.

CASAS, Ana (2018), «Prólogo», en Ana Casas y David Roas (eds.), *Las mil caras del monstruo*, León, Eolas Ediciones, pp. 7-18.

CASTRO, Andrea (2023), «La literatura fantástica argentina (1860-1930)», en David Roas (dir.), *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1949)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 47-69.

CERRUTTI, Marcela, AMEIJEIRAS, Analía, y MAGUID, Alicia (2022), «Emigración de argentinos a España y retorno. ¿un pasaje de ida y vuelta?», *Población y Sociedad. Revista de estudios sociales*, vol. 29, n.º 2, pp. 18-29. Disponible en: https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/pys/article/view/6674/7870

CERVERA SALINAS, Vicente (2016), «Alejandra Pizarnik, crítica y traductora: sus textos en *Sur*», en María Gloria Ríos Guardiola, María Belén Hernández González y Encarna Esteban Bernabé (eds.), *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*, Murcia, Publicación de la Consejería de Educación y Universidades Secretaría General/Servicio de Publicaciones y Estadística, pp. 135- 148. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7813212

CESERANI, Remo (1999), *Lo fantástico*, traducción de Juan Díaz de Atauri, Madrid, Visor [1.ª ed. 1996].

CHANADY, Amaryll Beatrice (1985), *Magical realism and the Fantastic. Resolved versus unresolved antinomy*, Nueva York, Garland.

CHERTUDI, Susana (1975), «La leyenda folklórica en la Argentina», *Relaciones de la sociedad Argentina de Antropología*, vol. 9, pp. 69-75. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/25342

CHIAMPI, Islemar (1980), *O realismo maravilhoso. Forma e ideología no romance hispanoamericano*, São Paulo, Editora Perspectiva.

CHIANI, Miriam (2019), «La manada, el conjuro, la fiesta, la deriva. Sobre Mariana Enríquez, Marta Dillon, Selva Almada, Gabriela Cabezón Cámara», *Landa*, vol. 8, n.º 1, pp. 187-209. Disponible en: https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a =d&c=arti&d=Jpr12065

CIXOUS, Hélène (1976), «Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's *Das Unheimliche* (The 'Uncanny')», *New Literary History,* vol. 7, n.º 3 (primavera), pp. 525-645. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/468561

CIXOUS, Hélène (1995), *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, prólogo y traducción de Ana María Moix, traducción revisada por Myriam Díaz-Diocaretz, Barcelona, Anthropos [1.ª ed. 1975].

CIXOUS, Hélène, y CLEMENT, Catherine (1986), *The Newly Born Woman*, traducido por Betsy Wing, introducción de Sandra M. Gilbert, Minneapolis, University of Minessota Press.

COHEN, Jeffrey Jerome (1996), «Monster Culture (Seven Theses)», en Jeffrey Jerome Cohen (ed.), *Monster Theory: Reading Culture,* Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 1-25.

CONADEP (1983), *Nunca más: informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, Eudeba.

COREA, Gena (1985), *The Mother Machine. Reproductive technologies from artificial insemination to artificial wombs*, Londres, The Women's Press.

CORREA FIZ, Valeria (2022), «Distancia de rescate: una eco-distopía en tiempo presente», *Cuadernos Hispanoamericanos,* n.º 864 (junio), pp. 16-19. Disponible en: https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path =1030016

CORREA FIZ, Valeria (2022), «Hebe Uhart, la máquina de producir asombro», en Clara Obligado (ed.), *Atlas de literatura latinoamericana (Arquitectura inestable)*, Madrid, Nórdica, pp. 36-38.

CORREAS DE ZAPATA, Celia (1980), «Breve historia de la mujer en la narrativa hispanoamericana», *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto,

Universidad de Toronto [formato digital, 2016], pp. 815-819. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_204.pdf

CORROTO, Paula (2017), «El otro 'boom' latinoamericano es femenino», *El País,* 14 de agosto de 2017. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/08/13/actualidad/1502641791_807871.html

CORTÁZAR, Julio (1963), «Algunos aspectos del cuento», *Casa de las Américas,* n.º 15-16, La Habana, pp. 3-14. Disponible en: https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_C/CORTAZAR/ALGUNOS.pdf

CORTÁZAR, Julio (1975), «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n.º 25, pp. 145-151. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1975_num_25_1_1993

CRANNY-FRANCIS, Anne (1990), «Feminist Fantasy», *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*, Cambridge, Polity Press, pp. 75-106.

CRENZEL, Emilio (2008), *La historia política del Nunca más. La memoria de las desapariciones en la Argentina,* Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

CRENZEL, Emilio (2010), «Introducción. Memorias y representaciones de los desaparecidos en la Argentina, 1983-2008», en Emilio Crenzel (coord.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1982-2008)*, Buenos Aires, Biblios, pp. 11-23.

CRESPO BUITRÓN, Marcela (2014), «La frontera: un espacio complejo en la problemática de la marginalidad del siglo XXI. Apostillas a dos novellas argentinas», *Gramma,* vol. 25, n.º 52, pp. 12-25. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra/poeticas-del-margen-en-la-literatura-argentina-947365/

CRISORIO, Bruno, y STRACCALI, Eugenia (2021), «Más allá del género: Entrevista a Fernanda García Lao», en Miriam Chiani (comp.), *Escrituras en voz: Conversaciones sobre literatura argentina*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de Universidad Nacional de La Plata, pp. 101-115. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.4674/pm.4674.pdf

CRUTZEN, Paul, y STOERMER Eugene (2000), «The "Anthropocene"», *Global Change Newsletter*, n.º 41 (mayo), pp. 17-18. Disponible en: http://people.whitman.edu/~frierspr/Crutzen%20and%20Stoermer%202000%20Anthropocene%20essay.pdf

D'EAUBONNE, Françoise (1974), *Le feminisme ou la mort*, Paris, Pierre Horay.

DANANI, Claudia (2008), «Pobreza, trabajo y desigualdad. El viejo problema de América Latina», en María Isabel Bertolotto y María Elena Lastra (comp.), *Políticas Públicas y pobreza. En el escenario post 2002*, Buenos Aires, Cefomar, pp. 25-36.

DAVOINE, Françoise, y GAUDILLIÈRE, Jean-Max (2011), *Historia y trauma. La locura de las guerras,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

DE LAURETIS, Teresa (1992), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, traducción de Silvia Iglesias Recuero, Madrid, Cátedra [1.ª ed. 1992].

DE LEONE, Lucía (2017), «Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distanciade rescate* de Samanta Schweblin», *452º F: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 16, pp. 62-76. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/179115

DE LEONE, Lucía (2018), «Imaginaciones territoriales, cuerpo y género. Dos escenas en la literatura argentina actual», *Valdivia: Estudios filológicos*, n.º 62, pp. 31-43. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132018000200031

DE PAULA JUNIOR, Francisco Vicente (2011), *O fantástico femenino nos contos de três escritoras brasileiras*, tesis doctoral, Universidade Federal da Paraíba. Disponible en: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6188

DEBANNE, Stephanie (2023), «Derecho a la identidad. Lucha del movimiento transgénero en Argentina», *iGAL*, vol. 2, n.º 1, pp. 40-50. Disponible en: https://revistaiusgenero.com/index.php/igal/article/view/35

DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix (2004), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia,* Valencia, Pre-textos [1.ª ed. 1980].

DELICADO-MORATALLA, Lydia (2021), «"El embarazo es una máquina, no una mujer". Deshumanización y sexismo misógino en el planteamiento favorable al 'trabajo

gestacional'», *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, n.º 10, pp. 41-50. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8012824

DEMA, Verónica (2012), «María Rosa Lojo: "Las víctimas de la trata son las desaparecidas de hoy"», *La Nación,* 15 de febrero de 2012. Disponible en: https://www.lanacion.com.ar/sociedad/maria-rosa-lojo-las-victimas-de-la-trata-son-las-desaparecidas-de-hoy-nid1447368/

DÉOTTE, Martine (2006), «Desaparición y ausencia del duelo», en Richard, Nelly (ed.), *Poéticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 93-98.

DERRIDA, Jacques (1980), «The Law of Genre», *Critical Inquiry,* vol. 7, n.º 1 (otoño), pp. 55-81. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/1343176?seq=11

DIAMOND, Irene, y QUINBY, Lee (eds.) (1988), *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance,* Boston, Northeastern University Press.

DÍAZ-RIDGEWAY, Gwendolyn (ed.) y FERRADAS, Claudia (coed.) (2021), *Mujer y escritura: 35 autoras argentinas de hoy*, Buenos Aires, Fundación la Balandra.

DÍEZ COBO, Rosa María (2020), «Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada», *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 8, n.º 1, pp. 135-156. Disponible en: https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v8-n1-diez-cobo

DÍEZ COBO, Rosa María (2022b), «Espacios liminares: metamorfosis monstruosas de la casa en textos de Daína Chaviano y Mariana Enríquez», *América sin Nombre*, n.º 26, pp. 111-128. Disponible en: https://americasinnombre.ua.es/article/view/19117

DÍEZ COBO, Rosa María (ed.) (2022a), *Arquitecturas inquietantes. Antología de relatos de casas encantadas*, León, Eolas Ediciones.

DIXON, Arthur (2019), «Samanta Schweblin: "La literatura es la posibilidad de probar los caminos de nuestras guerras más profundas y volver a la vida real con información vital". Una entrevista con Arthur Dixon», *Latin American Literature Today,* n.º 9, febrero de 2019. Disponible en: https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/02/samanta-schweblin-literature-possibility-testing-paths-our-deepest-inner-wars-

and/#:~:text=N%C3%BAmero%209-,Samanta%20Schweblin%3A%20%E2%80%9CLa%20literatura%20es%20la%20posibilidad%20de%20probar%20los,Una%20conversaci%C3%B3n%20con%20Arthur%20Dixon&text=Arthur%20Dixon%3A%20Antes%20que%20nada,agradecerte%20por%20darnos%20esta%20entrevista

DIZ, Tania (2015), «Modos del desvío de lo femenino en ciertos relatos de Alfonsina Storni y Nicolás Olivari», *Orillas. Rivista d´ispanistica*, n.º 4, pp. 1-9. Disponible en: https://www.aacademica.org/tania.diz/67

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (2018), «La nieta gótica de Silvina Ocampo», *El Universal,* 28 de julio de 2018. Disponible en: https://confabulario.eluniversal.com.mx/mariana-enriquez/

DOMÍNGUEZ, Nora (2007), *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina,* Rosario, Beatriz Viterbo.

DOUAILLER, Stéphane (2006), «Tragedia y desaparición», en Richard, Nelly (ed.), *Poéticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 99-104.

DRUCAROFF, Elsa (2006), «Fantasmas en carne viva: narrativa argentina joven», *Boletín de Reseñas Bibliográficas,* n.º 9/10, Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, s.p. Disponible en: http://ilh.institutos.filo.uba.ar/publicacion/bolet%C3%ADn-de-rese%C3%B1as-bibliogr%C3%A1ficas-910

DRUCAROFF, Elsa (2011), *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la posdictadura*, Buenos Aires, Emecé.

DRUCAROFF, Elsa (2016), «¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*?», *El matadero*, n.º 10, p. 23-40. Disponible en: http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969

DRUCAROFF, Elsa (2017), «Cuentos de un tiempo desencantado», en Elsa Drucaroff (selecc.), *El nuevo cuento argentino: una antología*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 7-14.

DRUCAROFF, Elsa (2018a), «El quiebre en la posdictadura: narrativas del sinceramiento», en Jorge Monteleone (dir.), *Historia crítica de la literatura*

argentina. Tomo XII. Una literatura el aflicción, Buenos Aires, Emecé, pp. 295-306.

DRUCAROFF, Elsa (2018b), «La cicatriz de lo que no se pronuncia. (Apuntes sobre *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin)», en *XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, s.p. Disponible en: http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Drucaroff%2C%20Elsa_2.pdf

DUELLI-KLEIN, Renate (1985), «What´s "new" about the "new" reproductive technologies?», en Gena Corea *et al.* (coord.), *Man-made women. How reproductive technologies affect women*, Londres, Hutchinson and Co, pp. 64-71.

DUNCAN, Cynthia (1990), «Hacia una interpretación de lo fantástico en el contexto de la literatura hispanoamericana», *Texto Crítico*, n.º 42-43 (enero-diciembre), pp. 53-64. Disponible en: https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7206

DUNCAN, Cynthia (1991), «Double or Nothing? The Fantastic Element in Silvina Ocampo's "La casa de azúcar"», *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 20, n.º 2, pp. 64-72. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2747473

DUNCAN, Cynthia (1995), «An Eye for an "I": Women Writers and the Fantastic as Challenge to Patriarchan Authority», *Inti: Revista de literatura hispánica*, n.º 40-41, pp. 233-246. Disponible en: https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss40/17/

DUNCAN, Cynthia (1998), «Reading Power: Some Observation on the Construction of Meaning and Authority in María Luisa Bombal's *La última niebla*», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 51, n.º 2, pp. 304-316. Disponible en https://www.jstor. org/stable/30203524

DURÁN, Valeria (2012), «La vecindad del horror. Pasado y presente en el entorno de los (ex)centros clandestinos de detención», en Anne Huffschmid y Valeria Durán (eds.), *Topografías conflictivas*, Buenos Aires, Nueva Trilce, pp. 293-305.

EAGLETON, Mary (2010), *Feminist literary theory: A reader*, Nueva Jersey, Wiley-Blackwell [1.ª ed. 1986].

Earthworks & Oxfam America (2007), *Dirty Metals Report: Mining, Communities and the Environment* [formato digital]. Disponible en: https://earthworks.org/wp-content/uploads/2021/09/NDG_DirtyMetalsReport_HR.pdf

EDELMAN, Lee (2014), *No al futuro. La teoría Queer y la pulsión de muerte*, traducción de Javier Sáez y Adriana Baschuk, Madrid, Egales [1.ª ed. 2004].

EGUÍA, Amalia, y ORTALE, Susana (2007), «Introducción», en Amalia Eguía y Susana Ortale (coords.), *Los significados de la pobreza*, Buenos Aires, Biblos.

ENRÍQUEZ, Mariana (2018), *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, Barcelona, Anagrama.

ENRÍQUEZ, Mariana (2020). *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones*, edición de Leila Guerreiro, Barcelona, Anagrama.

ENRÍQUEZ, Mariana (2022), «Silvina Ocampo, el jardín secreto», en Clara Obligado (ed.), *Atlas de literatura latinoamericana (Arquitectura inestable)*, Madrid, Nórdica, pp. 26-28.

