



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in
Lingue e letterature
europee, americane e
postcoloniali

Tesi di Laurea

**Ser otra también:
el tratamiento de la maternidad en el
cuento fantástico hispanoamericano
del siglo XXI**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Margherita Cannavacciuolo

Correlatrice

Ch.ma. Prof.ssa Alice Favaro

Laureanda

Gaia Tilotta
887928

Anno Accademico

2024 / 2025

*A mi madre, a mi padre y a mi familia; a todos y cada uno, que siempre
estáis con cariño y cuidado. A San Stin, metonímicamente; siempre seréis
casa. Debo mucho, muchísimo a las charlas y cervezas que animan el
placer por leer y seguir leyendo, escribir y seguir comentando.
A Hispanoamericano, que empezó por azar y se convirtió en dirección.
A Venezia.*

Resumen

El eje del presente trabajo es analizar el tratamiento de la maternidad en una selección de cuentos fantásticos hispanoamericanos del siglo XXI, de Samantha Schweblin, Mariana Enriquez, Liliana Colanzi, Giovanna Rivero, Solange Rodriguez Pappe, Elaine Vilar Madruga, Maria Fernanda Ampuero y Mónica Ojeda. El trabajo adopta la propuesta de David Roas acerca de un fantástico feminista. Por lo tanto, se elige la maternidad como tema privilegiado para entrar en ese debate. A partir de la pregunta sobre cómo se modela en los textos la relación entre la maternidad y lo fantástico, se evidencia una tendencia a representar este último como una fuerza aliada a los deseos de las protagonistas y cómo el modo fantástico se emplea para denunciar la condición de opresión vivida por las mujeres. A los criterios temático –se entiende como maternidad el embarazo, el anhelo de ser madre y la relación materno filial– y temporal –se consideraron solo cuentos publicados a partir del año 2000– que se emplearon por la selección del corpus, se sumó el criterio generacional, ya que todos los textos son escritos por autoras nacidas entre las décadas de los ‘70 o de los ‘80.

Literatura fantástica; Cuentos; Maternidad; Género; Fantástico feminista.

Abstract

This paper aims to analyze the treatment of motherhood in a selection of 21st-century Hispanic American fantastic stories by Samantha Schweblin, Mariana Enriquez, Liliana Colanzi, Giovanna Rivero, Solange Rodriguez Pappe, Elaine Vilar Madruga, Maria Fernanda Ampuero, and Mónica Ojeda. The paper adopts David Roas' proposal regarding a feminist fantastic. Therefore, motherhood is chosen as the privileged theme for entering into this debate. Based on the question of how the relationship between motherhood and the fantastic is modelled in the texts, there is a tendency to represent the latter as a force allied with the desires of the protagonists and how the fantastic mode is used to denounce the condition of oppression experienced by women. In addition to the thematic criteria – motherhood is understood as pregnancy, the desire to be a mother, and the mother-child relationship—and temporal criteria—only stories published since 2000 were considered—used for the selection of the corpus, a generational criterion was added, as all the texts are written by authors born in the 1970s or 1980s.

Fantastic literature; Short stories, Motherhood; Gender; Feminist fantastic.

Índice

Introducción	1
1. Marco teórico: desde una definición del fantástico hacia un fantástico feminista	4
2. Más allá de la medicina: la relación entre el deseo y lo fantástico	22
2.1 «Conservas»	22
2.2 «El Hombre de la Pierna»	28
2.3 «La virgen de las orejas»	36
2.4 Conclusiones	42
3. La matrilinealidad de lo fantástico	43
3.1 «Sangre coagulada»	43
3.2 «Pasión»	51
3.3 Conclusiones	57
4. Malas madres	59
4.1 «Bienvenida a la comunidad»	59
4.2 «El limonero» y «El chico sucio»	66
4.3 «La historia incómoda que nos contó Olivia el día de sus cumpleaños»	78
4.4 Conclusiones	88
5. Hilar y deshilar los lazos familiare: una incursión en la narrativa de lo inusual	90
5.1 «La Deuda» y «Socorro»	94
5.2 Conclusiones	100
Conclusiones	102
Bibliografía	105
Sitiografía	109
Agradecimientos	112

Introducción

Es 1940 y Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo editan la primera antología de literatura fantástica en Latinoamérica: detrás de la selección arbitraria guiada solo por los criterios estéticos de los tres amigos se esconde —aunque tampoco de manera velada— la intención de dar estatuto literario a un modo de escritura hasta entonces considerado de segundo nivel. Es 2026 y el presente trabajo se inserta en una fértil línea de investigación sobre literatura fantástica. En poco menos que 90 años, la consideración lectora, editorial y crítica hacia la literatura fantástica ha cambiado enormemente: basta con pensar que autores y autoras que se adscriben a dicho modo de escritura han recibido reconocimientos importantes, como por ejemplo el Premio Herralde de Novela 2019 otorgado a Mariana Enriquez, por *Nuestra parte de noche*; o las tres nominaciones de Samanta Schweblin al International Booker Prize. Entre las autoras que la prensa destaca como las figuras del supuesto¹ «nuevo boom latinoamericano» resaltan los nombres que transitan por la escritura de lo insólito como el de Fernanda Ampuero, Fernanda Melchor y Guadalupe Nettel, entre otras, además de las escritoras bonaerenses ya mencionadas (Corroto 2017; Palermo 2019). Pues, no solo la literatura fantástica ha amplificado su reverberación en los circuitos literarios, sino que también el espacio que ocupan las autoras en estos territorios de la ficción —para parafrasear a Rosalba Campra— ha crecido de manera significativa hasta llegar a recubrir un papel de primaria importancia en el ámbito de las letras hispanoamericana que concierne este trabajo y no solo. Ahora bien, si figurativamente las autoras han ido tomando el espacio público de la literatura fantástica, las mujeres han llenado calles y plazas de Buenos Aires, Santiago de Chile, Bogotá, y otras muchas ciudades, de reivindicaciones feministas durante la década de 2010, exigiendo el derecho al aborto y denunciando la violencia patriarcal. Tan así que se ha llegado a postular la cuarta ola del feminismo, cuyo epicentro no se encontraría ni en Europa ni en Estados Unidos, sino justo en Latinoamérica (Lamus Canavate, 2020).

Dentro de este marco —tanto literario/editorial y crítico, como político/social— David Roas propone en 2020 el concepto de fantástico feminista para hacer referencia a aquellas obras fantástica que ponen al servicio del socavamiento de los modelos heredados de femineidad y de la denuncia del sistema de opresión contra las mujeres la carga subversiva propia de este modo

¹ Hay quien contesta el empleo de la etiqueta “boom” sobre todo para referirse a la literatura de las escritoras en el siglo XXI, porque responde más a una lógica de mercado de crear tendencias editoriales, que a un análisis de las condiciones históricas y políticas de su producción, o una valorización del valor estético de las obras. Véase a respecto *No somos boom* (Castro, Bustamante 2025) o el artículo de Scherer (2021) que da espacio a las perspectivas de algunas escritoras respecto al asunto.

de escritura. A partir del planteamiento del académico catalán, este trabajo se propone investigar la representación de la maternidad en la cuentística fantástica hispanoamericana ultracontemporánea. Sin embargo, fue el curso *Introducción al fantástico en Hispanoamérica*, impartido por la profesora Margherita Cannavacciuolo, en la Universidad Ca' Foscari de Venecia que encendió mi curiosidad por dicha modalidad literaria y la presentación de Alessia Ugnutu sobre «Conservas», de Samanta Schweblin, que inspiró la elección del tema; a los debates ‘fantásticos’ de esa clase debo la chispa de mi interés.

Sin la presunción de ofrecer una panorámica, se intentó proporcionar un corpus de textos variado en lo que concierne a la procedencia de las autoras, aunque destacan las firmas ecuatorianas y argentinas: pues, se analizarán «El limonero» (2024) y «El chico sucio» de Mariana Enriquez; «Conservas» ([2009] 2017) y «Bienvenida a la comunidad» (2025), de Samanta Schweblin; «El hombre de la pierna» (2021) y «Socorro» (2018), de Giovanna Rivero; «Pasión» (2018), de María Fernanda Ampuero; «La virgen de las orejas» (2024), de Elaine Vilar Madruga; «La deuda» (2022) de Liliana Colanzi; «Sangre Coagulada» (2020), de Mónica Ojeda; y «La historia incómoda que nos contó Olivia el día de sus cumpleaños» (2018), de Solange Rodríguez Pappé. La selección del corpus se llevó a cabo en parte incluyendo el material bibliográfico del curso mencionado más arriba, y en parte usando como indicación los autores y las autoras mencionados en *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas II (1940-2023)*, editado por David Roas. Hay que tener en cuenta que la selección del material remite solo a cuentos, excluyendo tanto la novela como la microficción. Esto se da por dos razones principales: primero, cada género tiene sus especificidades; segundo, por su extensión, elegir cuentos permite hacer hincapié en una selección más amplia de obras. Al criterio temático de selección —o sea, la maternidad entendida tanto como el deseo de ser (o no ser) madre, como el embarazo y la relación materno-filial, que se aborda tanto de la perspectiva de las madres como de la de los hijos—, se añade el criterio temporal de selección, ya que se analizarán solo cuentos publicados en el siglo XXI escritos por autoras que nacieron entre las décadas de los ‘70 y de los ‘80. El género de las autoras, en cambio, no ha sido parte de los criterios de selección, sino una consecuencia de los dos anteriores. Parece relevante, de hecho, mencionar que la propuesta de un fantástico feminista se enfoca en las estrategias textuales y en la recepción de los textos, en lugar de resaltar la importancia de la intención autorial. La metodología de la investigación intenta conjugar el análisis textual con la perspectiva de género, pero sobre todo detenerse en las maneras en las que los textos se adecuan al modo de escritura fantástico, actualizando las estrategias y estructuras clásicas; o, en cambio, activan otros modos manteniendo una atmósfera fantástica.

El trabajo se estructura en cinco capítulos: el primero se detiene en la definición de literatura fantástica, explorando el debate crítico que ha interesado dicha categoría, con especial foco en la crítica que se ha centrado en la literatura hispanoamericana; asimismo, se mencionan otras tendencias críticas en el ámbito de la escritura de lo insólito, como el *new weird* o el inusual, que parecen relevantes a la hora de describir el panorama crítico y literario actual. El segundo explora la relación entre medicina, fantástico y deseo en relación al proyecto de maternidad. El tercer capítulo aborda el tema de la maternidad a partir de la relación entre vínculo materno-filial y acceso a prácticas y saberes sobrenaturales que trasgreden el paradigma de realidad compartido. El cuarto se detiene en los tópicos de las malas madres. El quinto, en cambio, quiere proponer una comparación entre el modo de escritura fantástico y el inusual, pasando por la categoría de lo extraño, a través del análisis de dos cuentos que enfocan el cuestionamiento de los lazos familiares. En las conclusiones, se propone que hay una tendencia en la producción fantástica ultracontemporánea de plantear lo fantástico como aliado de los deseos de las protagonistas; la maternidad, pues, se vuelve el campo en el que ejercer la propia autodeterminación.

1. Marco teórico: desde una definición del fantástico hacia un fantástico feminista

On the other hand, there is always the possibility of savoring the status of unthinkability, if it is a status, as the most critical, the most radical, the most valuable.

(Judith Butler, *Undoing gender*; 2004)

El objetivo de este capítulo es hacer una panorámica de los estudios sobre la literatura fantástica, enfocándome en particular en la crítica que se ha centrado en la literatura latinoamericana; comparar y contrastar las varias definiciones del fantástico que se han proporcionado; y delinear cuáles de ellas informarán el marco teórico que se empleará en este trabajo. Sucesivamente, se llegará a algunos de los debates contemporáneos; en particular, el debate entre fantástico femenino y fantástico feminista. Para concluir, se propondrán algunas maneras en que las teorías feministas y los estudios sobre el fantástico pueden interactuar y alimentarse recíprocamente.

Para empezar, si algo queda claro es que lo propio del fantástico es socavar las expectativas. Por eso, no sorprende que el estudio que ha planteado la muerte del género haya sido también responsable de una regeneración del interés académico por el tema. La publicación en 1970 de *Introducción a la literatura fantástica*, por Cvetan Todorov tiene el mérito de sugerir algunos de los puntos fundamentales alrededor de los que se centrarían los estudios sucesivos, muchos de los que surgieron como contestación a los planteamientos del crítico búlgaro-francés. Parece posible resumir en siete preguntas las cuestiones que han guiado el debate: cómo definir el fantástico; qué relación instaaura el fantástico con la realidad y con lo imaginario o, en términos literarios, con lo mimético y lo no mimético; es posible definir el fantástico solo basándose en elementos intratextuales o es necesario tomar en cuenta factores extratextuales; a nivel textual, lo fantástico reside en los temas o hay un discurso propiamente fantástico; cuál es la relación entre el fantástico y el psicoanálisis; y, en fin, si se trata de un género, de una categoría estética o de un modo de escritura. Se intentará destacar cómo diferentes teóricos han abarcado esas preguntas y seleccionar las definiciones y teorías que parecen más relevantes a la hora de abordar los textos que son el objeto de este estudio.

Todorov define el fantástico basándose en dos condiciones que retiene necesarias: el texto fantástico necesita de una manera de leer que «no debe ser «poética» ni «alegórica»»; y el texto tiene que provocar la vacilación de los lectores, reacción que puede o menos ser compartida por los personajes (Todorov [1970] 2001, 54-5). Pues, Todorov identifica el fantástico en el umbral

entre una explicación maravillosa y una explicación extraña de los hechos relatados. Para él, el fantástico coincide con esa hesitación y se extingue con ella. Como señala Ceserani, lo valioso de esa definición es que presenta el fantástico no como lo opuesto de la realidad, sino como elemento mediano y distinto entre lo mimético y otras formas de escritura no mimética. De esa manera, Todorov propone otro enfoque con respecto a las definiciones que dan Roger Caillois y Luis Vax —respectivamente de «ruptura» y «conflicto» con lo real—, y abarca el análisis del fantástico en relación al concepto de ambigüedad como experiencia inscrita en el texto (Ceserani 1996, 58). En efecto, para el crítico italiano, la ambigüedad de lo representado es «la característica intrínseca della modalità fantastica nella letteratura» (Ceserani 1996, 27). Si bien los enfoques de Ceserani y Todorov logran destacar que la intención del texto y la recepción que se espera del lector o la lectora son elementos inscritos en el texto mismo y estructurales para la definición de dicho modo de escritura, el enfoque sobre la hesitación acerca de la naturaleza de los acontecimientos relatados en el texto ha sido ampliamente criticado en favor de un enfoque sobre la coexistencia simultánea y problemática de lo imposible y lo posible. Por ejemplo, Barrenechea en «Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica», asume el planteamiento de Todorov respecto al contraste entre fantástico y maravilloso, pero contesta ambos puntos de su definición ya que opina que ni la duda es una condición necesaria, ni tampoco la poesía o la alegoría excluyen la posibilidad del fantástico en términos absolutos. En cambio, apunta a la problematización que resulta de la aparición simultánea de «hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios» (Barrenechea 1972, 392) como elemento necesario para que se realice el modo fantástico. De manera parecida, Irène Bessière indica que el relato fantástico se «especifica [...] por la yuxtaposición y las contradicciones de los diversos verosímiles, es decir, las vacilaciones y las rupturas de las convenciones colectivas sometidas a examen» ([1974] 2001, 86). Tras retomar el concepto de «choque» entre dos órdenes irreconciliables de Barrenechea, Rosalba Cambra plantea el fantástico como detonador de un escándalo racional (Campra [1981] 2001, 159). Y añade: «Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad a/b (en donde / indica una antinomia insuperable) la actuación de lo fantástico consiste en la trasgresión de este límite» (2008, 29). También la definición de Roas sigue este camino:

lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre lo imposible y (nuestra idea de) lo real. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre [...] sino la inexplicabilidad del fenómeno. Una inexplicabilidad que no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual, sino que involucra al propio lector; lo fantástico —conviene insistir en ello— mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual. (Roas 2024, 10)

Asimismo, Rosemary Jackson destaca el carácter dialógico de este modo de escritura. Pues, no solo a nivel de categorías literarias el fantástico se sitúa entre lo maravilloso y lo mimético y combina elementos de ambos modos (Jackson 1981, 35); sino que, «Unlike the marvellous or the mimetic, the fantastic is a mode of writing which enters a dialogue with the ‘real’ and incorporates that dialogue as part of its essential structure» (Jackson 1981, 36). La realidad emerge, pues, como trasfondo necesario, ineludible y conflictivo.