ERDAL Jordan, Mary (1998), *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

ESTEVE, Marisol (2009), «"Tierra y agua para poder producir y vivir". El Movimiento Campesino Cordobés», *Theomai*, n.º 20, pp. 189-200. Disponible en: https://www.redalyc.org/pdf/124/12415108011.pdf

EUDAVE, Cecilia (2018), «Hacia una clasificación del espacio en textos de horror fantástico», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico,* vol. 6, n.º 2, pp. 57-73. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6806228

FABRE, Jean (1992), *Le miroir de sorcières. Essai sur la littérature fantastique*, París, José Corti.

FARNETTI, Monica (1997), *L'irruzione del vedere nel pensare: saggi sul fantástico*, Pasian di Prato, Campanotto Editore.

FARNETTI, Monica (2003), «Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante», en Eleonora Chiti, Monica Farnetti y Uta Treder (eds.), *La perturbante. 'Das Unheimlich' nella scrittura delle donne*, Perugia, Morlacchi, pp. 9-22.

FEDERICI, Silvia (2017), *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, traducción de Sebastián Touza, Madrid, Traficantes de Sueños [1.ª ed. 2004].

FEIERSTEIN, Liliana Ruth (2015), «*Del otro lado del espejo*: la pesadilla de crecer en dictadura», en Fernando Reati y Margherita Cannavacciuolo (comps.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 143-162.

FELD, Claudia (2010), «La representación de los desaparecidos en la prensa de la transición: el "show del horror"», en Emilio Crenzel (coord.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1982-2008)*, Buenos Aires, Biblios, pp. 25-41.

FELITTI, Karina (2010), «Sexualidad y reproducción en la agenda feminista de la segunda ola en la Argentina (1970-1986)», *Estudios Sociológicos*, vol. 28, n.º 84, pp. 791-812. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6164433.pdf

FELITTI, Karina, (2011), «Entre el deber y el derecho: maternidad y política en la Argentina del siglo XX», en Karina Felitti (ed.), *Madre no hay una sola. Experiencias de maternidad en la Argentina*, Buenos Aires, Circus, pp. 23-52.

FELSKI, Rita (1989), *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press.

FEMENÍAS, María Luisa (2007), «Esbozo de un feminismo latinoamericano», *Revista Estudos Feministas*, vol. 15, n.º 1, pp. 11-25. Disponible en: https://www.scielo.br/j/ref/a/ztFT7bfGywbsj48wmzg674B/

FEMENÍAS, María Luisa (2008), «Violencia contra las mujeres: urdimbres que marcan la trama», en Elida Aponte Sánchez y María Luisa Femenías (comp.), *Articulaciones sobre la violencia contra las mujeres*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, pp. 13-53.

FERNÁNDEZ VALENCIA, Isabel (2006), «Violencia social en América Latina», *Papeles,* n.º 94, pp. 59-66. Disponible en: https://www.fuhem.es/papeles_articulo/violencia-social-en-america-latina/

FERNÁNDEZ, Laura (2017), «Mariana Enríquez: "En Argentina un relato de terror no es sólo un relato de género"», *El Cultural*, 1 de febrero de 2017. Disponible en: https://www.elespanol.com/el-cultural/20170201/mariana-enriquez-argentina-relato-terror-no-genero/190482354_0.html

FERRADA ALARCÓN, Ricardo (2022), «Variaciones críticas de lo fantástico y espectral en cuando hablábamos con los muertos de Mariana Enríquez», *Nueva Revista del Pacífico*, vol. 76, pp. 88-110. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-51762022000100088

FERREIRA PRADO, María Cecilia (2018), «La casa y su dimensión fantástica en "El cuarto de vidrio" de Norah Lange», *Lectura y signo: revista de literatura,* n.º 13, pp. 101-120. Disponible en: https://buleria.unileon.es/handle/10612/14112

FERRERAS, Daniel F. (2003), «La poética del desorden: hacia la definición semiótica de un género fantástico», en Francisco Arellano (coord.) y Begoña Torres González (dir.), *Actas de las Segundas Jornadas sobre Literatura Fantástica*, Madrid, Ministerio de educación, Cultura y Deporte, pp. 11-23. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8169137

FILER, Malva E. (1998), «Las transformaciones del cuento fantástico en la narrativa rioplatense (1973-93): Luisa Valenzuela y Mario Levrero», en Trevor J. Dadson (coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* vol. 6, Universidad de Birmingham [1.ª ed. 1995], pp. 182-190. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2317417

FIORETTI, Lorena, y MANINI, Gabriela (2020), «Por un "materialismo de la relación". Una lectura de *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin», *El taco en la brea*, vol. 7, n.º 11 (diciembre-mayo), pp. 133-142. Disponible en: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/9162

FIRESTONE, Shulamith (1976), *La dialéctica del sexo. En defensa de la revolución feminista*, traducción de Ramón Ribé, Barcelona, Kairós [1ª ed. 1970].

FISHER, Mark (2018), *Lo raro y lo espeluznante*, traducción de Núria Molines, Barcelona, Alpha Decay [1.ª ed. 2016].

FONTES, Izabel (2018), «O horror vem de dentro: o abjeto e o corpo político em tres contos de Mariana Enríquez», *Revell. Revista de Estudos Litérarios da UEMS*, vol. 3, n.º 20, pp. 244-260. Disponible en: hhttps://periodicosonline.uems.br/ind ex.php/REV/issue/view/167

FORCINITO, Ana (2023), «Cicatrices que arden: horror, espectralidad y memoria en *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enríquez», en Carolina Añón Suárez y Ana Forcinto (eds.), *Hispanic Issues On Line: Generación Hijes: memoria, posdictadura y posconflicto en América Latina*, vol. 30, pp. 202-218. Disponible en: https://conservancy.umn.edu/handle/11299/253506

FORTTES, Catalina Alejandra (2018), «El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y trasngénicos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin», *Revell. Revista de Estudos Litérarios da UEMS*, vol. 3, n.º 20 (diciembre), pp. 147-162. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6862915

FOUCAULT, Michel (1998), *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo Veintiuno [1.ª ed. 1975].

FOUCAULT, Michel (2000), «Clase del 22 de enero de 1975», *Los anormales*, México, Fondo de Cultura Económica [1.ª ed. 1995].

FRANCO, Marina (2014), «La "teoría de los dos demonios": un símbolo de la posdictadura en la Argentina», *A Contracorriente*, vol. 11, n.º 2 (invierno), pp. 22-52. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/34129

FREUD, Sigmund (1919), «Lo ominoso», en *Obras completas. Volumen XVII*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 215- 251.

FRIERA, Silvina (2021), «Claudia Piñeiro, Paula Rodríguez, Gabriela Saidon y Ana Llurba. Cuatro escritoras argentinas son finalistas en la Semana Negra de Gijón», *Página 12*, 20 de marzo de 2021. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/330582-cuatro-escritoras-argentinas-son-finalistas-en-la-semana-neg

FRITSCH, Kelly (2017), «Toxic Pregnancies: Speculative Futures, Disabling Environments, and Neoliberal Biocapital», en Sarah Jaquette Ray y Jay Sibara (eds.), *Disability Studies and the Environmental Humanities: Toward an Eco-Crip Theory*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, pp. 359-380.

FUNES, Francisca (2020), «Problemas de salud en regiones con y sin influencia de la Cuenca Matanza-Riachuelo», *Revista Argentina de Medicina*, vol. 8, n.º 3, pp. 226-250-Disponible en: http://www.revistasam.com.ar/index.php/RAM/article/view/498

GACINSKA, Weselina (2021), «Entrevista a Valeria Correa Fiz», *Contrapunto. Revista de Crítica Literaria y Cultural de la Universidad de Alcalá*, 17 de marzo de 2021. Disponible en: https://revistacontrapunto.com/entrevista-a-valeria-correa-fiz/

GALLEGO CUIÑAS, Ana (2015), «Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)», *Hispamérica: revista de literatura*, n.º 130, pp. 3-14. Disponible en: https://digibug.ugr.es/handle/10481/68925

GALLEGO CUIÑAS, Ana (2020), «Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin», en Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy y Gesine Müller (eds.), *Literatura latinoamericana mundial: Dispositivos y disidencias*, Berlín/Boston, De Gruyter, pp. 71-96. Disponible en: https://digibug.ugr.es/handle/10481/68743

GALLEGO CUIÑAS, Ana (2021), «Introducción. La cuestión de la literatura latinoamericana y española en el siglo XXI», en Ana Gallego Cuiñas (coord.), *Novísimas: Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 11-41.

GALTUNG, Johan (1969), «Violence, peace and research», *Journal of Peace Research,* vol. 6, n.º 3, pp. 167-191. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/422690

GALTUNG, Johan (1998), *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*, traducción de Teresa Toda, Bilbao, Bakeaz/Guernika Gogoratuz.

GAMBARTE, Eduardo Mateo (1996), *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis.

GANDOLFO, Elvio (2017), *El libro de los géneros recargados*, Buenos Aires, Blatt & Ríos.

GANDOLFO, Elvio y HOJMAN, Eduardo (2002), *El terror argentino: cuentos,* Buenos Aires, Alfaguara.

GARAMONA, Francisco (ed.) (2010), *Volveré y seré la misma. Panorama de nuevas narradoras argentinas*, Santiago de Chile, La calabaza del diablo.

GARCÍA CORTÉS, José Miguel (1997), *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el aire*, Barcelona, Anagrama.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Marina (2020), «Terror y denuncia sociopolítica en los cuentos de Samanta Schweblin», *Úrsula*. n.º 4, pp. 47-60. Disponible: http://revistaursula.com/wp-content/uploads/2020/12/Garcia-Rodriguez-Marina-5.pdf

GARCÍA, Mariano (2011), «La meta del mito. Imágenes de metamorfosis en la literatura argentina del nuevo milenio», en José Amícola (coord.), *Un corte de género: mito y fantasía*, Buenos Aires, Biblos, pp. 11-35.

GARCÍA, Nagore (2015), «Palabra y cuerpo: el género en la escritura o la escritura del género», *Actas del I Coloquio Hispano-Ruso sobre Mujer y Literatura*, San Petersburgo, Universidad Pedagógica Estatal Herzen, pp. 9-18. Disponible en: https://www.academia.edu/download/32300643/I_Simposio_Mujer_y_Literatura_-_Palabra_y_Cuerpo.pdf

GARCÍA, Patricia (2013), «La "frase umbral", desliz al espacio fantástico», en David Roas y Patricia García (eds.), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, e.d.a. libros, Málaga, pp. 27-38.

GARCÍA, Patricia (2015), *Space and the posmodern fantastic in contemporary literature: the architectural void*, Nueva York, Routledge.

GARCÍA, Patricia (2019), «Spanish and Latin American Women Writers in the Literary Canon: A Paratextual Study of Anthologies of Fantastic Literature», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 96, n.º 6, pp. 575-594. Disponible en: https://www.academia.edu/40481382/_Spanish_and_Latin_American_women_writers_in_the_Literary_Canon_a_Paratextual_Study_of_Anthologies_of_Fant

astic_Literature_1946_2016_in_Special_Issue_Gender_and_the_Hispanic_Fantastic_Bulletin_of_Hispanic_Studies_Vol_96_6_2019_pp_575_594

GARCÍA-VALERO, Benito (2019), «Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos», en Nieves Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (coords.), *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Madrid, Visor, pp. 325-338.

GAREIS, Iris (2000), «Brujería y Hechicería en Latinoamérica: Marco teórico y problemas de investigación», *Revista Académica para el Estudio de las Religiones,* vol. 3, pp. 3-19. Disponible en: https://www.academia.edu/42877379/_Brujer%C3%Ada_y_hechicer%C3%ADa_en_Latinoam%C3%A9rica_Marco_te%C3%B3rico_y_problemas_de_investigaci%C3%B3n

GARRIDO, Benito (2013), «Lecciones magistrales de Ana María Shua. Entrevista por "Contra el tiempo"», *Culturamas. La revista de información cultural en internet*, 15 de junio de 2013. Disponible en: https://www.culturamas.es/2013/06/15/lecciones-magistrales-de-ana-maria-shua-entrevista-por-contra-el-tiempo/

GARRIDO, Benito (2015), «Samanta Schweblin a propósito de Distancia de rescate, su último libro», *Culturamas. La revista de información cultural en internet,* 27 de marzo de 2015. Disponible en: https://www.culturamas.es/2015/03/27/samanta-schweblin-a-proposito-de-distancia-de-rescate-su-nuevo-libro/

GARRIDO, Paula G. (2014), *Las formas de lo irreal en la cuentística de seis escritoras argentinas contemporáneas: Luisa Axpe, Liliana Díaz Mindurry, Fernanda García Curten, Paola Kaufmann, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin,* tesis doctoral, Universidad de Cincinnati. Disponible en: https://www.academia.edu/38245888/Thesis_Paula_Garrido_Las_formas_de_lo_irreal_en_la_cuent%C3%ADstica_de_seis_escritoras_argentinas_contempor%C3%A1neas_Luisa_Axpe_Liliana_D%C3%ADaz_Mindurry_Fernanda_Garc%C3%ADa_Curten_Paola_Kaufmann_Mariana_Enr%C3%ADquez_y_Samanta_Schweblin

GASPARINI, Sandra (2012), *Espectros de la ciencia: fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

GASPARINI, Sandra (2020a), *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*, Buenos Aires/California, Argus-*a*.

GASPARINI, Sandra (2020b), «Legados de Mary Shelley: algunos cadáveres y monstruos de la literatura argentina del siglo XIX», *Estudios de Teoría Literaria-Revista digital: Artes, Letras y Humanidades,* vol. 9, n.º 19, pp. 183-195. Disponible en: https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3571

GATTI, Gabriel (2008a), *El detenido-desaparecido: Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo, Trilce.

GATTI, Gabriel (2008b), *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada,* Buenos Aires, Prometeo.

GATTI, Gabriel (2019), «El desaparecido vivo», en Albrecht Buschmann y Luz C. Souto (eds.), *Decir desaparecido(s). Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*, Münster, Lit Verlag, pp. 19-30.

GILBERT, Sandra M., y GUBAR, Susan (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, traducción de Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Cátedra [1.ª ed. 1979].

GIMÉNEZ LORENZO, Clara (2021), «Las jóvenes escritoras latinoamericanas rechazan ser el 'nuevo boom'», *El diario,* 26 de noviembre de 2021. Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/libros/jovenes-escritoras-latinoamericanas-rechazan-nuevo-boom_1_8530109.html

GIMÉNEZ, Paula (2020), «Femicidio y feminicidio, ¿son lo mismo?», *Diario Digital Femenino*, 5 de agosto de 2020. Disponible en https://diariofemenino.com.ar/df/femicidio-y-feminicidio-son-lo-mismo/

GIORGI, Gabriel (2009), «Política del monstruo», *Revista Iberoamericana,* vol. 75, n.º 227 (abril-junio), pp. 323-329. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/45386592_Introduccion-Politica_del_monstruo

GIRALDA, Carolina (2023), «Ser niño, devenir monstruo. Figuraciones de infancia en la narrativa de Samanta Schweblin», en Marie Audran y Silvina Sánchez

(coords.), *Devenir monstruo: Ensayos sobre narrativa argentina reciente*, La Plata, Libros de la FaHCE, pp. 81-100.