Pero, parece contundente la pregunta que se pone Rosalba Campra al comienzo de *Territorios de la ficción*:

«Imaginario». «No real». «Producto de la fantasía». [...] El problema se vuelve más complejo cuando estas categorías, de los diccionarios generales, se trasladan al mundo de la narrativa, por ejemplo. ¿Qué quieren decir cuando se aplican a un universo que por definición no es «real» sino «ficcional»? (2008, 16-17)

A este respecto, cabe mencionar la observación puntual de Lucio Lugnani que toma como término de comparación para el fantástico no la realidad, sino el paradigma de realidad, o sea, «un elemento convencional y cultural» (Ceserani 1996, 59): para Lugnani, pues, el fantástico se da cuando el texto propone «un acontecimiento que representa una diferencia irreductible con respecto al paradigma de realidad» (Lugnani en Ceserani 1996, 60; traducción mía). Lugnani se sirve de la relación con el realismo, para definir y distinguir entre el fantástico y el maravilloso: mientras un texto realista actúa según el paradigma de realidad, y el fantástico provoca una laceración del mismo, el maravilloso proporciona una diferencia paradigmática, dicho de otra forma, plantea un paradigma intratextual, diferente del extratextual, donde lo sobrenatural está totalmente aceptado (Lugnani en Ceserani 1996, 60).

Las diferencias entre estos modos ha interesado gran parte de la crítica que se dedica al fantástico; para mencionar dos estudios, Barrenechea (1972) y Campra (2008) reflexionan sobre el tema a partir de la problematización del acontecimiento sobrenatural o innatural en el texto. Campra, en particular, analiza las diferentes combinaciones posibles con respecto a si las diferentes instancias en el texto perciben el extrañamiento delante el acontecimiento fantástico: así, por ejemplo, si se da el caso en que el narrador y los personajes perciben como posible el fenómeno sobrenatural pero el destinatario no, se trataría de un texto de realismo mágico; en cambio, cuando el fenómeno sobrenatural no se problematiza a ningún nivel, es el caso de un texto maravilloso ([1981] 2001, 167-9). Aunque Campra explora todas las posibilidades a nivel hipotético y no se detiene mucho en la disertación sobre cada una, plantea que el modo estético de los textos está inscrito en ellos gracias también a los juegos con la voz y la focalización del

narrador, y a cómo el texto dirige a los lectores hacia una actitud de colaboración o de desconfianza con respecto a lo narrado. De manera parecida, la definición de Lugnani a partir del paradigma de realidad tiene el valor de instaurarse dentro del campo de lo convencional, evita la implicación de una relación directa entre el texto y lo real, y enfoca la definición del fantástico como problema estrictamente literario.

Sin embargo, con respecto a la relación que el fantástico instauro con lo mimético, en lugar del concepto de oposición planteado por el crítico italiano, resulta más útil el concepto de diálogo de Rosemary Jackson (mencionado más arriba) o de apropiación, término con que se podría resumir lo teorizado por Roas y Campra. El fantástico se apropia de las estrategias descriptivas y estéticas realistas para crear lo que Barthes ([1968] 1984) llama «efecto de realidad», pero solo para socavar ese paradigma de realidad familiar para los lectores y las lectoras a través de la irrupción del acontecimiento imposible (Campra [1981] 2001, 174-5). En efecto, Roas evidencia que el fantástico emplea los mismos recursos que la literatura mimética para la construcción del espacio ficcional, por ejemplo: «la datación precisa, la descripción minuciosa de objetos, personajes, espacios, datos extraídos de la realidad objetiva». Y añade: «únicamente la irrupción, como eje central de la historia, del acontecimiento inexplicable marca la diferencia esencial entre ambas formas» (Roas 2011, 112). Esta manera de construir el espacio ficcional insinúa al lector implicaturas ideológicas y epistemológicas (Roas 2011, 32) y es justo en estas que el efecto fantástico se desata. Pues, el fantástico tiene la capacidad de poner en tela de juicio el concepto de realidad de quien lee y cuestionar sus límites y su arbitrariedad. A respecto, Roas afirma:

la experiencia colectiva de la realidad mediatiza la respuesta del receptor: percibimos la presencia de lo imposible como una transgresión de nuestro horizonte de expectativas respecto a lo real, en el que no solo están implicados los presupuestos científicos y filosóficos [...], sino también los que, más allá de definiciones ontológicas, denominamos <<regularidades>>, es decir, las <<certidumbres preconstruidas>> que establecemos en nuestro trato diario con lo real mediante las cuales codificamos lo posible y lo imposible. (Roas 2011, 33; resaltados en el original)

Con respecto a la idea de «regularidades», parece preciso mencionar las reflexiones de Hebert Benítez Pezzolano sobre las lógicas distintas que articulan los textos fantásticos y los textos miméticos: si los realismos «proyectan sus códigos como si fueran procesos generativos de una gramática ficcional. Lo fantástico, en cambio, es [...] resistencia a una codificación fuerte, es decir al generativismo y sus predictibilidades» (2024, 448). Entonces, el fantástico se propone como contrarelato, pero no en el sentido de que propone un relato alternativo —como lo

hacen los textos de ciencia ficción o maravillosos—, sino en el sentido de que contradice las expectativas y rompe así la lógica propia del significar.

En consideración a cuanto se acaba de decir, cabe mencionar que hubo una vuelta de tuerca tanto en la escritura como en los estudios de los textos fantásticos alrededor de la mitad del siglo XX. Lo fantástico surge a comienzos del siglo XIX como respuesta a la progresiva secularización de la sociedad: ese género se configuró como arena de confrontación con el miedo hacia lo desconocido y la muerte en un momento en el que el desarrollo del racionalismo había deslegitimado discursos alternativos a la razón como la religión o la superstición (Roas 2011, 16-17). En las novelas góticas —que se consideran como los primeros textos del género— la ambientación del relato preparaba a los lectores hacia la irrupción del acontecimiento fantástico que llegaba personificado —o quizás sería mejor decir vampirificado, fantasmificado, etc.— en un personaje concreto que rompía las leyes del paradigma de realidad del relato y, por consiguiente, amenazaba las leyes de la realidad extratextual también. Sin embargo, una constante del fantástico desde sus comienzos ha sido la necesidad de una continua renovación y amplificación de la verosimilitud para seguir produciendo un impacto en los lectores (Roas 2011, 92). E.T.A. Hoffmann fue el iniciador de un primer giro significativo ya que sus historias se ambientan en situaciones comunes y corrientes parecidas a las que podrían vivir sus lectores en esa época. Esta cotidianización del fantástico es lo que inspira el interés por una lectura psicoanalítica de esta modalidad de escritura a partir del ensayo de Freud «Das Unheimliche» ([1919] 2013), donde se define el sentimiento de lo ominoso como «nada nuevo o ajeno, sino algo que es familiar y bien conocido a la mente y que solo un proceso de represión pudo ajenar» (Freud [1919] 2013, 266; traducción mía). A estas alturas, la intención del texto fantástico es la de generar miedo en quien lee frente a un acontecimiento que rompe «las leyes físicas del mundo, que [...] se consideraban fijas y rigurosas» (Roas 2011, 33). De hecho, la intención del relato fantástico de provocar miedo ha sido un elemento central a las definiciones del modo de escritura tanto por cultores del género, como por los teóricos. Para Lovecraft, por ejemplo, para que un texto se considere fantástico «Debe contener cierta atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas» (Lovecraft en Roas 2011, 87); También Louis Vax coincide en la centralidad del miedo para definir el fantástico: «el arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real... Lo sobrenatural cuando no trastorna nuestra seguridad no tiene lugar en la narración fantástica» (Vax en Alazraki [1990] 2001, 268).