GLOTFELTY, Cheryll (1996), «Introduction. Literary studies in an age of environmental crisis», en Cheryll Glotfelty y Harold Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in literary ecology*, Georgia, University of Georgia Press, pp. 15-37.

GOLUBOV, Nattie (2012), *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*, Coyoacán, UNAM.

GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (2014), «Hacia una definición de "lo insólito" en la narrativa mexicana contemporánea: una introducción», en Francisco Javier Ordiz y Natalia Álvarez Méndez (coord.), *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*, Berna, Peter Lang, pp. 1-8.

GONZÁLEZ DINAMARCA, Rodrigo Ignacio (2015), «Los niños monstruosos en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 3, n.º 2 (otoño), pp. 89-106. Disponible en: https://www.raco.cat/index.php/Brumal/article/view/V3-n2-dinamarca

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1984), «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario de estudios filológicos,* vol. 7, pp. 207-226. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58542

GONZÁLEZ, Clara, *et al.* (2014), «Trasplante de útero: ¿realidad o ficción?», *Elsevier*, vol. 1, n.º 1 (abril), pp. 26-31. Disponible en: https://www.elsevier.es/es-revista-medicina-reproductiva-embriologia-clinica-390-articulo-trasplante-utero-realidad-o-ficcion-S2340932015300050

GORDON, Avery (2008), *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press [1.ª ed. 1997].

GRAÑA, María Cecilia (2003), «Tomar una palabra por la cola: entrevista a Luisa Valenzuela», *Quimera: Revista de literatura,* n.º 234, pp. 52-58. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra/entrevista-a-luisa-valenzuela-tomar-una-palabra-por-la-cola-931356/

GREGORI I GOMIS, Alfons (2013), «Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión», *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 40, n.º 2, pp. 5-23. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/285545503_Las_corrientes_de_investigacion_en_teoria_de_lo_fantastico_presentes_en_el_hispanismo_estado_de_la_cuestion

GREGORI I GOMIS, Alfons (2015), *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana,* Poznań, Universidad de Adama Mickiewicza.

GREGORI I GOMIS, Alfons (2019), «Fantástico e ideología: un malentendido que todavía nos acecha», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico,* vol. 7, n.º 2, pp. 7-12. Disponible en: https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v7-n2-gregori1

GREGORI I GOMIS, Alfons (2020), «Transgression, Essentialism and Literary System: An Approach to the Viability of the Female Fantastic», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 22, n.º 4, pp. 1-11. Disponible en: https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol22/iss4/3/

GRENOVILLE, Carolina (2020), «Cuando ya no quede nada: imaginarios del fin en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin», *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, n.° 19, pp. 64-73. Disponible en: https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/ article/view/4158

GRISWOLD, Eliza (2012), «How *Silent Spring* ignited the environmental movement», *The New York Times Magazine*, 21 de septiembre de 2012. Disponible en https://www.nytimes.com/2012/09/23/magazine/how-silent-spring-ignited-the-environmental-movement.html

GUATTARI, Félix (1996), *Las tres ecologías*, traducción de José Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos [1.ª ed. 1989].

GUDIÑO BESSONE, Pablo (2017), «Activismo católico antiabortista en Argentina: performances, discursos y prácticas», *Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro)*, n.º 26 (agosto), pp. 38-67. Disponible en: https://www.scielo.br/j/sess/a/XPpG4WmZf8fvX8Q4d9kqzDM/?lang=es

GUERRA, Lucía (2006), *La mujer fragmentada: Historias de un signo. Conversación con Diamela Eltit, Raquel Olea, Carlos Pérez*, Santiago de Chile, Cuarto propio [1.ª ed. 1995].

GUERRA, Lucía (2021), «Introducción: La madre de todos nosotros», en María Luisa Bombal, *La última niebla. La amortajada,* Barcelona, Seix Barral, pp. 7-14.

GUNDERMANN, Christian (2007), *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo.

GUZMÁN, Patricia (2022), «La maternidad cuestionada en "Yesterday's Weather" de Anne Enright y "Conservas" de Samanta Schweblin», *Revista de Lengua y Literatura*, n.º 40, pp. 47-56. Disponible en: https://revele.uncoma.edu.ar/index.php/letras/article/download/4415/61415

HALBERSTAM, Judith (1995), *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, Duke University Press.

HAN, Byung-Chul (2018), *La topología de la violencia*, traducción de Paula Kuffer, Barcelona, Herder [1.ª ed. 2011].

HARAWAY, Donna (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*, prólogo de Jorge Arditi, Fernando García Selgas y Jackie Orr, traducción de Manuel Talens, Madrid, Cátedra [1.ª ed. 1991].

HARAWAY, Donna (2019), *Las promesas de los monstruos: ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptables,* traducción de Jorge Fernández Gonzalo, Barcelona, Holobionte [1.ª ed. 1992].

HARAWAY, Donna (2016), «Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes», *ClimaCom Cultura Científica - pesquisa, jornalismo e arte*, vol. 3, n.º 5 (abril), pp. 139-146. Disponible en: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4374761/mod_resource/content/0/HARAWAY_Antropoceno_capitaloceno_plantationoceno_chthuluceno_Fazendo_parentes.pdf

HARAWAY, Donna (2019), *Seguir con el problema. Generar parentesco en Chthuluceno*, traducción de Helen Torres, Bilbao, Consonni [1.ª ed. 2016].

HART, Patricia (1989), *Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende*, Londres/Toronto, Associated University Press.

HART, Stephen (2003), *Eva Luna and Cuentos de Eva Luna*. *Guides to Spanish Texts*, Londres, Grant & Cutler.

HARVEY, David (2007), *Breve historia del neoliberalismo*, traducción de Ana Varela Mateos, Madrid, Akal [1.ª ed. 2005].

HAYES, Inés (2022), «Camila Sosa Villada: "Hay editores que te dejan pasar cualquier cosa. Dicen 'pobrecita, es travesti, ¿qué se le puede pedir?'"», *Página 12*, 22 de abril de 2022. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/416210-camila-sosa-villada-hay-editores-que-te-dejan-pasar-cualquie

HEFFES, Gisela (2021), «Escrituras tóxicas: cuerpos y paisajes alterados», *Tekoporá*, *Latin America Review of Environmental Humanities and Territorial Studies*, vol. 3, n.º 1, pp. 348-367. Disponible en: https://revistatekopora.cure.edu.uy/index.php/reet/article/view/124

HELVIA, Elena (2017), «Mis cuentos reflejan mis propios miedos», *El periódico*, 31 de enero de 2017. Disponible en: https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170131/mariana-enriquez-peligros-fumar-cama-5777783

HERNÁNDEZ, Alberto (1990), «Aspectos de la producción y la recepción literarias», *Lexis*, vol. 14, n.º 1, pp. 1-6. Disponible en: https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis /article/download/5388/5386

HERRÁN, Carlos (2003), «De la villa al barrio: estigma social y post-relocalización urbana», *RUNA: Archivo para las ciencias del hombre*, vol. 24, pp. 273-287. Disponible en https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5081058.pdf

HESTER, Helen (2018), *Xenofeminismo: tecnologías de género y políticas de reproducción*, traducción de Hugo Salas, Buenos Aires, Caja Negra.

HIPKINS, Danielle (2007), *Contemporary Italian Women Writers of the Fantastic: the Creation of Literary Space*, Londres, Legenda.

HIRSCH, Marienne (1992), «Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory», *Discourse*, vol. *15*, n.º 2, pp. 3-29. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/41389264

HOGLE, Jerrold E. (2002), «Introduction: the Gothin in western culture», en Jerrold E. Hogle (ed.), *The Cambridge Companion To Gothic Fiction*, Nueva York, Cambridge University Press, pp. 1-10. Disponible en:

https://assets.cambridge.org/97805217/91243/excerpt/9780521791243_excerpt.pdf

HOUSER, Heather (2014), *Ecosickness in Contemporary U.S. Fiction: Environment and Affect*, Nueva York, Columbia University Press.

HUFFSCHMID, Anne (2012), «Topografías en conflicto», en Anne Huffschmid y Valeria Durán (eds.), *Topografías conflictivas*, Buenos Aires, Nueva Trilce, pp. 11-17.

HUME, Kathryn (1984), *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature,* Nueva York, Methuen.

HUNTER, Lynette (1989), *Modern Allegory and Fantasy: Rhetorical Stances of Contemporary Writing*, Nueva York, Macmillan.

HUTTON, Grey (2013), «Samanta Schweblin: Lo fantástico de la realidad», *Vice,* 19 de julio de 2013. Disponible en: https://www.vice.com/es/article/9b7pwa/samanta-schweblin-lo-fantastico-de-la-realidad-0000230-v6n5

ILLICH, Ivan (1989), *H2O y las aguas del olvido*, Madrid, Cátedra.

IRIGARAY, Luce (2009), *Ese sexo que no es uno*, traducción de Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Akal [1.ª ed. 1977].

IRRAZÁBAL, Gabriela, (2011), «"El útero abraza y hamaca al cigoto en su interior". La construcción científico-religiosa del hijo prenatal», en Karina Felitti (ed.), *Madre no hay una sola. Experiencias de maternidad en la argentina*, Buenos Aires, Circus, pp. 53-71.

IRWIN, William Robert (1976), *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy*, Ubana, University of Illinois Press.

IZAGUIRRE FERNÁNDEZ, Belén (2019), «La presencia de Silvina Ocampo en la revista Sur. Dibujos, creaciones y traducciones entre la transgresión y la tendencia», *Tonos digital,* n.º 36 (enero), pp. 1-19. Disponible en: https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/67539/6/peri-3-izaguirre_la_presencia.pdf

JACKSON, Rosemary (1981), *Fantasy: the literature of subversion*, Londres/Nueva York, Methuen.

JÁUREGUI, Carlos Luis (1987), *La homosexualidad en la Argentina*, Buenos Aires, Tarso.

JELIN, Elizabeth (1995), «La política de la memoria: el movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en la Argentina», en Carlos Acuña *et al.* (eds.), *Juicios, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 101-146.

JELIN, Elizabeth (2010), «¿Víctimas, familiares o ciudadanos/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra», en Emilio Crenzel (coord.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1982-2008)*, Buenos Aires, Biblios, pp. 227-249.

JIMÉNEZ CORRETJER, Zoe (2001), *El fantástico femenino en España y América. Martin Gaite, Rodoreda, Garro y Peri Rossi*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

JOSSA, Emanuela (2017), «Cuerpos subversivos. La metamorphosis en la literatura centroamericana actual», *Confluencia,* vol. 33, n.º 1 (otoño), pp. 15-27. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/26529284

JOSSA, Emanuela (2019a), «"Los huesos son un asunto político". Los cuentos oblicuos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez», *Les Ateliers du SAL*, n.º 14, pp. 156-168. Disponible en: https://www.academia.edu/download/62231675/Los_huesos_son_un_asunto20200229-23686-139vci0.pdf

JOSSA, Emanuela (2019b), «Narrar la distancia: una lectura de los cuentos de Samanta Schweblin», en Susanna Regazzoni y Fabiola Cecere (eds.), *America: il racconto di un continente*, Venecia, Università Ca' Foscari, pp. 501-513. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8433382

JOSSA, Emanuela (2020), «Devenir intensamente. Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos», *Centroamericana,* vol. 30, n.º 1, pp. 137-161. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7533643.pdf

JURADO VALENCIA, Fabio (2011), «Oralidad y orfandad en la escritura de Juan Rulfo», *Enunciación*, vol. 16, n.º 2, pp. 76-86. Disponible en: https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/enunc/article/view/3906/14506

KOHAN, Martín (2018), «Mapa tentativo de una contemporaneidad», en Jorge Monteleone (coord.), *Historia crítica de la literatura argentina, Tomo XII: Una literatura de aflicción*, Buenos Aires, Emecé, pp. 173-216.

KOLESNICOV, Patricia (2017), «Tirando del hilo de una buena historia», *Clarín*, 4 de agosto de 2017. Disponible en: https://www.clarin.com/revista-n/literatura/tirando-hilo-buena-historia_0_HJJRpqkwW.html

KRISTEVA, Julia (2004), *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, traducción de Nicolás Rosa y Viviana Claudia Ackerman, México D.F., Siglo Veintiuno [1.ª ed. 1980].

KRISTEVA, Julia, y VERICAT, Isabel (1996), «Freud: "Heimlich/unheimlich", la inquietante extrañeza», *Debate feminista*, vol. 13 (abril), pp. 359-368. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/42624343

S.A. (2016), «Las brujas siempre vuelven», *La Capital,* 23 de octubre de 2016. Disponible en: https://www.lacapital.com.ar/mas/las-brujas-siempre-vuelven-n1267377.html

LALKOVIČOVÁ, Eva (2020), «Las nuevas escritoras argentinas en el mapa literario: contexto y factores de su entrada en la literatura mundial», *Colindancias*, n.º 11, pp. 151-169. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7821890.pdf

LAMBERTI, Luciano (2016), «Mariana Enríquez conversó con Luciano Lamberti sobre su nuevo libro», *Los Inrockuptibles*, 18 de Mayo de 2016. Disponible en http://www.losinrocks.com/libros/entrevista-mariana-enriquez-habla-sobre-sunuevo-libro

LAPEGNA, Pablo (2016), *Soybeans and Power: Genetically Modified Crops, Environmental Politics, and Social Movements in Argentina*, Nueva York, Oxford University Press.

LAPOLLA, Alberto J. (2007), «Argentina: sojización, toxicidad y contaminación ambiental por agrotóxicos», *Revista Biodiversidad*, 23 de agosto de 2007, s.p. Disponible en: https://www.biodiversidadla.org/Documentos/Argentina-sojizacion-toxicidad-y-contaminacion-ambiental-por-agrotoxicos

LARREA, Agustina (2018), «Sara Gallardo: la escritora luminosa en el país del humo», *Infobae,* 14 de junio de 2018. Disponible en: https://www.infobae.com/cultura/2018/06/14/sara-gallardo-la-escritora-luminosa-en-el-pais-del-humo/

LAURENT, Pénélope (2020), «*Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin (2014). En el filo de la palabra», *Crisol*, n.º 14, pp. 1-19. Disponible en: https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03508838/document

LAURO, Sarah Juliet (2011), «The Eco-Zombie: Environmental Critique in Zombie Fiction», en Stephanie Boluk y Wylie Lenz (eds.), *Generation Zombie: Essays on the Living Dead in Modern Culture*, McFarland, pp. 54-66. Disponible en: https://www.academia.edu/10987019/The_Eco_Zombie_Environmental_Critique_in_Zombie_Narratives

LAZZARATO, Maurizio (2020), *El capital odia a todo el mundo: fascismo o revolución*, traducción de Fermín Rodríguez, Buenos Aires, Eterna Cadencia [1.ª ed. 2019].