También Jaime Alazraki lo reconoce como un rasgo distintivo del género y es a partir de ahí que plantea la distinción entre el fantástico tradicional y las nuevas formas que asumió el modo de escritura desde la mitad del siglo XX. «¿Cómo definir algunas narraciones de Kafka,

Borges o Cortázar, de indiscutible relieve fantástico pero que prescinden de los genios del cuento maravilloso, del horror del relato fantástico o de la tecnología de la ciencia ficción?» (Alazraki [1990] 2001, 272). A partir de esta pregunta, el crítico argentino propone la denominación «neofantástico» para referirse a aquellas obras en las que el acontecimiento fantástico no tiene la intención de provocar miedo, sino más bien «una perplejidad o inquietud» (Alazraki [1990] 2001, 272). Los cuentos neofantásticos se disociarían de sus antepasados no solo por la intención diferente, sino también por la «visión» de la realidad que proponen y su «*modus operandi*», o sea, la manera en la que el relato estructura la irrupción del acontecimiento fantástico. Vamos por partes, por lo que concierne a la «visión», Alazraki escribe: «si lo fantástico asume la solidez del mundo real [...] lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad» ([1990] 2001, 276). En sus palabras se puede rastrear la influencia de Cortázar, que Alazraki mismo cita: «la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana» (Cortázar en Alazraki [1990] 2001, 275). De alguna manera, eso se refleja también en lo que Alazraki llama «modus operandi»: si en el fantástico tradicional, el elemento fantástico irrumpe procurando un gran escándalo en una situación de normalidad, el cuento neofantástico introduce el elemento imposible desde el comienzo. Pues, si en el primer caso lo sobrenatural parece invadir desde el exterior la normalidad, en el segundo se cuele desde adentro de sus filas. Otra diferencia está en que, al contrario del cuento fantástico tradicional donde el elemento fantástico tiene que leerse en el plano de la literalidad, para Alazraki en el cuento neofantástico tiene que leerse a nivel metafórico, como una alusión a esa otra realidad que está escondida debajo de la que percibimos (Alazraki [1990] 2001, 278-80). Otra vez, se puede ver como las teorizaciones del crítico argentino reflejan las reflexiones del autor de *Rayuela*: «Para mí lo fantástico» —explica— «es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir» (Cortázar en González Bermejo en Alazraki [1990] 2001, 276). A respecto, Roas escribe: «los autores de los siglos XX y XXI, una vez sustituida la idea de un nivel absoluto de realidad por una visión de esta como construcción sociocultural, escriben relatos fantásticos para desmentir los esquemas de interpretación de la realidad y del yo» (2011, 33). Aunque el estudio de Alazraki tuvo el mérito de poner el enfoque sobre los contrastes entre las realizaciones del fantástico en distintas épocas y, por consiguiente, enfatizar la manera en que los textos nos devuelven concepciones distintas de la realidad y su cognoscibilidad, no todos aceptaron que se tratase de un nuevo género. David Roas, por ejemplo, crítica la supuesta ausencia del miedo en los cuentos

neofantásticos. Su desacuerdo se desarrolla alrededor de dos líneas: primero, lo que Alazraki y Cortázar identifican con el fantástico tradicional es más bien un tipo de realización que centra su cifra estética en lo horripilante y lo monstruoso y al que no se ajustan los cuentos de autores «clásicos» como Hoffmann, Gautier o Maupassant; segundo —y más relevante— el efecto de todas estas manifestaciones es el mismo: provocar el miedo metafísico en el receptor (Roas 2011, 103), donde con ‘miedo metafísico’ Roas entiende la impresión que el fantástico produce en el receptor —y que puede manifestarse también a nivel textual en el asombro de los personajes— al experimentar la invalidez de su idea de realidad (Roas 2011, 96). Aunque la noción de «miedo metafísico» parece precisa para establecer la intención del fantástico como categoría estética a lo largo de la historia, encubre los matices de los diferentes efectos emocionales que se busca producir en los textos del fantástico tradicional y en el tipo de escritura fantástica que se popularizó alrededor de mitad del siglo XX, y que encuentra en Cortázar, Borges, Buzzati y Kafka algunos de sus exponentes más reconocidos. Por el contrario, con respecto al planteamiento de Alazraki, se puede cuestionar la vigencia del prefijo ‘neo’ ya que innumerables publicaciones recientes han demostrado un renovado interés hacia lo gótico. A este respecto, Anna Boccuti escribe:

Consideramos que lo fantástico opera en la actualidad en dos direcciones: por un lado, se cuela en los textos realistas con detalles mínimos, los contamina, provocando efectos de fantastización de lo real, de manera que la realidad se hace siempre más incierta e indescifrable [...]. Por otro, se combina con el gótico y el horror, se abre de nuevo a lo sobrenatural, privilegiando una estética de la exhibición y de la abyección más que un discurso de la vacilación y de la ambigüedad. (2024, 89)

Aún así, el concepto de «neofantástico» tiene el mérito de destacar a nivel teórico la tendencia de un fantástico más prosaico, para parafrasear a Cortázar, que se ha difundido a partir de mitad del siglo XX (Cortázar en Alazraki [1990] 2001, 273). Para Boccuti dos son las vueltas de tuerca en la historia del fantástico latinoamericano; primero, la publicación en 1940 de la *Antología de la literatura fantástica*, por Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo, marca un hito en América Latina no solo porque reivindica el estatuto de género de una producción literaria considerada hasta entonces de segundo nivel; sino también porque privilegia «la tradición de lo fantástico más ambiguo, al que pertenecen autores como Henry James o Edgar Allan Poe» (2024, 68); segundo, con Cortázar, se produce «el giro definitivo hacia un fantástico de la escritura (Campra, 2009) o del lenguaje (Erdal y Jordan, 1998), que celebra el triunfo de la palabra para la creación de la realidad» (Boccuti 2024, 77). Mientras Boccuti lee el cambio de paradigma experimentado por el fantástico como una marca de la autonomía de la literatura con

respecto a la realidad, Roas se enfrenta a ello desde la desconfianza de la capacidad representativa del lenguaje que se fue desarrollando a partir de los estudios lingüísticos de Saussure y que encontró su respaldo filosófico en las teorías de Wittgenstein y de Derrida (2011, 137). Y añade:

Las concepciones vigentes en el romanticismo y en la etapa realista determinan que la configuración de lo fantástico <<tradicional>> se produzca siempre a partir de un fenómeno perceptivo, mientras que la transformación que provoca esa crisis de confianza en el lenguaje determina que en la configuración de lo fantástico contemporáneo el fenómeno pueda ser tanto de percepción como de lenguaje. (Roas 2011, 137)

De manera parecida a cuanto pasa en la escritura del fantástico y por impulso de ese cambio, en los estudios también se manifiesta un cambio de foco desde el nivel semántico hacia el nivel de discurso que tendrá sus exponentes más reconocidas en Campra (2008) y Erdal Jordan (1998). Ahora bien, los estudios clásicos sobre dicho modo de escritura han intentado definir temas fantásticos de por sí y, por consiguiente, lo fantástico a partir de esos: Barrenechea en su «Ensayo...» menciona las clasificaciones temáticas de Vax, de Penzoldt, de Caillois, de Bioy Casares, a la que Campra en *Territorios de la ficción* añade la propuesta de Borges. Tras una premisa en la que subraya que no hay ni procedimientos ni temas exclusivos del modo fantástico, Ceserani también indica algunos sistemas temáticos que es posible rastrear con frecuencias en los textos fantásticos (1996, 85-95). Sin embargo, el crítico italiano esquematiza estos temas en el mismo capítulo en el que expone los procedimientos retóricos distintivos de los textos fantásticos y apunta a la «particular combinación, y una actuación particular, de estrategias retóricas y narrativas, artificios formales y núcleos temáticos» (1996 75; traducción mía) como elemento caracterizador de ese modo de escritura. De alguna forma, las palabras de Jean Bellemin-Nöel podrían parafrasear lo planteado por Ceserani: «es el discurso, y no el acontecimiento, el que califica la historia como tal [fantástica]. En teoría, una «misma» aventura es susceptible de ser contada en un registro fantástico, maravilloso o incluso realista» ([1972] 2001, 134). Ahora bien, a partir de los años '70, aunque el «demonio clasificador» (Campra 2008, 33) siguió seduciendo a los críticos, hubo un cambio de actitud: en lugar de querer resumir y enumerar todos los temas, se pasó a mirar a los núcleos temáticos como manera de estructurar el conflicto a nivel textual y de estructurar la pregunta que el texto pone a lo real extratextual. En esa línea, se pueden encontrar los planteamientos de Barrenechea, Campra y Todorov. Barrenechea propone una categorización en dos ejes: primero, una distinción dentro del nivel semántico de los textos según presenten «existencia de otros mundos» o las «relaciones entre los