LEANDRO-HERNÁNDEZ, Lucía (2018), «Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en "Cuando hablábamos con los muertos", de Mariana Enríquez», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico,* vol. 6, n.º 2 (otoño), pp. 145-164. Disponible en: https://www.raco.cat/index.php/Brumal/article/download/v6-n2-leandro-hernandez/441552

LENGUITA, Paula Andrea (2020), «La revolución de las pibas: pasado y presente de una revuelta feminista», en Carolina Simões Pacheco *et al.* (comps.), *América Latina Hoje: Rupturas e continuidades*, Curitiba, Instituto Memoria Editora.

LENGUITA, Paula Andrea (2021), «Rebelión de las pibas: trazos de una memoria feminista en Argentina», *La ventana*, vol. 6, n.º 54, pp. 48-73. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362021000200048

LINK, Daniel (2009), *Fantasmas: imaginación y sociedad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

LIVELLARA ABRILE, Julia (2019), «La poética de lo fantástico y su modulación en "Pájaros en la boca" de Samanta Schweblin», *Tropelías: Revista de Teoría de*

la Literatura y Literatura Comparada, n.º 31, pp. 341-358. Disponible en: https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/3156

LLOPIS, Rafael (1974), *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Ediciones Júcar.

LLURBA, Ana (2016), «Mariana Enríquez, colección de mujeres siniestras», *Público*, 25 de junio de 2016. Disponible en: https://elasombrario.publico.es/mariana-enriquez-coleccion-mujeres-siniestras/

LLURBA, Ana (2020), «El secreto de la perdurabilidad: la obra de Sara Gallardo», *El País,* 20 de febrero de 2020. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2020/02/25/babelia/1582646358_044351.html

LOCANE, Jorge J. (2017), «La mediación oculta: Los agentes literarios en la producción de literatura 'latinoamericana' en Europa», *Iberoromania*, n.º 85, pp. 33-57. Disponible en: https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/iber-2017-0007/html

LOJO, María Rosa (1997), *Cuentistas argentinos de fin de siglo. Tomos I y II. Estudio preliminar*, Buenos Aires, Vinciguerra.

LÓPEZ CASANOVA, Martina (2022), «Cánones en tensión. *Distancia de rescate:* de la Nueva Narrativa Argentina al cine (2014-2021)», *Telar,* n.º 29 (julio-diciembre), pp. 89-110. Disponible en: http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar /article/view/604

LÓPEZ MARTÍN, Lola (ed.) (2006), *Penumbra: Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Lengua de Trapo.

LÓPEZ MARTÍN, Lola (2009), *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: http://hdl.handle.net/10486/3174

LÓPEZ SANTOS, Miriam (2008), «Teoría de la novela gótica», *Estudios humanísticos Filología*, n.º 30, pp. 187-210. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3332661

LÓPEZ-PELLISA, Teresa (2020), «The Inappropriate/D Fantastic: A Proposal Beyond Feminism», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 22, n.º 4, pp. 1-13, Disponible en: https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol22/iss4/6/

LÓPEZ-PELLISA, Teresa, y Ricardo RUIZ GARZÓN (2019), «Introducción. Las hijas de Metis», en Teresa López-Pellisa y Ricardo Ruiz Garzón (eds.), *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España,* Madrid, Páginas de Espuma, pp. 11-31.

LORÍA ARAUJO, David (2017), «Gestaciones abyectas: lecturas de la infancia y la maternidad en Guadalupe Dueñas y Samanta Schweblin», en Margaret Shrimpton Masson *et. al.* (eds.), *Cuerpos abyectos: infancia, género y violencia*, Yucatán, Universidad Autónoma de Yucatán, pp. 247-261. Disponible en: https://www.aacademica.org/david.loria.araujo/3

LORÍA ARAUJO, David (2023), «Caracterización de lo fantástico vegetal en dos novelas agrotóxicas: *Distancia de rescate* (2014) y *Después de la ira* (2018)», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico,* vol. 11, n.º 1 (primavera), pp. 127-144. Disponible en: https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v11-n1-loria-araujo

LOSADA, Analia Verónica (2012), «Epidemiologia del abuso sexual infantil», *Revista de Psicología GEPU*, vol. 3, n.º 1, pp. 201-229. Disponible en: https://revistadepsicologiagepu.es.tl/Epidemiolog%EDa-del-Abuso-Sexual-Infantil.htm

LOVECRAFT, Howard P. (1984), *El horror en la literatura*, traducción de Francisco Torres Oliver, Madrid, Alianza [1.ª ed. 1927].

LOVECRAFT, Howard Phillips (2017), «La llamada de Cthulhu», en Leslie S. Klinger (ed.), *H.P. Lovecraft anotado*, introducción de Alan Moore, traducción de Axel Alonso Valle, Madrid, Akal [1.ª ed. 1928], pp. 142-182.

LOZANO DE LA POLA, Ana (2010), *Literatura comparada feminista y estudios* Gender *and* Genre*: recorriendo las fronteras de lo fantástico a través de algunos cuentos escritos por mujeres*, tesis doctoral, Universitat de València. Disponible en: https://www.tdx.cat/handle/10803/52126#page=11

LUDMER, Josefina (2002), «Temporalidades del presente», *Márgenes*, n.º 2, pp. 15-18. Disponible en: https://periodicos.ufmg.br/index.php/margens_margenes/article/vi ew/10780

LUDMER, Josefina (2007), «Literaturas postautónomas», *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, n.º. 17. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/160659

LUDMER, Josefina (2010), *Aquí América latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

LUGNANI, Lucio (1983), «Per una delimitazione del genere», en Remo Ceserini *et al.* (ed.), *La narrazione fantástica,* Pisa, Nistri-Lischi, pp. 37-73.

MACHADO ARÁOZ, Horacio (2014), «Territorios y cuerpos en disputa: extractivismo minero y ecología política de las emociones», *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, vol. 8, n.º 1, pp. 56-71. Disponible en: https://intersticios.es/article/view/11288/8604

MACHADO ARÁOZ, Horacio, *et al*. (2011), *15 mitos y realidades de la minería transnacional en la Argentina: Guía para desmontar el imaginario prominero,* Buenos Aires, El Colectivo/Herramienta. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1259/pm.1259.pdf

MACKEY, Allison (2022), «Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense», *Revista CS*, n.º 36, pp. 247-287. Disponible de: https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/4773

MAHLKE, Kirsten (2012), «A Fantastic Tale of Terror: Argentina's "Disappeared" and Their Narrative Representation in Julio Cortazar's "Second Time Round"», en Michael Frank y Eva Gruber (eds.), *Literature and Terrorism: Comparative Perspectives,* Amsterdam, Rodopi, pp. 195-212.

MALM, Andreas, y HORNBORG, Alf (2014), «The geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative», *The Anthropocene Review*, vol. 1, n.º 1, pp. 62-69. Disponible en: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2053019613516291

MANCINI, Adriana (2003), *Escalas de pasión,* Buenos Aires, Grupo Norma.

MANCUS, Shannon Davies (2016), *Appealing to Better Natures: Genre and the Politics of Performance in the Modern American Environmental Movement*, tesis doctoral, The George Washington University. Disponible en: https://scholarspace.library.gwu.edu/downloads/gx41mh98g?locale=de

MANDOLESSI, Silvana (2012), «Historias (de) fantasmas: Narrativas espectrales en la postdictadura argentina», en *Actas del V Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Arte y memoria. Miradas sobre el pasado reciente*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, s.p. Disponible en: https://www.academia.edu/9590017/Historias_de_fantasmas_narrativas_espectrales_en_la_Postdictadura_Argentina

MANDOLESSI, Silvana (2013), «Nadie nada nunca: Saer y lo espectral», en Ilse Logie (ed.), *Juan José Saer. La construcción de una obra*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 139-152.

MANDOLESSI, Silvana (2018), «El tiempo de los espectros», en Silvana Mandolessi y Mariana Eva Pérez (eds.), *El pasado inasequible: Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio,* Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, pp. 49-69.

MARADEI, Guadalupe (2016), «Cuerpos que inciden: familia, matrimonio y maternidad en la literatura argentina de la última década», *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 45, n.º 1 (mayo), pp. 246-263. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6071474

MARICONDA, Steven J. (2007), «The Haunted House», en S. T. Joshi (ed.), *Icons of Horror and the supernatural*, Westport, Greenwood Press, pp. 267-305. Disponible en: https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=CNXZZdER5mQC&oi=fnd&pg=PA267&dq=mariconda+the+haunted+house&ots=rkZumZWHvv&sig=zDsHRU6MysbdXtRzsgOd4zEUiqs#v=onepage&q=mariconda%20the%20haunted%20house&f=false

MARTÍNEZ MONTIEL, Luz María (2005), «El exilio de los dioses. Religiones afrohispanas», en José Andrés-Gallego (dir.), *Tres grandes cuestiones de la historia de Iberoamérica: ensayos y monografías: Afroamérica, la tercera raíz*, Madrid, Fundación MAPFRE Tavera.

MARTÍNEZ VELA, Marlon (2021), «"Sentí su ausencia y sufrimiento": fantasmas en "Donovan en el 68" de Patricia Laurent Kullick y "La hostería" de Mariana Enríquez», *Entropía,* vol. 2, pp. 131-144. Disponible en: https://revista-entropia.com/ojss/index.php/entropia/issue/view/2

MARTIÑÁN, Luciano (2018), «La violencia hacia la vida. Una etnografía de la violencia en las villas», *Etnografías contemporáneas,* vol. 4, n.º 7, pp. 197-213. Disponible en: https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/etnocontemp/article/view/476/445

MATAMORO, Blas (1991), «Fantasmas argentinos», en *Enriqueta Morillas Ventura (ed.), El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Siruela, pp. 127-134.

MCCORMICK, Lizzie, MITCHELL, Jeniffer, y SOARES, Rebecca (eds.) (2019), *The Female Fantastic: Gendering the Supernatural in the 1890s and 1920s*, Londres, Routledge.

MEAD, Margaret (1994), *Masculino y femenino*, traducción de Rosalía Pereda, Madrid, Minerva [1.ª ed. 1949].

MENÉNDEZ MORA, Alejandro (2019), «La escritura como erosión de la realidad. Entrevista con Mariana Enríquez», *Revista de la Universidad de México*, n.º 3, pp. 134-137. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7081145

MIGNOLO, Walter (1983), *Literatura fantástica y realismo maravilloso*, Madrid, La muralla.

MILLÁN, Marisol (2009) (dir.), «Empleo y desarrollo social. Serie Informes de la Economía Real: El trabajo informal está en aumento y es necesario reformular las políticas de empleo», *Informes de la Economía Real. Empleo y desarrollo social,* vol. 4, n.º 19 (mayo), s.p. Disponible en: https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1900/1/informe-empleo-desarrollo-social-014.pdf

MINC, S. Rose (1977), *Lo fantástico y lo real en la narrativa de Juan Rulfo y Guadalupe Dueñas*, Nueva York, Senda Nueva de Editores.

MINGO, Graciela (dir.) (2006), *Pobreza urbana: discursos y sujetos*, Buenos Aires, Espacio Editorial.

MINUJIN, Alberto (comp.) (1992), *Cuesta abajo. Los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad argentina*, Buenos Aires, Unicef/Losada.

MOERS, Ellen (1976), «Female Gothic», *Literary Women: The Great Writers*, Nueva York, Doubleday & Company, pp. 90-98.

MOI, Toril (1988), *Teoría Literaria Feminista*, Madrid, Cátedra [1.ª ed. 1985].

MOLLOY, Silvia (1991), «Historia y fantasmagoría», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Siruela, pp. 105-112.

MONDRIAAN, Marlene E. (2005), «Lilith and Eve – wives of Adam», *Old Testament Essays*, vol. 18, n.º 3, pp. 752-762. Disponible en: https://ote-journal.otwsa-otssa.org.za/index.php/journal/issue/archive

MONETA, Diego (2021), «A 19 años del asesinato de Ezequiel Demonty», *Agencia Paco Urondo,* 20 de septiembre de 2021. Disponible en: https://www.agenciapacourondo.com.ar/violencia-institucional/19-anos-del-asesinato-de-ezequiel-demonty

MONLEÓN, José B. (1990), *A Specter is Haunting Europe. A Sociohistorical Approach to the Fantastic*, Princeton, Princeton University Press.

MONTES, Alicia (2017), *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia*, Buenos Aires, Argus-*a.*

MOORE, Henrietta (1991), *Antropología y feminismo*, traducción de Carlos Pérez-Bermúdez, Madrid, Cátedra [1.ª ed. 1987].

MOORE, Jason (2016), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland, PM Press.

MOORE, Jason (2020), *El capitalismo en la trama de la vida: ecología y acumulación de capital*, traducción de María José Castro Lage, Madrid, Traficantes de Sueños [1.ª ed. 2015].

MORALES, Ana María (2004), «Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)», en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico: selección de trabajos presentados en el III Coloquio Internacional de Literatura Fantástica 2001: Odisea de lo fantástico,* México D.C., Ediciones de Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, pp. 25-37.