elementos de este mundo, que rompen el orden reconocido» (1972, 401); a la que sigue otra distinción en lo que se refiere a la «semántica global del texto» según la que hay una distinción entre los textos en los que el elemento fantástico pone en duda la existencia de nuestro mundo postulándolo como imaginario «por deducción lógica o por contagio del mundo misterioso» y los textos donde no se pone en tela de juicio el estatuto de realidad de nuestro mundo, aunque el fantástico pueda llegar a destruirlo (1972, 402). Campra, por su parte, propone la división en categorías sustantivas —que tienen que ver con la dicotomía yo/otro (2008, 33-8)—; y categorías predicativas —que tienen que ver con los binomios alrededor de los que se organiza la percepción de la realidad externa al sujeto: animado/inanimado; humano/no humano; abstracto/concreto (2008, 39-59). Sin embargo, la crítica argentina propone que la transgresión en el texto fantástico no se da simplemente a nivel semántico, sino que impregna los niveles sintáctico y del discurso también. Efectivamente, destaca la falta de causalidad como la estrategia privilegiada para distorsionar la verosimilitud sintáctica (Campra 2008, 128), mientras que señala el recurso a una adjetivación fuertemente connotada o una adjetivación impropia, a la polisemia «que conduce a un desciframiento al menos doble de una palabra», a términos que crean una ambigüedad del referente, y a «la metáfora reducida a su significación literal» como los procedimientos principales a través de los que se perfila la transgresión a nivel lingüístico (Campra [1981] 2001, 187). Para Campra, pues, el nivel semántico es solo uno de los niveles en los que se puede presentar la transgresión: a partir de la mitad del siglo XX, de hecho, «lo fantástico no es solo un hecho de percepción del mundo representado, sino también una interacción entre fenómeno de escritura y una estrategia de lectura» (Campra 2008, 189-90). Por su parte, Margherita Cannavacciuolo (2020) aborda el estudio del modo de escritura a partir de la estructuración de la dinámica fantástica: a partir de un análisis de la cuentística cortazariana, la crítica italiana destaca el papel del cuerpo del personaje como función de dicha dinámica. Escribe que el personaje más que víctima se convierte en cómplice de la desposesión fantástica no solo porque su cuerpo se constituye como umbral o lugar de contaminación entre lo real —o realista— y lo irreal —o insólito—; sino también porque los personajes llegan a demostrar una actitud de fascinación hacia la otredad fantástica:

Si se admite que lo fantástico nace de la ruptura del paradigma compartido de realidad, de una irrupción de lo inadmisibile dentro de la cotidianeidad rutinaria, su eficacia dependerá entonces de la inscripción realista del personaje. El cuerpo, será, por lo tanto, la bisagra que dentro del texto marca la conexión entre espacios y tiempos opuestos, inconciliables o intersticiales, a la vez que la atención en la representación de sus variaciones constituye desde el punto de vista estético el elemento de vinculación entre la dimensión realista y fantástica. [...] Con la finalidad de subrayar el papel activo del personaje en su relación con lo

fantástico, es también importante notar que Alina Reyes, por citar un ejemplo, lejos de ser una víctima pasiva, entra en el conjunto de personajes que adoptan una actitud de búsqueda de la otredad o de autenticidad. (Cannavacciuolo 2020, 46)

Asimismo, es interesante señalar el empleo de la conjunción disyuntiva entre ‘otredad’ y ‘autenticidad’ lo que permite enfocar lo fantástico en los textos contemporáneos y ultra contemporáneos como elementos epifánicos que permiten desvelar verdades sobre la realidad o sobre los personajes, como se mencionará también con respecto al planteamiento de identificación monstruosa de Anna Boccuti.

Sin embargo, antes cabe volver a las categorizaciones temáticas: es interesante notar que tanto Barrenechea como Campra se inspiran y alejan de la categorización propuesta por Todorov entre temas del ‘yo’ y temas del ‘tú’: la primera categoría hace referencia a los temas que conciernen la relación entre el ‘yo’ y el mundo, o los límites de la subjetividad; y la segunda se constituye de aquellos textos que ponen al centro el deseo y la esfera de la sexualidad y, por consiguiente, la relación con el inconsciente. En fin, Todorov concluye que la literatura fantástica en los años ‘70 del siglo XX ya no tenía razón de existir: el género fantástico habría encontrado su momento de máximo esplendor en la novela gótica dieciochesca, por su capacidad de expresar los deseos y de las pulsiones rechazadas socialmente, pero el lugar que cubría como válvula de alivio ya estaba ocupado por el psicoanálisis (Campra 2008, 23).

Rosemary Jackson critica la manera en la que Todorov minimiza la relación entre material inconsciente y el fantástico y propone una interpretación que une las perspectivas psicoanalíticas y sociológicas. Para ella, de hecho, el fantástico es un intento de escribir los deseos del inconsciente, dicho de otra forma, lo que no encuentra espacio en el orden cultural dominante. La crítica estadounidense conecta la dimensión subjetiva de los deseos a una dimensión social colectiva al plantear que la ideología —término con el que Jackson se refiere al conjunto de normas sociales y culturales, éticas, morales y legales a través de las que el sujeto se define y se relaciona con los demás (1981, 61)— se transmite tanto a nivel consciente, en la prácticas sociales que se pasan de generación en generación, como en de manera «profundamente inconsciente». Al vincular la transmisión de la ideología con lo inconsciente, Jackson mueve el foco de los estudios sobre el fantástico como intento de escritura de los deseos desde un plano de arquetipos atemporales e inmutables a un plano de normas culturales históricas y cambiantes. De una forma, anticipa lo que Butler escribe en *Undoing gender*: «the symbolic itself is the sedimentation of social practices» (2004, 44). Ahora bien, si por un lado Jackson reconoce que toda fantasía —hiperónimo con lo que se refiere a la literatura no

mimética, entre cuyas modalidades se encuentra el fantástico (1981, 7)— «es una historia que se basa y depende de la violación declarada de lo que es generalmente aceptado como una posibilidad» (1981, 14; traducción mía); por el otro, advierte que «eso no es en sí mismo una actividad socialmente subversiva: sería ingenuo equiparar la fantasía con una política anárquica o revolucionaria» (1981, 14; traducción mía). Sin embargo, se basa en las reflexiones teóricas de Irène Bessière y Jean Bellemin-Noël para destacar las maneras en la que el modo de escritura fantástico cuestiona el orden cultural dominante. Primero, recupera la posición del crítico francés en destacar que el psicoanálisis no sirve solo como fuente temática, sino que informa la estructura misma del discurso fantástico (Bellemin-Noël en Jackson, 61) y es en este aspecto que emergen las potencialidades más subversivas. Jackson utiliza las teorías de los registros de Lacan como manejadas por Kristeva para explicar las maneras en las que el fantástico empuja y cuestiona los límites del orden social en el intento de formular un lenguaje del deseo. La formación del ego corresponde al pasaje del sujeto desde el registro del imaginario, al registro del simbólico «que es inseparable de la adquisición, por parte del sujeto, del lenguaje y de la ‘sintaxis’ a través de los que el orden social se crea y se sostiene» (Jackson 1981, 89; traducción mía). En cuanto intento de expresión de los deseos, y por lo tanto del imaginario, el fantástico busca la manera de decir lo indecible; dicho de otra forma, intenta ser el lenguaje de lo pre-lingüístico. A este respecto, Jackson adopta los razonamientos de Irène Bessière en su aplicación de las categorías de tético y no-tético de Sartre al modo fantástico:

Irène Bessière situates this problem of fantasy’s language of desire in relation to Sartre’s philosophical distinctions between the thetic and the non-thetic. Whereas the thetic signifies propositions (theses) which are taken to be real, rational, and substantial, the non-thetic suggests their opposite, an unreality. The non-thetic, by definition, can have no adequate linguistic form, for it exists before, or outside, human language. Since fantastic narrative relies upon words for its being, it cannot belong to the non-thetic —if it did, it would cease to be. It does, however, attempt to belong to it. It is situated between the thetic and the nonthetic, positioned within the first and pushing (back) towards the second. (1981, 75)