MORALES, Clara (2020), «"Para mí, el premio es estar viva, estar haciendo ficción de todo esto". Entrevista a Camila Sosa Villada» *Infolibre*, 8 de diciembre de 2020. Disponible en: https://www.infolibre.es/cultura/camila-sosa-villada-premio-viva-haciendo-ficcion_1_1190696.html

MORALES, Miguel Ángel (2023), «Críticas intoxicadas: apuntes para un bestiario de Mariana Enríquez», *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve,* n.º 16, pp. 32-46. Disponible en: https://ojs.elte.hu/lejana/article/view/5104/4124

MORAÑA, Mabel (2017), *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

MORENO, Guadalupe (2015), «Código Civil y úteros en el mercado. La disputa por la legalización del 'alquiler de vientres' en Argentina», *Papeles de Trabajo*, vol. 9, n.º 15, pp. 150-168. Disponible en: https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/632

MOYA, Micaela (2023), «"La casa de la compasión": apuntes sobre lo fantástico, la tradición y el mundo trans en un cuento de Camila Sosa Villada», *Caracol. Revista do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Hispano-Americana*, n.º 25 (enero-junio), pp. 264-295. Disponible en: https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/201244

MUÑOZ, Antonia María (2010), *Sísifo en Argentina: orden, conflicto y sujetos políticos*, prólogo de Ernesto Laclau, Villa María, Eduvim. Disponible en: https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=DzgwjXOtNmQC&oi=fnd&pg=PA13&dq=Si%CC%81sifo+en+Argentina:+orden,+conflicto+y+sujetos+poli%CC%81ticos+mu%C3%B1oz&ots=YTeb7UXS8W&sig=sHJYkKIoJ-ivr_HhIOr4yzg4m3w#v=onepage&q=Si%CC%81sifo%20en%20Argentina%3A%20orden%2C%20conflicto%20y%20sujetos%20poli%CC%81ticos%20mu%C3%B1oz&f=false

NÁJERA RAMÍREZ, Karla Gabriela (2022), «La "zona desierta" de lo fantástico argentino: narradoras en la primera mitad del siglo XX», *Valenciana*, n.º 30 (julio-agosto), pp. 27-54. Disponible en: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382022000200027

NANDORFY, Martha (1991), «Fantastic Literature and the Representation of Reality», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 16, pp. 99-112. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/27762880

National Bioethics Advisory Commission (2000), «Ciencia y aplicación de la clonación», en Martha Nussbaum y Cass Sunstein (coords.), *Clones y clones*. *Hechos y fantasías acerca de la clonación humana*, Madrid, Cátedra, pp. 39-48.

NAVARRO ROMERO, Rosa (2013), «El espectáculo invisible: las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua», *Castilla. Revista Estudios de Literatura*, n.º 4, pp. 249-269. Disponible en: https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/171/171

NEGRI, Antonio (2007), «El monstruo político. Vida desnuda y potencia», en Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós [1.ª ed. 2001], pp. 93-139.

NEGRONI, María (2009), *Galería fantástica,* México, Siglo XXI.

NÉSPOLO, Jimena, y NÉSPOLO, Matías (ed.) (2009), *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura argentina*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

NÉSPOLO, Matías (2017), «Mariana Enríquez: "El terror siempre es político"», *El Mundo*, 8 de febrero de 2017. Disponible en: https://www.elmundo.es/cataluna/2017/02/08/589b76ffca47413c2c8b462d.html

NEUMAN, Andrés (2009), «Siete cuentistas muy raros (propuestas para una zoología fantástica latinoamericana)», en Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban del Campo (coords.), *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 169-179.

NIETO, Omar (2015), *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, México D.C., Universidad Autónoma de la Universidad de México.

NIXON, Rob (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, Harvard University Press.

NOGUEROL, Francisca (2013), «Sacadas de quicio: maternidad y literatura en escritoras latinoamericanas contemporáneas», *Review. Literature and Arts of the Americas*, vol. 86, n.º 46.1, pp. 13-19. Disponible en: https://gredos.usal.es/handle/10366/136910

NOVARO, Marcos (2014), «Dictaduras y democracias», en Pablo Yankelevich *et al.* (ed.), *Historia mínima de Argentina,* Madrid, Turner/El Colegio de México, pp. 303-352.

NOVICK, Alicia (2010), «Villa», en Christian Topalov, Laurent Coudroy de Lille, Jean-Charles Depaule y Brigitte Marin (dir.), *L'aventure des mots de la ville à travers le temps, les langues, les sociétés*, París, Laffont, pp. 1300-1303.

NUÑO, Laura (2016), «Una nueva cláusula del Contrato Sexual: vientres de alquiler», *Isegoría: Revista de Filosofía Moral y Política*, n.º 55, pp. 683-700. Disponible en: https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/961/959

NUÑO, Laura (2020), *Maternidades S.A.: El negocio de los vientres de alquiler*, Madrid, Los libros de la catarata.

OLEA FRANCO, Rafael (2006), «Literatura fantástica y nacionalismo»: de *Los días enmascarados* a *Aura», Literatura Mexicana*, vol. 17, n.º 1, pp. 113-126. Disponible en: https://www.redalyc.org/pdf/3582/358241847007.pdf

OLMEDO, Nadina Estefanía (2010), *Ecos fantásticos en la novela y el cine del Cono Sur*, tesis doctoral, Universidad de Kentuky. Disponible en: https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1091&context=gradschool_diss

OLTRAMONTI, Roberto (2023), «La violencia y la marginalidad en la sociedad argentina: una reflexión a través de "Bajo el agua negra" de Mariana Enríquez», *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, n.º 26, s.p. Disponible en: https://journals.openedition.org/amerika/17430

ORDIZ, Inés (2019), «De brujas, mujeres libres y otras transgresiones: el gótico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez», en Nieves Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (coords.), *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Madrid, Visor, pp. 263-285.

OREJA GARRALDA, Nerea (2018), «*Distancia de rescate*: el relato de los que no tienen voz», *Orillas. Rivista d'ispanistica*, n.º 7, pp. 245-256. Disponible en: https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/9553

OROSZ, Demian (2022), «Camila Sosa Villada: Quería un libro que no pidiera piedad, ni compasión», *La Voz,* 28 de mayo de 2022. Disponible en: https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/camila-sosa-villada-queria-un-libro-que-no-pidiera-piedad-ni-compasion/#:~:text=Quer%C3%ADa%20un%20libro%20que%20no%20pidiera%20piedad%2C%20ni%20compasi%C3%B3n%2C%20que,un%20paisaje%20que%20tiene%20espinas

PALACIOS, Jesús (2002), «Nueva Carne/Vicios viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne», en Antonio José Navarro (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdemar, pp. 15-34.

PALOMAR VEREA, Cristina (2004), «"Malas madres": la construcción social de la maternidad», *Debate Feminista*, vol. 30, pp. 12-34. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/42624829

PANESI, Jorge (2004), «Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: Sur/Contorno», *Críticas*, Buenos Aires, Norma, pp. 49-63.

PAOLINI, Claudio (2016), «Lo fantástico: reflexiones desde el laberinto sobre algunos trayectos y deslindes teóricos», *Tenso Diagonal,* n.º 1 (abril), pp. 9-29. Disponible en: https://tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/190

PARDO-GAMBOA, Christian (2023), «El agua en los campos de soja en *Distancia de rescate* (2014): decantar una Argentina agrotóxica y neoliberal», *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, n.º 28, pp. 105-115. Disponible en: https://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v28-pardo-gamboa

PASIK, Daniela (2017), «Mariana Enríquez: "En los peores momentos la vida sigue siendo torpe y ridícula"», *Almagro*, s.f. Disponible en: https://www.almagrorevista.com.ar/los-peores-momentos-la-vida-sigue-siendo-torpe-ridicula

PATRONE FIRMA PAZ, Sergio (2018), «Pozo de Vargas: el aporte de la ciencia desde la arqueología y antropología forense», *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*, 23 de marzo 2018. Disponible en: https://www.conicet.gov.ar/pozo-de-vargas-el-aporte-de-la-ciencia-desde-la-arqueologia-y-antropologia-forense/

PEEL, Ellen (2016), «Unnatural Feminist Narratology», *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, vol. 8, n.º 2, pp. 81-112. Disponible en: https://muse.jhu.edu/a rticle/677218/pdf

PEEZ KLEIN, Daniela (2022), «Imaginarios contemporáneos de fin–de–mundo y las relaciones entre lo vivo en *De gados e Homens* (Maia, Brasil) y *Distancia de rescate* (Schweblin, Argentina)», *Culturas,* n.º 16, s.p. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/10.5250/storyworlds.8.2.0081

PEGORARO, Juan S. (2001), «Las políticas de seguridad y la participación comunitaria en el marco de la violencia social», en Roberto Briceño-León (comp.), *Violencia, sociedad y justicia en América Latina,* Buenos Aires, CLACSO, pp. 29-55.

PEÑALTA CATALÁN, Rocío (2023), «Sociocrítica y ecocrítica en el cuento gótico-policial "Bajo el agua negra", de Mariana Enríquez», en Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (coords.), *Philip Marlowe en la Universidad. Estudios sobre género negro*, Madrid, Dykinson, pp. 197-205.

PÉREZ DAMASCO, Diego (2016), «Memoria negada: persecución a la diversidad sexual durante la dictadura argentina», *Distintas Latitudes*, 22 de marzo. Disponible en: https://distintaslatitudes.net/archivo/memoria-negada-persecucion-a-la-diversidad-sexual-durante-la-dictadura-argentina

PÉREZ GRAS, María Laura (2015), «Grupos al rescate de dos mujeres que rompieron el molde: Eduarda Mansilla y Sara Gallardo. La reconstrucción, pieza por pieza, después de un largo hiato», *Revista de Literaturas Modernas,* vol. 45, n.º 2 (julio-diciembre), pp. 157-173. Disponible en: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/12272/06rlm.pdf

PÉREZ MÁRQUEZ, Raquel (2023), «Los miedos encarnados: el imaginario cultural del cuerpo en la cuentística de Mariana Enríquez», *Cuadernos de Literatura.*

Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios, n.º 22 (diciembre), s.p. Disponible en: https://revistas.unne.edu.ar/index.php/clt/article/view/7305

PÉREZ, Óscar A. (2019), «Toxic Chemicals in Samanta Schweblin's Distancia de rescate (Fever Dream)», *Ecozon European Journal of Literature Culture and Environment*, vol. 10, n.º 2, pp. 148-161. Disponible en: https://ecozona.eu/article/view/2920

PEZZONI, Enrique (1986), «Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social», en *El texto y sus voces,* Buenos Aires, Sudamericana, pp. 188-216.

PIETRAK, Mariola (2020), «El niño como sujeto de derechos en *¿Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo Raboy y "Chicos que faltan" de Mariana Enriquez», *Moderna Sprak,* vol. 114, n.º 2, pp. 188-204. Disponible en: https://publicera.kb.se/mosp/ article/view/7414

PIETRAK, Mariola (2021), «El niño como sujeto de derechos en *¿Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo Raboy y "Chicos que faltan" de Mariana Enríquez», *Moderna språk*, vol. 114, n.º 2, pp. 188-204. Disponible en: https://publicera.kb.se/mosp/article/view/7414

PIGLIA, Ricardo (1993), *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.

PIGNATELLI, Adrián (2023), «La histórica contaminación del Riachuelo: los desechos podridos y una ciudad inundada de un hedor insoportable», *Infobae,* 10 de febrero de 2023. Disponible en: https://www.infobae.com/sociedad/2023/02/10/la-historica-contaminacion-del-riachuelo-los-desechos-podridos-y-una-ciudad-inundada-de-un-hedor-insoportable/

PINA, Raquel G. (2005), «La literatura como espacio de Resistencia. Mujer y maternidad: la falacia del espacio privado», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 31, n.º 62 (segundo semestre), pp. 125-142. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/25070338

PITA, María Victoria (2004), «Violencia Policial y Demandas de Justicia: acerca de las formas de intervención de los familiares de víctimas en el espacio público», en Sofía Tiscornia (comp.), *Burocracias y violencia. Ensayos sobre Antropología*

Jurídica, Buenos Aires, Antropofagia/Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, pp. 417-446.

PLAIN, Gill, y SELLERS, Susan (eds.) (2009), *A history of feminist literary criticism,* Cambridge, Cambridge University Press.

PLUMWOOD, Val (1993), *Feminism and the Mistery of Nature*, Londres, Routledge.

PODERTI, Alicia (2002), *Brujas andinas. La inquisición en Argentina,* Salta, Consejo de investigación Universidad de Salta.

PODLUBNE, Judith (2015), «Un arte para el hombre. El compromiso intelectual en Sur y Contorno», *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 4, n.º 8 (marzo), pp. 487-511. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/13497

POMERANIEC, Hinde (2022), «Camila Sosa Villada: "Tengo un refinamiento especial que hace que la gente se fije en mí"», *Infobae,* 6 de marzo de 2022. Disponible en: https://www.infobae.com/america/cultura/2022/03/06/camila-sosa-villada-el-resentimiento-es-como-si-te-hicieran-varias-heridas-en-el-mismo-lugar/

PRADO ALVARADO, Agustín (2017), «Presentación: Nuevos cuentos para el nuevo siglo XXI», *América sin Nombre. El cuento hispanoamericano del siglo XXI*, n.º 22, pp. 13-15. Disponible en: https://americasinnombre.ua.es/issue/view/2017-n22-cuento-hispanoamericano-siglo-xxi

PRECIADO, Paul (2013), «Decimos revolución» en Miriam Solá y Elena Urko (coords.), *Transfeminismos, Epistemes, fricciones y flujos*, Tafalla, Txalaparta, pp. 9-13.

PRECIADO, Paul, (2005), «Savoirs_vampires@war», *Multitudes,* n.º 20, pp. 147-158. Disponible en: https://www.cairn.info/revue-multitudes-2005-1-page-147.htm

PREVITERA, Roberta (2018), «Entre la risa y el escalofrío: la metaficción en los microrrelatos de Ana María Shua», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 6, n.º 1, pp. 91-103. Disponible en: https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v6-n1-previtera

QUEREILHAC, Soledad (2016), «Variaciones de una épica intimista: los cuentos de Griselda Gambaro», en Griselda Gambaro, *Cuentos reunidos,* Alfaguara, Buenos Aires, pp. 9-17.

QUIÑONES GÁMEZ, Claudia (2022), «Subversión y terror en la nueva narrativa argentina: influencias de lo neofantástico en Mariana Enríquez y Samanta Schweblin», *América sin Nombre*, n.º 27, pp. 104-119. Disponible https://americasinnombre.ua.es/article/view/16241

QUIRARTE, Vicente (2016), «Vampiros de esta lengua: luces y sombras en el dominio hispánico», en David Roas (ed.), *El monstruo fantástico: visiones y perspectivas*, Aluvión, Madrid, pp. 31-41.

RABKIN, Eric (1994), «Otra (fantástica)», en Daniel Link (comp.), *Escalera al cielo. Utopía y Ciencia ficción*, Buenos Aires, La Marca, pp. 23-30.

RADAELLI, Rosario (2023), «Subrogación de vientres: ¿qué pasa en la Argentina?», *Página 12*, 31 de marzo de 2023. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/435578-subrogacion-de-vientres-que-pasa-en-la-argentina

RAMA, Ángel (1970), «Fantasmas, delirios y alucinaciones», en *Actual narrativa latinoamericana. Conferencias y seminarios Casa de las Américas,* La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, pp. 37-69.

RAMA, Ángel (2008), *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, El Andariego [1.ª ed. 1982].