Aunque Bessière critica la perspectiva psicoanalítica de Bellemin-Noël por atribuir al fantástico una función escapista y trascendental (Bessière [1974] 2001, 86), paradójicamente sus palabras echan luz sobre la definición que da crítico francés del fantástico: «lo fantástico es una forma de narrar, lo fantástico está estructurado como el fantasma», y añade «La indistinción entre la organización y el material se comprende si se considera que el «contenido» del fantasma no es cognoscible fuera de sus diversas formulaciones» (Bellemin-Noël [1972] 2001, 108). Pues, en el modo de escritura fantástico el lenguaje se tuerce y da paso a lo que Rosalba Campra llama

la «poética de los vacíos», donde los silencios —sean esos tematizados a través de las referencias a la oscuridad o al sueño (2008, 115), o sean tramados en el nivel del discurso a través de elipses o puntos suspensivos (2008, 114)— sugieren vacíos cognitivos «en la trama de la realidad» (2008, 112). Al cuestionar la sintaxis y la referencialidad del lenguaje, lo fantástico pone en duda el orden social que se representa y reproduce a través de él, y así cumple con su potencial subversivo (Jackson 1981, 89). En palabras de Bessière: «la poética del relato fantástico supone el registro de los datos objetivos (religión, filosofía, esoterismo, magia) y su deconstrucción, [...] mediante su definición como un conjunto de sistemas de signos repentinamente no aptos para expresar» ([1974] 2001, 87).

Si se asume la correspondencia entre orden logocéntrico y falocéntrico propuesta por Helene Cixous (1995), aparecen evidentes las maneras en las que discurso feminista y el modo fantástico interactúan. En efecto, María Akrabova plantea un paralelismo entre una escritura femenina y la distorsión lingüística propia del fantástico, «in terms of their inherent ambiguity, subversiveness, and marginality with respect to literary and cultural conventions» (en Roas 2020, 5). Además, se ha dicho del fantástico que es un intento de hablar de y desde el deseo, a través y a pesar del lenguaje; pues, el fantástico parece el modo de escritura más pertinente para articular la tensión entre deseo de reconocimiento social y sentido de sí según la que el individuo vive su relación con el género para Judith Butler (2004), donde el deseo de reconocimiento social corresponde a una normalización e interiorización de las normas sociales por parte del sujeto. Ahora bien, la relación entre escritura femenina y el fantástico no es nada nuevo. Ann Richter acuñó el término «fantástico femenino» en 1977, pero ha recién recobrado el interés de la crítica: el número 4, del volumen 22 de la revista de Literatura y Cultura Comparada de la Purdue University Press, se ha demostrado un buen lugar de encuentro y confrontación para las varias perspectivas que informan este debate. En la teorización iniciática de este filón, Richter se centra en una supuesta relación privilegiada entre lo femenino, lo mítico y lo mágico. Esta perspectiva ha sido progresivamente abandonada porque, aunque invirtiendo las connotaciones de valor, se funda en la aplicación esencialista de dicotomías patriarcales que vinculan lo femenino a lo irracional, a favor de un abarcamiento que pone el enfoque en las condición histórico-social de las mujeres (Roas 2020, 2-3). Aunque resulta interesante destacar el interés común tanto a la búsqueda de una escritura femenina como al modo fantástico de desarticular los esquemas y la lógica de significación, la crítica sucesiva se ha alejado de la fundamentos ideológicos a la base del afán de definir una escritura femenina, ya que significaba considerar el género como rasgo esencialista. En cambio, se ha consolidado la concepción de género como rasgo que obtiene su significación dentro de un marco histórico y social bien definido y cambiante. Las propuestas de

Roas (2020) y de Boccuti (2020a), de hecho, no se detienen tanto en el aspecto lingüístico de los textos o en las notas estilísticas, sino más bien en las intersecciones entre teoría feminista y el aspecto semántico de los cuentos fantásticos. En particular, Anna Boccuti recupera los planteamientos de Monica Farnetti quien destaca que los personajes femeninos muestran una actitud de empatía hacia el monstruo, al contrario de los personajes masculinos cuya reacción es de angustia y rechazo. A partir de eso, Boccuti habla de una «identificación monstruosa» entre el agente fantástico y los personajes femeninos, lo que lleva a las protagonistas a encontrar «en la alianza con el monstruo una posibilidad de autonomía y emancipación respecto al discurso dominante, masculino y patriarcal» (2022, 135). Además, la crítica italiana evidencia que el cambio de actitud hacia el agente fantástico produce también una «problematización de la naturaleza del monstruo» (2022, 135) y la consiguiente inversión axiológica ligada a la dicotomía normal/anormal que tradicionalmente asocia lo abyecto y lo maléfico al segundo término. Ahora bien, el potencial crítico de esta relación privilegiada entre lo femenino y lo fantástico reside no en una supuesta monstruosidad natural de la mujer en función de sus especificidades biológicas, sino más bien en la lectura de esta actitud como una literaturización de la política de interseccionalidad, o sea, de la capacidad de crear relaciones empáticas y respuestas políticas a partir del reconocimiento de las experiencias propias y ajenas de discriminación y exclusión social dentro del orden patriarcal capitalista dominante. Este acercamiento al concepto de «identificación monstruosa» de Boccuti, se pone en línea con la propuesta de David Roas de substituir el concepto de «fantástico femenino» con el de «fantástico feminista», que se adopta en este trabajo.

Tras mencionar los estudios cumbres acerca de la categoría de lo fantástico femenino y destacar cuáles han sido algunos de los motivos recurrentes en esos estudios, Roas se aleja de la definición de Ritcher y asume, por otro lado, los planteamientos de Anne Cranny-Francis con respecto a la concepción de una «Fatasía femenina», y emplea sus planteamientos para definir de manera más restringida lo fantástico feminista como una categoría que:

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. (Cranny-Francis en Roas 2020, 7)

A continuación, Roas indica las condiciones necesarias para que se de un texto pertenezca a el «fantástico feminista»:

1) a cosmology of questions specifically linked to the female experience, 2) female narrative voices, and 3) the presence of women as agents of action. These three aspects, moreover, are used in the service of a clear objective: to subvert the traditional submission of women and the ways in which women's identity and experience have been represented. (Roas 2020, 7)

Cabe subrayar que Roas no incluye entre las condiciones necesarias el género de la autora, como habían hecho Francisco Vicente de Paula Júnior (Roas 2020, 3) y la ya mencionada Anne Richter. Pues, mueve el foco del debate desde un nivel de intención autorial, a un nivel textual y de recepción porque, como destaca María Akrabova, tanto lo fantástico como la escritura femenina dependen de la capacidad del lector de reconocer la naturaleza subversiva del texto (Roas 2020, 5). La irrelevancia crítica del género de la autoría en el acercamiento de Roas permite enfocar la cuestión ideológica que asoma de los textos de manera desvinculada de las consideraciones al respecto de las autoras mismas o, por lo menos, relacionarse a esas como una perspectiva más sobre los textos. Por lo tanto, posibilita desvincular la intención y posición ideológica autorial con las posibilidades expresivas de los textos lo que parece sumamente relevante en un momento en el que por un lado parece que el valor estético de las obras y de las autoras es puesto en segundo lugar respecto a la posición ideológica de las mismas; y por el otro, donde la perspectiva patriarcal sigue informando los criterios de valor por lo que las autoras se resguardan de identificarse públicamente como feministas por miedo a que sus textos se excluyan de «la literatura universal» y que sean etiquetados como textos que hablan de mujeres y de sus condición histórico-social. Aunque no corresponda al eje de este trabajo profundizar en la relación entre género y autoría,² cabe apuntar a este aspecto como un ámbito de posible desarrollo crítico, sobre todo en relación a la literatura fantástica, y en particular de su articulación gótica, por el empleo que las escritoras hacen de un imaginario de lo abyecto y de lo grotesco que tradicionalmente se ha considerado como una estética anti-femenina.

Por lo que concierne a los temas y la definición de un fantástico feminista, ámbito en el que Roas no se detiene, en *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras (2011)*, el investigador brasileño menciona la maternidad y el aborto como algunos de los temas privilegiados, lo que respalda la adecuación de la pauta temática de esta investigación.

Otro punto de interés para la crítica que se ocupa del fantástico en la contemporaneidad ha sido la relación que este modo de escritura entabla con otras formas de lo no mimético que

² Este debate ha encontrado un territorio fértil en Chile, a partir del artículo de Lorena Amaro Castro «Cómo se construye una autora: Algunas ideas para una discusión incómoda» y de la discusión que ha desatado en la revista *Palabra pública* en 2020.

«surgen con la ficción posmoderna [...] desarrollando conexiones y mutuas influencias con lo fantástico [...] que también colaboran en su renovación y evolución» (Roas en Roas 2024, 11). Con respecto a los textos sobre los que se enfoca este trabajo, parece necesario mencionar el gótico latinoamericano, en específico el gótico andino como planteado por Mónica Ojeda (Entrevista a Mónica Ojeda, 2022/04/29); lo *new weird* que, para Gabriele Bizzarri, representa una de las tendencias más prominentes de la narración especulativa actual latinoamericana «cuyos representantes, bebiendo de tradiciones diversas [...] se abocan al pastiche narrativo más delirante [...] mezclando convenciones (motivos, mecanismos, tics y trucos) provenientes de lo fantástico [del gótico, el horror, los mitos y la reverie de corte surrealista]» (Sanchiz, Bizzarri 2020, V). Lo más interesante del planteamiento de Bizzarri es que relaciona la desarticulación posmoderna de las certidumbres a «los mecanismos de activación y actuación de la ‘amenaza’ que se da en las narraciones fantásticas contemporáneas» (Sanchiz, Bizzarri 2020, XI): la invasión por parte de un agente externo a un espacio habitado, «un oikos sólidamente propio, inequívocamente ‘pertinente’» (Sanchiz, Bizzarri 2020, XI), ya no es posible; en cambio, el contacto con el elemento fantástico se presenta como «una serie de movilizaciones multidireccionales, contaminaciones multifocales, contagios difusos» a los que los personajes reaccionan sin escándalo «según los modales de una rendición extenuada a la extrañeza» (Sanchiz, Bizzarri 2020, XI). Sin embargo, aunque sea una tendencia rastreable en algunos de los cuentos que se tomarán en análisis en el presente, no todos se adecuan a esas pautas. Resulta interesante la propuesta del término ‘insólito’ de Flavio García para hacer referencia a la macro-categoría de la escritura de lo no-mimético definida en oposición al sistema realista, y dentro de la que el fantástico representaría una de las manifestaciones posibles (Roas 2024, 11). En fin, cabe mencionar la etiqueta de «lo inusual» con lo que Carmen Alemany Bay hace referencia a un tipo de literatura en la que, a pesar de no presentar una intencionalidad explícitamente fantástica, hay:

la necesidad de acudir a otros parámetros que fluctúan en la franja que oscila entre lo real y lo insólito, [...] pero que termina por detenerse en lo primero. Una forma de ficción en la que prima la incertidumbre aunque los hechos transcurran en el plano de lo real con transiciones hacia lo onírico o lo delirante; y en ese trance el autor abandona al leyente en su perplejidad, pues esta ambigüedad tiende a provocar la vacilación interpretativa del lector. (2016, 135)

Por lo que concierne a la crítica feminista que informará este trabajo, se hará referencia al proceso de fijación de la figura de la bruja y su relación con la progresiva criminalización de la

autodeterminación tanto física como social de las mujeres, como sugerido por Silvia Federici ([2004] 2021). Desde una perspectiva histórica, Federici trabaja extensivamente las maneras en que el poder legislativo ha implementado sistemáticamente la sumisión de las mujeres. La filósofa italiana en su ensayo ya clásico *Calibán y la bruja* (2004) muestra cómo el poder ha ido prohibiendo las prácticas y los saberes femeninos sobre el propio cuerpo y la reproducción, a la vez que ha reducido el espacio de participación al ámbito público de las mujeres y, sobre todo, su posibilidad de acceder al trabajo remunerado, como manera de explotar el trabajo doméstico y de gestionar la reproducción del cuerpo social (Federici [2004] 2021, 96-7). En su ensayo traza las maneras como se ha implementado la progresiva desposesión del control de la mujer sobre su propio cuerpo y su propia agentividad económica y social, y la ruptura de la posibilidad de coalición entre las mujeres blancas y los grupos sociales racializados y minorizados con la imposición de distinciones raciales a través de las leyes sobre escavidud y el sistema de castas en América, y cómo dichas medidas han sido estrategias centrales para el éxito de la imposición de la economía capitalista (Federici [2004] 2021, 127-8). Asimismo, se hará hincapié en las reflexiones sobre la maternidad de Julia Kristeva ([1975] 1997; [1976] 2007), sobre todo en lo que concierne a la identidad de la mujer en su devenir madre; y por Adrienne Rich ([1976] 1986), sobre la diferenciación entre maternidad como institución patriarcal y ser madre como experiencia emocional y relacional. A través del análisis de los cuentos, se propondrán algunas lecturas en las que el modo fantástico interactúa con estudios de crítica feminista. Se propone la recuperación de los «saberes femeninos» —expresión con la que se hace referencia al caudal de conocimientos históricamente ejercido por mujeres en relación a la anticoncepción, a la gestación y al parto— y de la coalición entre lo femenino y lo marginal como un camino alternativo a lo normalizado. Todo esto asumiendo desde una perspectiva interseccional el género, la raza, la enfermedad y la clase como ejes de desigualdad que crean niveles complejos de opresión bajo el sistema patriarcal y capitalista (Crenshaw 1989). Cabe mencionar que, dentro del ámbito de la teoría feminista, el potencial subversivo del fantástico ha sido cuestionado, justo por su afán deconstructivo, por Rosi Braidotti en favor de las capacidades de proporcionar «esquemas significadores en el nivel cognitivo y relevantes en el moral» (2021, 41; traducción mía) de la ciencia ficción o de la ficción especulativa. Sin embargo, estas modalidades de escrituras podrían leerse como instancias distintas en la reapropiación del lenguaje: la primera como la crítica y la deconstrucción de los modelos heredados; la segunda como la propuesta de otros horizontes.

Para concluir, merece la pena volver al punto de partida. En 1970, Cvetan Todorov postula la muerte del género fantástico, afirmación con la que la crítica ha manifestado un

acuerdo general. De hecho, los críticos han abandonado la definición genérica para favorecer el empleo de los concepto de «modo» —«un insieme di procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche, articolazioni dell’immaginario storicamente concrete e utilizzabili da vari codici linguistici, generi artistici o letterari», en palabras de Ceserani (1996, 7-8)— o «categoría estética». Jackson lo define como un modo literario a partir de las diferencias con el modo mimético y maravilloso (1981, 32); de manera parecida, Campra plantea que el fantástico es «un modo ficcional de representación de la realidad» que se distingue de lo mimético y de lo real maravilloso por configurarse como «una pregunta sobre el objeto de su representación» (2008, 195); Ceserani, subraya la intención del texto y la dimensión de la recepción lectora al definir el fantástico como un modo literario que se emplea para organizar «la struttura fondamentale della rappresentazione e per trasmettere in maniera forte e originale esperienze inquietanti alla mente del lettore» (1996, 11) y cuyo empleo es evidente a partir de una tradición textual que empieza a comienzos del siglo XIX. Por su parte, Roas define el fantástico, como una categoría estética «que no puede funcionar sin la presencia de lo imposible» (2011, 46).