RAMELLA, Juana (2019), «El reencantamiento terrorífico del cuento argentino: Mariana Enríquez», *Boletín GEC*, n.º 23 (junio), pp. 122-138. Disponible en: https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1911

RAMÍREZ, Victoria (2018), «Mariana Enríquez: "La indiferencia social me parece un horror contemporáneo"», *Ojo en tinta*, 16 de junio de 2018. Disponible en: https://www.ojoentinta.com/mariana-enriquez-la-indiferencia-social-me-parece-un-horror-contemporaneo/

RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos (2005), «Escapando a la realidad: hacia un deslinde de lo fantástico», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* vol. 31, n.º 62 (2.º semestre), pp. 163-180. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/i25070287

RATIER, Hugo (1985), *Villeros y villas miseria*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

RAY, Sarah Jaquette, y SIBARA, Jay (eds.), *Disability Studies and the Environmental Humanities: Toward an Eco-Crip Theory*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press.

REATI, Fernando (1992), *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina, 1975-1985*, Buenos Aires, Legasa.

REATI, Fernando (2012), «"Cuídame de las aguas mansas…": terrorismo de estado y lo fantástico en *El lago* y *Los niños transparentes*», *Revista Iberoamericana,* vol. 78, n.º 238-239 (enero-junio). Disponible en: https://www.academia.edu/3431788/Cu%C3%ADdame_de_las_aguas_mansas_Terrorismo_de_Estado_y_lo_fant%C3%A1stico_en_El_lago_y_Los_ni%C3%B1os_transparentes_

REATI, Fernando (2019), «Vuelven los muertos: Formas de lo espectral en la Argentina post dictadura», en Albrecht Buschmann y Luz C. Souto (eds.), *Decir desaparecido(s). Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*, Münster, Lit Verlag, pp. 107-126.

REBORATTI, Carlos (2010), «Un mar de soja: la nueva agricultura en Argentina y sus consecuencias», *Revista de geografía Norte Grande*, n.° 45, pp. 63-76. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-34022010000100005

REIS, Roberto (1980), «O fantástico do poder e o poder do fantástico», *Ideologies and Literature*, vol. 3, n.º 13 (junio-agosto), pp. 3-33. Disponible en: https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/174694/1981-v03-n13.pdf?sequence=1&isAllowed=y

REISZ DE RIVAROLA, Susana (1979), «Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria», *Lexis*, vol. 3, n.º 2 (diciembre), pp. 99-170. Disponible en: https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/download/4679/4684

REISZ DE RIVAROLA, Susana (1986), «Política y ficción fantástica», *INTI. Revista de Literatura Hispánica,* n.º 22/23 (otoño 1985-primavera 1986), pp. 217-230. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/23285130?casa_token=8zQjP7Pwd5cAAAAA%3ATlSOgqfwBKbgytQdQCE2cM_6I9YS5FxyoAJWklIG6BN3buKFL9iMyx2PAKdRjW6RHrejmpQ-jmZ_lQcvHXMGMAavoP7YGsOWR9ahBoRnnxtC3mzoNR0&seq=1

RESÉNDIZ PERALES, Karina Mashelin (2019), «¿Desnaturalizadas, fantásticas o locas? La representación de la maternidad en tres cuentos de Samanta Schweblin», tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana. Disponible en: https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/1080

REVOL, Enrique Luis (1968), «La tradición fantástica en la literatura argentina», *Revista de estudios hispánicos*, vol. 2, n.º 1, pp. 205-228.

RICH, Adrienne (1976), *Of woman born: Motherhood as experience and institution*, Nueva York, W.W. Norton & Co.

RICH, Adrienne (2010), «Maternidad: la emergencia contemporánea y el salto cuántico», *Sobre mentiras, secretos y silencios*, traducción de Margarita Dalton Palomo, Madrid, horas y HORAS [1.ª ed. 1979], pp. 377-398.

RICHARD, Nelly (2000), «Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas», *Punto de Vista*, vol. 23, n.º 68 (diciembre), pp. 29-33. Disponible en: https://bibhuma.fahce.unlp.edu.ar/Record/aDOVI00788

RICHARD, Nelly (2011), «POSTFACIO/deseos de… ¿Qué es un territorio de intervención política?», en Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual, *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual*, Santiago de Chile, CUDS / Territorios Sexuales Ediciones, pp. 156-178.

RICHTER, Anne (1977), *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à nos jours*, París, Marabout.

RICHTER, Anne (1984), *Le fantastique féminin. Un art sauvage*, Bruselas, Jacques Antoine.

Richter, Anne (1995), *Le fantastique féminin: d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*, Bruselas, Complexe.

RICHTER, Anne (2017), *Les écrivains fantastiques féminins et la metamorphose*, Bruselas, Académie Royale de Belgique.

RISCO, Antonio (1987), *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus.

ROAS, David (2004), «Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable», en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de*

lo fantástico: selección de trabajos presentados en el III Coloquio Internacional de Literatura Fantástica 2001: Odisea de lo fantástico, México D.C., Ediciones de Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, pp. 39-56.

ROAS, David (2008), «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en Teresa López-Pelliza y Fernando Ángel Moreno (eds.) *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción,* Madrid, Universidad Carlos III, pp. 94-120.

ROAS, David (2011), *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico,* Madrid, Páginas de Espuma.

ROAS, David (2019), «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de Literatura*, vol. 81, n.º 161, pp. 29-56. Disponible en: https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/482

ROAS, David (2020), «The Female Fantastic vs. The Feminist Fantastic: Gender and the Transgression of the Real», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 22, n.º 4, pp. 1-10. Disponible en: https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol22/iss4/2/

ROAS, David (2023), «Lo fantástico en las narrativas de Latinoamérica», en David Roas (dir.), *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1949)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 7-15.

ROAS, David, y GARCÍA, Patricia (2020), «Introduction: New Perspectives on the Female Fantastic», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 22, n.º 4, pp. 1-3. Disponible en: https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol22/iss4/1/

RODERO, Jesús (2006), *La edad de la incertidumbre: un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica,* Nueva York, Peter Lang.

RODERO, Jesús (2009), «Lo fantástico feminista: metamorfosis y transgresión en Rosario Ferré y Rima de Vallbona», *Neophilologus,* n.º 93, pp. 263-277.

Disponible en: https://docplayer.es/34326172-Lo-fantastico-feminista-metamorfosis-y-trasgres ion-en-rosario-ferre-y-rima-de-vallbona.html

RODRÍGUEZ DE LA VEGA, Vanessa (2018), «Desafiando al patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enríquez», *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 8, n.º 1, pp. 144-161. Disponible en: https://escholarship.org/uc/item/2mx6c3s1

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier (1991), «Referencia fantástica y literatura de transgresión», *Tropelías. Revista de teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 2, pp. 145-156. Disponible en: https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/3461

RODRÍGUEZ PÉRISCO, Adriana (2016), «Relatos de la crisis: Argentina 2001-2002», *Hispamérica*, vol. 45, n.º 134 (agosto), pp. 23-34. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/114899

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (2018), «Pobreza y visibilidad. Ensayo para una crisis», *Casa de las américas,* n.º 290 (enero-marzo), pp. 21-33. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/136996

RODRÍGUEZ, Carlos (2023), «Entre divas te veas: entrevista a Camila Sosa Villada», *Letras libres,* 15 de junio de 2023. Disponible en: https://letraslibres.com/entrevistas/carlos-rodriguez-entrevista-camila-sosa-villada/

RODRÍGUEZ, Tomás (2022), «Camila Sosa Villada: "La teoría queer me parece un bodrio"», *Noticias,* 31 de mayo de 2022. Disponible en: https://noticias.perfil.com/noticias/cultura/camila-sosa-villada-la-teoria-queer-me-parece-un-bodrio.phtml

ROMERO, Luis Alberto (2007), «La violencia en la historia argentina reciente: un estado de la cuestión» en Anne Pérotin-Dumon (ed.), *Historizar el pasado vivo en América Latina* [formato digital], pp. 3-137. Disponible en: https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/radicalizacion/Romero.pdf

ROOS, Sara (2013), «Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos», *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, n.º 54 (diciembre), pp. 335-351. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812013000200020&script=sci_abstract

ROWLAND, Robyn (1984), «Reproductive technologies: the final solution to the woman question?», en Ruth Arditti, Renate Duelli-Klein y Shelley Minden (eds.), *Test-tube women. What future for motherhood?*, Londres, Pandora Press, pp. 363-383.

RUBIN SULEIMAN, Susan (2006), «The Edge of Memory: Experimental Writing and the 1.5. Generation: Perec/Federmal», en Susan Rubin Suleiman (ed.), *Crisis of Memory and the Second Word War*, Cambridge, Harvard University Press.

RUBINO, Atilio Raul, y SÁNCHEZ, Silvina (2021), «La familia y los monstruos de la heteronormatividad. La "futuridad reproductiva" en la narrativa fantástica de Samanta Schweblin», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 9, n.º 2, pp. 107–127. Disponible en: https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v9-n2-rubino-sanchez

RUBIO CASTRO, Ana (2008), «La teoría abolicionista de la prostitución desde una perspectiva feminista: prostitución y política», en Elida Aponte Sánchez y María Luisa Femenías (comp.), *Articulaciones sobre la violencia contra las mujeres*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, pp. 113-139.

S.A. (2021), «Mónica Ojeda, Fernanda Trías y Giovanna Rivero: No somos un 'boom'; las escritoras afirmaron que no se sienten cómodas con este término», *El Universo,* 11 de septiembre de 2021. Disponible en: https://www.eluniverso.com/entretenimiento/libros/monica-ojeda-fernanda-trias-y-giovanna-rivero-no-somos-un-boom-las-escritoras-afirmaron-que-no-se-sienten-comodas-con-este-termino-nota/

SAÍTTA, Sylvia (2014), «En torno al 2001 en la narrativa argentina», *Literatura y Lingüística*, n.° 29, pp. 131-148. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/12528

SALVA, José Fernando (2021), «*Distancia de rescate* de Samanta Schweblin: invisibilidad e intimidad del desastre en la argentina agroindustrial», *Revista*

Iberoamericana, vol. 87, n.º 274 (enero-marzo), pp. 289-305. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8004532

SALVA, José Fernando (2022), «Catástrofe personal y colectiva en dos novelas sobre la crisis argentina de 2001: *El grito* de Florencia Abbate y *La intemperie* de Gabriela Massuh», *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica,* vol. 13, n.º 26, pp. 12-29. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2145-89872022000200012

SÁNCHEZ SEOANE, Loreto (2021), «De "mujeres que escriben" al boom de las escritoras, así ha cambiado el panorama literario», *El independiente,* 18 de octubre de 2021. Disponible en: https://www.elindependiente.com/tendencias/cultura/2021/10/18/de-mujeres-que-escriben-al-boom-de-las-escritoras-asi-ha-cambiado-el-panorama-literario/

SÁNCHEZ, Laura A (2019), «Resistencia y libertad: una lectura de "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enríquez desde las perspectivas de Foucault y De Beauvoir», *Acta Literaria,* n.º 59 (segundo semestre), pp. 107-119. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7354112

SÁNDEZ, Fernanda (2016), *La Argentina fumigada: agroquímicos, enfermedad y alimentos en un país envenenado*, Buenos Aires, Planeta.

SARAVÍ, Gonzalo (2004), «Pobres y pobrezas de ayer y hoy. Hacia un enfoque centrado en la acumulación de desventajas», *Cuestiones de sociología: Revista de Estudios Sociales,* n.º 2, pp. 151-173. Disponible en: https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr3412

SARLO, Beatriz (2005), *Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.

SARLO, Beatriz (2006), «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia», *Puntodevista*, n.º 86 (diciembre), pp. 1-6. Disponible en: https://ahira.com.ar/ejemplares/86/

SARLO, Beatriz (2012), *Ficciones Argentinas. 33 ensayos*, Buenos Aires, Mardulce.

SARLO, Beatriz (2019), *Escritos sobre literatura argentina*, edición de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Siglo XXI.

SCHAEFFER, Jean-Marie (2006), *¿Qué es un género literario?,* traducción de Nicolás Campos Plaza y Juan Bravo Castillo, Akal, Madrid [1.ª ed. 1989].

SCHERER, Fabiana (2021), «El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo», *La Nación,* 12 de junio de 2021. Disponible en: https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcan-el-rumbo-nid12062021/

SCHINDEL, Estela (2013), «Ghosts and compañeros: Haunting stories and the quest for justice around Argentina´s former terror sites», *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, vol. 18, pp. 1-21.

SCHINDEL, Estela (2015), «Agua de cadáveres. Memoria y abyección del Río de la Plata», en Fernando Reati y Margherita Cannavacciuolo (comps.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado*, *40 años después*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 73-92.

SCHMEINK, Lars (2016), *Biopunk Dystopias. Genetic Engineering, Society, and Science Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press.

SCHMIDT, Elmar, y WEHRHEIM, Monika (2022), «Introducción: econcriticism, imaginarios ecológicos y percepciones de la naturaleza latinoamericana, en Elmar Schmidt y Monika Wehrheim (eds.), *Imaginarios ecológicos en América Latina. Crónicas coloniales, ensayos, novelas, cine y prácticas culturales*, Bonn, Bonn University Press, pp. 13-26.

SCHWEBLIN, Samanta (2012), «Conservas. El cuento por su autor», *Página 12*, 25 de febrero de 2012. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-188298-2012-02-25.html

SCOTT, Walter (1841), «On the Supernatural in Fictitious Composition», en Walter Scott (comp.), *Critical and Miscellaneous Essays. Vol. II*, Philadelphia, Carey & Hart, [1.ª ed. 1827], pp. 9-52. Disponible en: https://n9.cl/gexer

SCRIBANO, Adrián (2008), «Llueve sobre mojado: pobreza y expulsión social», *Políticas Públicas y pobreza. En el escenario post 2002*, Buenos Aires, Cefomar, pp. 37-57.

SCRIBANO, Adrián (2009), «A modo de epílogo. ¿Por qué una mirada sociológica de los cuerpos y las emociones?», en Carlos Figari y Adrián Scribano (comp.),

Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica, Buenos Aires, Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad, pp. 141-152. Disponible en: https://www.academia.edu/download/69125557/Scribano.Figari.pdf#page=134

SCRIBANO, Adrián, HUERGO, Juliana, y EYNARD, Martín (2010), «El hambre como problema colonial. Fantasmas, fantasías sociales y regulación de las sensaciones en la Argentina después de 2001», en Adrián Scribano y Eugenia Boito (comps.), *El purgatorio que no fue: acciones profanas entre la esperanza y la soportabilidad,* Buenos Aires, CICCUS, pp. 25-51.

SEGARRA, Marta (2021), «Venturas y desventuras de la *écriture féminine*», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,* n.º. 36, pp. 86-100. Disponible en: https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/5311

SEGATO, Rita Laura (2013), *Las estructuras elementales de la violencia,* Buenos Aires, Prometeo [1ª ed. 2003].

SEGATO, Rita Laura (2013), *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos (y una antropología por demanda),* Buenos Aires, Prometeo.

SEGATO, Rita Laura (2014), *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres.* Puebla, Pez en el árbol.

SEGATO, Rita Laura (2016), *La guerra contra las mujeres*, Madrid, Traficantes de sueños.

SEGHEZZO, Gabriela (2015), «Expertos en "violencia policial". La producción de conocimiento en la Argentina entre las organizaciones de la sociedad civil y la gestión pública estatal», *Acta Sociológica,* n.º 66 (enero-abril), pp. 61-99. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/98545

SEGRE, Cesare (1985), *Principios de análisis del texto literario*, traducción de María Pardo Santayana, Barcelona, Crítica.

SEMILLA DURÁN, María Angélica (2018), «Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez», *Revell. Revista de Estudos Litérarios da UEMS*, vol. 3, n.º 20, pp. 261-277. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6862920

SEOANE, María, y MULEIRO, Vicente (2001), *El dictador*, Buenos Aires, Sudamericana.

SHIVA, Vandana (2002), *Water wars. Privatization, pollution and profit*, Cambridge, South End Press.

SHOWALTER, Elaine (1981), «Feminist Criticism in the Wilderness», *Critical Inquiry*, vol. 8, n.º 2 (invierno), pp. 179-205. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/1343159

SIEBERS, Tobin (1984), *The Romantic Fantastic*, Ítaca/Londres, Cornell University Press.

SLOVIC, Scott (2021), «Special Issue on Ecocriticism», *Journal of Narrative and Language Studies*, vol. 8, n.º 15 (diciembre), pp. 165-168. Disponible en: https://nalans.com/index.php/nalans/article/view/352

SOLLERS, Philippe (1996), *La escritura y la experiencia de los límites,* traducción de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila [1.ª ed. 1968].

SOSA OJEDA, Sebastián Samuel (2020), «Brujas trans: abordaje de la vulnerabilidad y marginación de travestis en la narrativa nacional contemporánea», en José Maristany *et al.* (eds.), *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias. Actas del XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina. Tomo 1*, Buenos Aires, Teseo, pp. 369-378.

SOTOMAYOR, Áurea (2020), «Cuando los lugares dirimidos hablan: precariedad en la obra de Carmen Berenguer, Gabriela Cabezón Cámara, Diamela Eltit y Samanta Schweblin», *Kipus*, n.° 48, pp. 47-64. Disponible en: https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/7713

SOUTO, Luz C. (2015), «Los niños subversivos y la *intermemoria*», en Fernando Reati y Margherita Cannavacciuolo (comps.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 191-206.

SOUTO, Luz C. (2019), «Figuraciones de la aparición con vida de los *des*-aparecidos», en Albrecht Buschmann y Luz C. Souto (eds.), *Decir desaparecido(s). Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*, Münster, Lit Verlag, pp. 67-88.

SRÁMEK, Jirí (1983), «La vraisemblance dans le lécit fantastique», *Études Romanes de Brno*, vol. 14, n.º 1, págs. 71- 82. Disponible en: https://digilib.phil.muni.cz/_flysystem/fedora/pdf/113561.pdf

STRADA, Julia, y VILA, Ignacio Andrés (2015), «La producción de soja en Argentina: causas e impactos de su expansión», *Revista del CCC Primera Época*, n.° 23, s.p. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/72206

SUÁREZ HERNÁN, Carolina (2009), *Propuesta de la narrativa fantástica del Grupo Sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock): La poética de la ambigüedad*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: https://repositorio.uam.es/handle/10486/3175

SZURMUK, Mónica (2010), «Posmemoria», en Móniza Szurmuk y Robert McKee Irwin (coords.), *Diccionario de estudios culturales Latinoamericanos*, México, Siglo XXI, pp. 222-226.

TAMBLING, Jeremy (2010), *Allegory*, Nueva York, Routledge.

TAPIA GONZÁLEZ, Aimé (2018), *Mujeres indígenas en defensa de la tierra*, Madrid, Cátedra.

TARULLO, Raquel, y SAMPIETRO, Agnese (2022), «"No es tu cuerpo. No es tu derecho": El argumentario visual del movimiento provida argentino en Instagram», *Revista de Comunicación*, vol. 21, n.° 1, pp. 401-421. Disponible en: https://revistadecomunicacion.com/article/view/2623

TAUSIET, María (2015), «Mil y un fantasmas», *Revista de Libros*, 28 de enero de 2015. Disponible en: https://www.revistadelibros.com/mil-y-un-fantasmas/

TODOROV, Tzvetzan (2016), *Introducción a la literatura fantástica*, traducción de Silvia Delpy, México D.C., Ediciones Coyoacán [1.ª ed. 1970].

TOMÁS, Maximiliano, y CASTILLO, Abelardo (eds.) (2006), *La joven guardia: nueva narrativa argentina,* Buenos Aires, Norma.

TORRAS, Meri (2021), «¿Hay un cuerpo en este corpus? Corporalidades sex/textuales en lo fantástico», *Theory Now. Journal of literature, critique and thought*, vol. 4, n.º 2 (julio-diciembre), pp. 45-64. Disponible en: https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/21149

TORRES, Victoria (2013), «Entrevista a Samanta Schweblin, Premio Juan Rulfo 2012», *Iberoamericana,* vol. 13, n.º 51, pp. 175-178. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/24369388

TREBISACCE, Catalina (2010), «Una segunda lectura sobre las feministas de los 70 en la Argentina», *Conflicto Social*, vol. 3, n.º 4, pp. 26–52. Disponible en: https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/CS/article/view/396

TREJO VALENCIA, Gabriela (2018), «"Conservas" y *Distancia de rescate*: la narrativa fantástica de Samanta Schweblin a la luz de la (no) maternidad», *Tenso Diagonal*, n.º 6 (diciembre), pp. 84-93. Disponible en: https://tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/download/215/165

TUBERT, Silvia (1996), «Introducción», *Figuras de la madre*, Madrid, Cátedra Universidad de Valencia-Instituto de la Mujer, pp. 7-37.

VACAREZZA, Nayla Luz (2012). «Política de los afectos, tecnologías de visualización y usos del terror en los discursos de los grupos contrarios a la legalización del aborto», *Papeles de Trabajo*, vol. 6, n.º 10, pp. 46-61. Disponible en: https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/266

VALENZUELA, Facundo E. (2021), «Del horror al terror(ismo de Estado) en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez», *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*, vol. 3, n.º 5 (enero-junio), pp. 43-54. Disponible en: http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/article/view/452/344

VALLE ROBLES, María (2021), «Gestación subrogada, trasplante de útero y útero artificial: aproximaciones desde el bioderecho», *Cuadernos de Bioética*, vol. 35, n.º 105, pp. 213-223. Disponible en: http://ddfv.ufv.es/handle/10641/2984

VAX, Louis (1960), *L'art et la littérature fantastique*, París, Presses Universitaires de France.

VELASCO, Marta (2016), «Mariana Enríquez: "Los elitistas consideran menor el terror porque está ligado al entretenimiento"», *El Español*, 1 de junio de 2016. Disponible en: https://www.elespanol.com/el-cultural/20160601/mariana-enriquez-elitistas-consideran-terror-ligado-entretenimiento/129237943_0.html

VERA IBÁÑEZ, Liliana (2022), «Mariana Enríquez: Llega el momento cuando al autoritarismo se le pierde el miedo», *La Izquierda Diario*, 2 de noviembre de

2020. Disponible en: https://www.izquierdadiario.es/Mariana-Enriquez-Llega-el-momento-cuando-al-autoritarismo-se-le-pierde-el-miedo

VERDEVOYE, Paul (1980), «Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 9, pp. 283-303. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=899156

VERDEVOYE, Paul (1991), «Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX», en Enriqueta Morillas Ventura (coord.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, pp. 115-126.

VEZZETTI, Hugo (2003), *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

VIDLER, Anthony (1992), *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely,* Cambridge/Massachussets, The MIT Press. Disponible en: https://mitpress.mit.edu/9780262720182/the-architectural-uncanny/

VILLASEÑOR MORENO, Julio César, *et al*. (2014), «Dolor de miembro fantasma: fisiopatología y tratamiento», *Rev Esp Med Quir*, n.º 19, pp. 62-68. Disponible en: https://www.medigraphic.com/pdfs/quirurgicas/rmq-2014/rmq141j.pdf

VILLEGAS, Tomás (2018), «El abismo de la lectura: A propósito de "La casa de Adela" de Mariana Enríquez», *El diletante*, 19 de diciembre de 2018. Disponible en: https://revistaeldiletante.com/trabajos/la-casa-de-adela

VIÑAS PIQUER, David (1982), *Indios, ejército y frontera*, México, Siglo XXI.

VIÑAS PIQUER, David (2002), *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.

VIÑAS PIQUER, David (2013), «Presencia de lo fantástico fuera de lo fantástico», en David Roas y Patricia García (eds.), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, Málaga, Ediciones de Aquí, pp. 149-171.

VIRGUETTI, Pablo (2023), «Ecoterror y desconocimiento: dobles y actos fallidos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin», *Amerika*, n.º 26, s.p. Disponible en: https://journals.openedition.org/amerika/18676

WAJCMAN, Judy (2006), *El tecnofeminismo*, traducción de Magali Martínez Solimán, Madrid, Cátedra [1.ª ed. 2004]

WALLACE, Diana (2009), «"The Haunting Idea": Female Gothic Metaphors and Feminist Theory», en Wallace Diana y Andrew Smith (eds.), *The Female Gothic*, Pallgrave, Macmillan, pp. 26-39. Disponible en: https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230245457_3

WARREN, Karen (1990), «The Power and Promise of Ecological Feminism», *Environmental Ethics,* vol. 12, n.º 2 (verano), pp. 125-146. Disponible en: https://www.pdcnet.org/enviroethics/content/enviroethics_1990_0012_0002_0125_0146

WEIK VON MOSSNER, Alexa (2020), «Affect, emotion, and ecocriticism», *Ecozona*, vol. 11, n.º 2, pp. 128-136. Disponible en: https://ecozona.eu/article/view/3510

WILKINSON, Richard, y PICKETT, Kate (2009), *Desigualdad. Un análisis de la (in)felicidad colectiva*, traducción de Laura Vidal Sanz, Madrid, Turner.

WILMUT, Ian, CAMPBELL, Keith, y TUDGE, Colin (2000), *La segunda creación. De Dolly a la clonación humana*, traducción de Guillermo Solana Alonso Barcelona, Ediciones B.

WITTIG, Monique (2005), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte, Barcelona/Madrid, Egales [1.ª ed. 1992].

YACCAR, María Daniela (2017), «Mariana Enríquez habló sobre *Este es el mar* y *Las cosas que perdimos en el fuego*», *Página 12*, 13 de mayo de 2017. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/37351-trabajo-con-los-miedos-actuales

YELOVICH, Israel (2020), «El terror social. Vindicación de un género "menor": ecocrítica y ecofeminismo en "Bajo el agua negra" y "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enríquez», *Tenso Diagonal*, n.º 10 (julio-diciembre), pp. 112-122. Disponible en: https://vocero.uach.mx/index.php/qvadrata/article/view/767

YURMAN, Fernando (2005), «La antimateria de la historia: lo siniestro en lo fantástico», *Crónica del anhelo. Ensayos sobre literatura, cultura y psicoanálisis,* Caracas, Monte Ávila, pp. 123-174.

ŽIŽEK, Slavoj (2000), *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, traducción de Jorge Piatigorsky, Buenos Aires, Paidós [1.ª ed. 1991].

ŽIŽEK, Slavoj (2009), *Sobre la violencia*, traducción de Antonio José Antón Fernández, Barcelona, Paidós [1.ª ed. 2008].

ZUNINI, Patricio (2020), «Una hora con Mariana Enríquez: miedos, influencias, nuevos desafíos y deseos de la reina de la literatura de terror en español», *Infobae,* 7 de junio de 2020. Disponible en: https://www.infobae.com/cultura/2020/06/07/una-hora-con-mariana-enriquez-miedos-influencias-nuevos-desafios-y-deseos-de-la-reina-de-la-literatura-de-terror-en-espanol/

3. Conferencias, entrevistas y otros recursos en vídeo

a) Conferencias en vídeo

COHEN, Marcelo (2014), «Lecturas fantásticas contemporáneas», en *1° Encuentro Internacional de Literatura Fantástica. Historia de la ficción*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno. 25 de agosto de 2016. *YouTube*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=epPysF1SxZc&t=3573s

ENRÍQUEZ, Mariana (2017), «Narrativa de terror», en Violeta Serrano y Carlos Skliar (dir.), *Curso de Posgrado Internacional Escrituras: Creatividad Humana y comunicación,* Buenos Aires, FLACSO Argentina. 4 de mayo de 2017. *YouTube.* Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=bHdM7Wq6fe4&t=1352s

NOGUEROL, Francisca (2020), «El monstruo político», en *III Congreso Internacional Figuraciones de lo Insólito. El monstruo en las ficciones española e hispanoamericana (1980-2020),* León, Universidad de León. 14 de octubre de 2020. Web del congreso. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=kbKbD4TRZco

b) Encuentros, ciclos y entrevistas[294]

7 locos tv (2019), *Fernanda García Lao en Los siete locos* [encuentro], 27 de agosto de 2019. *YouTube.* Disponible en:

[294] En las siguientes referencias, iniciamos con el nombre del canal de *YouTube* en el que se encuentra el vídeo. Indicamos el título del vídeo en cursiva y añadimos entre corchetes el formato de cada recurso. Finalmente, la fecha entre paréntesis es la de la celebración de la entrevista (si se conocen estos datos) y, la que se indica más adelante, la fecha de subida a la plataforma.

https://www.youtube.com/watch?v=QeVPJSWUNVw&t=3s

Canal Encuentro (2017), *Conurbano: Mariana Enríquez (capítulo completo)* [entrevista], 7 de julio de 2017. *YouTube*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Bx__crZR02M&t=2s

Casa de América (2018), *Conversación entre Ana María Shua y Samanta Schweblin* [encuentro y presentación de libro], 16 de abril de 2013. *YouTube.* Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=dPBUVQoEYh0&t=1705s

El Método Rebord (2022), *El Método Rebord #43 – Mariana Enríquez* [entrevista], 3 de octubre de 2022. *YouTube*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ICbnfgarTNQ&t=1497s

Filo News (2022), *Mariana Enríquez: "Para mi generación, el miedo era que tu cuerpo no aparezca" | Caja Negra* [entrevista], 23 de febrero de 2022. *YouTube*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Vyq0MEcRDng

paraleerenlibertad (2021), *La entrevista del mes: Fernanda García Lao* [entrevista], 26 de abril de 2021. *YouTube.* Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=JN6g0lQgHhU&t=1s

Revista Leemas de Gandhi (2014), *Entrevista a SAMANTA SCHWEBLIN por su libro "Distancia de rescate"* [entrevista], 15 de octubre de 2014. *YouTube.* Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=SJvZ4Ds8fXY&t=1s

Traficantes de sueños (2020), *Narrativa y memoria histórica* [encuentro], 30 de julio de 2020. *YouTube*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=nv_kpbE6nM4&t=891s

Universidad de Alcalá (2020), *Ciclo "Fantásticas & Insólitas · Fernanda García Lao* [encuentro], 18 de diciembre de 2020. *YouTube*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=pBxXVHN9xwo

ANEXO: RELACIÓN DE AUTORAS

PATRICIA RATTO

Nació en 1962 en Tandil, ciudad de la provincia de Buenos Aires. Es docente de literatura y está especializada en Didáctica de las Prácticas del Lenguaje. Además, también imparte talleres de lectura y escritura, tanto a jóvenes como a adultos. Ha publicado tres novelas, todas ellas en la editorial Adriana Hidalgo: *Pequeños hombres blancos* (2006), *Nudos* (2008) y *Trasfondo* (2012). Esta última ha sido sin duda la más popular, hasta el punto de haber sido llevada al cine en 2019, en un filme dirigido por Pablo Giorgelli. En lo que respecta al género breve, ha publicado la colección *Faunas* (Adriana Hidalgo, 2019), además de que sus cuentos han formado parte de diversas antologías.

GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

Nació en San Isidro, Buenos Aires, en 1968. En la Universidad de Buenos Aires, se formó en Letras. Además de a la creación literaria, se ha dedicado a la docencia, en la carrera de Artes de la Escritura de la Universidad Nacional de las Artes, e imparte talleres en diversas instituciones. También ha ejercido el periodismo en *Página12*, *Le monde diplomatique*, *Anfibi*a, *Revista Ñ* y *Crisis*, y trabajó como editora de Cultura del diario *Clarín.* En 2013 fue becada como *Resident Writer* en la Universidad de Berkeley, California y, en 2019 recibió la beca de la Literarisches Colloquium Berlin también como escritora residente. Ha escrito sobre todo novelas: *La virgen cabeza* (Eterna Cadencia, 2009), *Romance de la Negra Rubia* (Eterna Cadencia, 2014), *Las aventuras de la China Iron* (Penguin Random House, 2017) –esta última fue elegida entre los libros del año en la edición en español del *New York Times* y de *El País* de España– y *Las niñas del naranjel* (Penguin Random House, 2023). También publicó un relato largo o nouvelle, *Le viste la cara a Dios* (Sigueleyendo, 2011, y La Isla de la Luna, 2012), que después se publicó como novela gráfica con ilustraciones de Iñaki Echeverría, *Beya, le viste la cara a Dios* (Eterna Cadencia, 2013). Finalmente, ha publicado sus cuentos en *Sacrificios*, editado en 2015 por la Biblioteca Nacional argentina para su Colección del Bicentenario, y en *Y su despojo fue una muchedumbre*, con relatos ilustrados por Iñaki Echeverría (Cazador de Ratas Editorial, 2015).

FERNANDA GARCÍA LAO

Nació en Mendoza, Argentina, en 1966. Cuando cumplió los diez años, su familia se mudó a España, huyendo de la dictadura cívico-militar. En la península estudió piano, danza clásica, actuación y periodismo. En 1993 regresó a Argentina, a Buenos Aires, donde se formó como actriz y dramaturga. Tal como apuntaba su formación, se dedicó al mundo del teatro, y en Argentina estrenó obras como *La mirada horrible* (2001), *Ser el amo* (2002) y *La amante de Baudelaire* (2004), entre otras. En el plano literario, además de coordinar talleres de escritura e impartir cursos, ha publicado tanto novelas, como cuentos y poesía. Dentro de este último género, encontramos *Carnívora* (Editorial de la Universidad de La Plata, 2016), *Dolorosa* (Editorial de la Universidad de La Plata, 2017), *Autobiografía con objetos*, (Zindo&Gafuri, 2022; Kriller71, 2022). Su primera publicación fue una novela, *Muerta de hambre* (2004), que recibió el Primer Premio de Novela por el Fondo Nacional de las Artes. Después, ha publicado otras novelas: *La perfecta otra cosa* (Editorial El Cuenco de Plata, 2007), *La piel dura* (El Cuenco de Plata, 2011), *Vagabundas* (El Ateneo, 2011), *Fuera de jaula* (Emecé, 2014), *Amor invertido*, en coautoría con Guillermo Saccomanno (Seix Barral, 2015), *Nación Vacuna* (en Argentina con Emecé, 2017, y en España con Candaya, 2020) y *Sulfuro* (Emecé y Candaya, 2022), siendo estas dos últimas las que más reconocimiento le han otorgado. En lo que respecta al género breve, ha publicado *Cómo usar un cuchillo* (Entropía, 2013), *El tormento más puro* (Emecé, 2019) y *Teoría del tacto* (Candaya, 2023).

VALERIA CORREA FIZ

Nació en Rosario en 1971, pero en 2002 abandonó Argentina y desde entonces ha residido en Miami, Milán y Madrid. Es abogada de profesión, pero también se ha dedicado laboralmente al mundo de la literatura: imparte talleres de escritura (que ofrece en su web personal), además de que ha coordinado clubes de lectura en librerías e instituciones, como el Instituto Cervantes de Milán. En cuanto a creación literaria, ha publicado los libros de poesía *El álbum oscuro* (Parasitenpresse, 2016), *El invierno a deshoras* (Hiperión, 2017), *Museo de pérdidas* (Ediciones La Palma, 2020) y *Así el deseo* (BGR, 2021). En cuanto a narrativa, se ha dedicado exclusivamente al género breve, y sus cuentos se han publicado en Páginas de espuma, en *La condición animal* (2016), que le valió el IV Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez

y ser finalista del Premio Setenil 2017, y *Hubo un jardín* (2022); además, sus cuentos se han incluido en diversas antologías.

GABRIELA COLOMBO

Nació en Buenos Aires en 1972, si bien en 2006 se mudó a Brasil, donde empezó a escribir cuentos y ha formado parte del grupo literario Martelinho de Ouro, de San Pablo. Además de escritora, es guionista y licenciada en Administración de Empresas. Desde 2008, coordina, además, clubes de lectura. Ha publicado sus relatos en los siguientes títulos: *Desde otro lugar* (Los Cuatro Vientos, 2016), *Experimento marciano* (2019) –en el que se incluye «Vuelo nupcial», que obtuvo el segundo lugar en el Premio Municipal de Literatura Manuel Mujica Láinez– y *Fuera de cálculo* (2023).

MARIANA ENRÍQUEZ

Nació en Buenos Aires en 1973. Se licenció en Periodismo y Comunicación Social en la Universidad Nacional de la Plata –donde ha sido docente–, y ha dedicado buena parte de su carrera al periodismo, especialmente, cultural. Entre 2020 y 2022 fue directora de Letras del Fondo Nacional de las Artes. A los 19 años escribió su primera novela, *Bajar es lo peor* (Espasa Calpe, 1995; Anagrama, 2022). En 2004, publicó su segunda novela, *Cómo desaparecer completamente* (Emecé Editores, 2004), para después dedicarse al relato corto en *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama, 2016) y *Los peligros de fumar en la cama* (Anagrama, 2017), que le trajeron gran reconocimiento. En 2017 aparece también la novela *Este es el mar* (Literatura Random House, 2017) y, en 2019, *Nuestra parte de noche* (Anagrama), gran éxito editorial que ha sido traducida a muchos idiomas y por la que la autora ganó el Premio Herralde de Novela o el Premio de la Crítica de narrativa, entre otros. En 2024 regresa al cuento, con *Un lugar soleado para gente sombría* (Anagrama). En lo que respecta a obras de no ficción, destacan: *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios* (Laguna Libros, 2013), *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (Anagrama, 2014), la complicación de columnas publicada en *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones* (Ediciones Universidad Diego Portales, 2020) y *Porque demasiado no es suficiente. Mi historia de amor con Suede* (Montacerdos, 2023).

AGUSTINA BAZTERRICA

Nació en Buenos Aires (1974), donde se licenció en Artes por la UBA. Entre 2015 y 2020, fue gestora y curadora cultural, junto a Pamela Terlizzi Prina, del Ciclo de Arte *Siga al Conejo Blanco*. Además, ha sido parte de jurado de concursos literarios, como el Premio Fondo Nacional de las Artes, e imparte talleres de escritura y lectura. Sus primeras obras publicadas fueron la novela *Matar a la niña* (Textos intrusos, 2013) y la colección de cuentos *Antes del encuentro feroz* (Alción, 2016). Sin duda, la obra que la catapultó a la fama fue la novela *Cadáver exquisito* (Alfaguara*,* 2017), que se convirtió en *bestseller* mundial, con más de medio millón de ejemplares vendidos. Ha sido traducida a más de 25 idiomas y aclamada en medios internacionales como *The New York Times, The Guardian, Wall Street Jornal, The Washington Post, Le Monde* y *O Globo*. También ha recibido varios premios, como el Clarín Novela a o el premio *Ladies of Horror Fiction.* Por su parte, la mayoría de los cuentos de *Antes del encuentro feroz* aparecen en una nueva colección de relatos *Diecinueve garras y un pájaro oscuro* (Alfaguara, 2020). Ha publicado también en antologías. En su última obra, vuelve a la novela con *Las indignas* (Alfaguara, 2023).

SAMANTA SCHWEBLIN

Nació en 1978 en la ciudad de Buenos Aires, y desde 2012 ha establecido su residencia en Berlín. En Argentina estudió la carrera de Imagen y Sonido en la UBA y se especializó en el área de guion cinematográfico. Comenzó escribiendo relatos, que se publicaron en *El núcleo del disturbio* (Destino, 2002), gracias al premio del Fondo Nacional de las Artes que recibió en 2001. Su segundo libro de cuentos fue *Pájaros en la boca* (Emecé, 2009), que también había sido antes galardonado, en este caso, con el Premio Casa de las Américas. Los cuentos de esta colección, junto con algunos de *El núcleo del disturbio* y otros inéditos, se recogieron en la edición de Penguin Random House de 2017, *Pájaros en la boca y otros cuentos.* En 2014, publica su relato largo o *nouvelle Distancia de rescate* (Penguin Random House), que recibió el Premio Tigre Juan. Este tuvo una importante difusión, fue traducido a otras lenguas y adaptado a la gran pantalla en 2021 en la plataforma *Netflix,* con dirección de la peruana Claudia Llosa. En 2015 publica su tercer libro de cuentos, *Siete casas vacías* (Páginas de espuma)*,* que, de nuevo, ganó el premio de Narrativa Breve Ribera del Duero. En 2018, publica su primera novela extensa, *Kentukis* (Penguin Random House, 2018). La autora

ha recibido multitud de premios literarios, ha sido incluida en importantes antologías, traducida a más de 24 idiomas y fue seleccionada para la lista de *Granta* de 2010 (como una de las mejores escritoras en español menores de 35 años) y en la *shortlist* del Man Booker International Pride.

ANA LLURBA

Nació en Córdoba en 1980, y allí se licenció en Letras Modernas. Desde 2008 vive en Barcelona, donde ha estudiado un Máster en Teoría literaria y literatura comparada y otro en Edición, ambos en la Universidad Autónoma de Barcelona. Trabaja en el mundo editorial, coordina Honolulu Books y colabora en secciones y medios culturales nacionales e internacionales como *El País, Letras Libres, Ahora Semanal, Barcelonés* y *El Mundo,* entre otros. Ha publicado estudios de investigación y ensayos, como *Érase otra vez. Cuentos de hadas contemporáneos* (Wunderkamme, 2021). Ha cultivado diferentes géneros literarios, como la poesía, en *Este es el momento exacto en que el tiempo empieza a correr* (Ediciones de Isla de Siltolá, 2015), que recibió el I Premio de Poesía Joven Antonio Colinas; la novela, en *La puerta del cielo* (Aristas Martínez, 2018) y *Hemoderivadas* (Aristas Martínez, 2022) y el relato, en *Constelaciones familiares* (Aristas Martínez, 2020); este último recibió el Premio Celsius de la Semana Negra de Gijón y resultó finalista del Premio Finestres de Narrativa. Además, también su obra se ha incluido en diferentes antologías.

YANINA ROSEMBERG

Nació en Buenos Aires en 1980. Es farmacéutica, si bien se licenció en Letras. Ha escrito sobre todo cuentos, que han sido galardonados con diferentes premios en Argentina, Perú y España, así como incluidos en diferentes antologías y suplementos culturales y revistas, como *Diario Perfil, Revista Ñ, Clarín* y *Granta.* Su cuento «Orgullo estratégico» integra el proyecto *Audiocuentos de la Nueva Narrativa Argentina*. Su primer libro de relatos publicado apareció en la editorial Páginas de espuma en 2017: *La piel intrusa.* Este recibió el premio del Concurso Fundación El Libro. Antes, en 2016, había publicado su primera novela, *Momento Estocolmo*, que fue premiada por el Fondo Nacional de las Artes.

CAMILA SOSA VILLADA

Nació en 1982, en la ciudad de La Falda, en Córdoba. Allí estudió cuatro años de Comunicación Social y otros cuatro de la carrera de Teatro. Además de escritora, es actriz, y ha participado en proyectos cinematográficos y televisivos. En esta faceta, destaca sobre todo en el mundo del teatro, donde ha estrenado sus propias obras, entre las que destacan *Carnes tolendas* (2009) y *El cabaret de la Difunta Correa* (2017). Como escritora, ha publicado poesía, *La novia de Sandro* (Tusquets, 2015); ensayo, *El viaje inútil* (Ediciones DocumentA/Escénicas, 2018); y novela, *Las malas* (Tusquets, 2019) y *Tesis sobre una domesticación* (Página/12, 2019; Tusquets, 2023). La primera de ellas la dio a conocer en el panorama literario, fue traducida a más de veinte idiomas y recibió importantes galardones, como el premio internacional Sor Juana Inés de la Cruz. En 2022, publicó su primer libro de relatos, *Soy una tonta por quererte* (Tusquets, 2022).