En cuanto se refiere a los alcances del presente trabajo, se asume el fantástico como modo de escritura y se adoptan las definiciones de Roas y Campra para quien la transgresión de nuestra idea de lo real es la condición necesaria de su actuación. Con respecto a la relación entre ‘lo real’ y lo fantástico en la contemporaneidad parece preciso citar a David Roas:

Lo fantástico contemporáneo asume [...] 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. Porque su objetivo esencial es cuestionar dicha idea. Los autores actuales se valen de lo fantástico no solo para denunciar la arbitrariedad de nuestra concepción de lo real, sino también para revelar la extrañeza de nuestro mundo. (2011, 155)

Es precisamente esta capacidad de socavar la concepción compartida de la realidad que hace que los textos fantásticos entablen un debate con lo real extratextual como condición intrínseca de su existencia, y por lo tanto, que se puedan leer como un cuestionamiento de las normas sociales que rigen «ese otro discurso que es la realidad» (Roas 2001, 20). Por lo tanto, parece no solo acertado, sino que iluminador el planteamiento de Jackson sobre la capacidad subversiva del fantástico como escritura de lo que queda excluido de la cultura. De ese mismo caudal bebe la propuesta de David Roas acerca de un fantástico feminista, que describe la tendencia notable de una gran parte del fantástico ultracontemporáneo (pero que encuentra sus

raíces en la tradición sembrada por Valenzuela, Ocampo, Shua y Gorodisher, entre otras) de emplear ese empuje subversivo para desarmar los modelos normalizados de feminidad. El presente trabajo adopta dicha propuesta como pauta interpretativa para el análisis de los cuentos que serán objeto de estudio. Asimismo, se adopta la definición de fantástico como modo de escritura cuyo rasgo necesario es la transgresión de (nuestra idea de) la realidad, entendiendo como tal tanto las reglas que determinan su funcionamiento físico y, por consiguiente, las posibilidades ontológicas que derivan de ellas; como su sustento ideológico —en la acepción que Jackson da del término. Dicha transgresión depende de la problematización de la coexistencia de lo imposible y de lo posible dentro del paradigma de realidad compartido con el lector o la lectora y puede darse tanto a nivel semántico como a nivel del lenguaje, siempre que las impropiedades semánticas y las rupturas sintácticas aludan a un acontecimiento imposible; en otras palabras, se adopta el planteamiento de Campra sobre un fantástico del lenguaje, con tal de que las transgresiones del plano lingüístico remitan a una transgresión en la extensión referencial codificada por el texto. Asimismo, parece que tanto el planteamiento del personaje como cómplice de lo fantástico, por Margherita Cannavacciuolo, así como el de identificación monstruosa, por Anna Boccuti, permiten acercarse al estudio de la estructuración de la dinámica fantástica alejándose de la tradicional oposición tajante entre lo normal y lo anormal: en cambio, ofrecen una pauta de análisis textual diferente, al subrayar la importancia de la caracterización del personaje para plantear la transgresión fantástica y la problematización de la existencia simultánea de lo posible y de lo imposible. En último término, cabe detenerse en una clarificación léxica: se adopta aquí la distinción entre *el* fantástico y *lo* fantástico propuesta por Pampa Olga Arán (2007, 228), para indicar respectivamente el modo de escritura y los elementos de fantasía que intervienen en los textos, siempre que no se esté citando directamente otra fuente en cuyo caso se mantendrá el uso del artículo del texto original.

2. Más allá de la medicina: la relación entre el deseo y lo fantástico

El fantástico surge como respuesta al racionalismo del siglo XVIII que había deslegitimado la religión y la superstición como vías de comprensión del mundo y había impuesto la razón y la ciencia como única explicación válida (Roas 2011, 15). Si bien el fantástico tradicional cuestionaba el funcionamiento de las leyes físicas del mundo, no ponía en discusión la validez del discurso científico en sí, sino su capacidad de abarcarlo todo. En la postmodernidad, en palabras de David Roas, «la realidad es vista como un compuesto de constructos tan ficcionales como la propia literatura. Lo que se traduce en la disolución de la dicotomía entre realidad/ficción» y sigue: «De ese modo, la realidad es vista como una construcción virtual, un simulacro autorreferencial que suplanta o simula ser la realidad» (Roas 2011, 29). Por lo tanto, los textos fantásticos en el siglo XXI ponen al lector ante una desilusión radical frente a cualquiera promesa de totalidad. Es en el marco de dicha incertidumbre generalizada que los cuentos fantásticos del siglo XXI se confrontan con el discurso científico y, en particular, el discurso médico. En lo que concierne al eje de este trabajo, la relación entre medicina y fantástico se articula alrededor de la posibilidad del embarazo. El fantástico se presenta como manera de articular los deseos más allá de un discurso científico que reduce la maternidad a la fertilidad y al embarazo, es decir, a un proceso biológico donde, según Kristeva, no cabe espacio para la articulación de la subjetividad de la madre ([1975] 1997). En «Conservas» (2009), de Samanta Schweblin; «El hombre de la pierna» (2016), de Giovanna Rivero; y «La virgen de las orejas» (2024), de Elaine Vilar Madruga se explora la tensión entre embarazo, maternidad y proyecto de sí que tienen las protagonistas. Aunque se refiere a otras obras, las palabras de Patricia Guzman parecen extremadamente relevantes para los cuentos que se analizan en el presente apartado cuando escribe que los textos «cuestionan el rol de las mujeres, especialmente el de la maternidad, mostrando la lucha individual en su esfuerzo por negociar una identidad» y sigue: «La maternidad está puesta en cuestión; no es un guión determinado por la biología, sino un deseo que puede no responder al mandato social» (Guzman 2022, 51). «Un hijo como un horizonte» escribe Rivero: se verá en seguida cómo los tres cuentos dibujan esa perspectiva.

2.1. «Conservas»

«Conservas», de Samanta Schweblin, pertenece a la segunda colección de cuentos de la escritora argentina, *Pájaros en la boca*, publicada por primera vez en 2009 por la editorial Emecé

y después reeditada en 2017 por Random House. Por el cuento homólogo, la escritora ganó el Premio Casas de las Américas en 2008, al que siguieron en 2012 el premio Juan Rulfo por el cuento «Un hombre sin suerte» y el premio Tigre Juan por su novela *Distancia de Rescate*, entre otros. Al observar la producción literaria de Schweblin en su conjunto, algunos de los motivos constituyente de su universo literario son «La subversión de los estereotipos de lo femenino y la maternidad, junto a la exploración de los oscuros recovecos de la relación familiares» (Boccuti 2024, 93). En «Pájaros en la boca» se encuentra un padre atónito e inepto delante de la hija adolescente que se alimenta de pájaros vivos; en *Distancia de rescate* se explora el instinto maternal y la imposibilidad de prevenir el peligro y proteger a los hijos, tema que explora también en muchos de los cuentos de *El buen mal* (2025), última publicación de la autora en el que se encuentra «Bienvenida a la comunidad» que se explorará más adelante en este trabajo.

En «Conservas» se trata el tema de un embarazo no esperado y la búsqueda de la protagonista, soportada por su pareja, de un procedimiento que solucione la situación. De entrada, el cuento socava la idea común de un embarazo como una bendición, ya que la llegada del bebé se plantea como inconveniente: «Teresita se adelantará a nuestros planes. Voy a tener que renunciar a la beca de estudio» (Schweblin 2017, 19). No solo el embarazo se presenta a nivel práctico como problemático, sino que también el texto teje a su alrededor un campo semántico que socava el júbilo esperable: así que la madre «por pura angustia, no puedo parar de comer y empiezo a engordar» y el padre actúa «como si la culpa, o qué sé yo qué cosa, lo obligara a cumplir con lo que espero de él» (Schweblin 2017, 19). La angustia y la culpa no se limitan al núcleo familiar, sino que contagian también la familia extendida: «Pasa otro mes. Mamá también se resigna» (Schweblin 2017, 19). La maternidad no se perfila como resultado de una elección consciente de autodeterminación por parte de la mujer, sino como destino ineludible, sensación amplificada por el empleo del tiempo futuro al introducir la llegada de Teresita (Guzmán 2022, 54) y por el hecho de que el cuento empieza *in medias res*: «Así pasa una semana, un mes, y vamos haciéndonos la idea de que Teresita se adelantará a nuestros planes» (Schweblin 2017, 19). Además, la inevitabilidad con que se presenta el embarazo refuerza el carácter fantástico del procedimiento que permite a la protagonista interrumpir su gestación, como algo que transgrede las leyes ineludibles para el funcionamiento de la realidad. Lo fantástico se perfila como herramienta que permite a la pareja actuar según sus deseos y alejarse de la expectativa social que les impondría seguir con la gestación. Justo en relación con la torsión de las expectativas sociales, Boccuti vincula el cuento de Schweblin a «Como una buena madre» (2001) de Ana María Shua, donde se trata el tema de la abnegación para los hijos que se requiere de las madres (Boccuti 2024, 86). En efecto, Boccuti apunta a Schweblin como

heredera de la tradición de escritoras argentinas compuesta por Ocampo, Gorodischer, Valenzuela, además de la ya mencionada Shua, en cuyas obras hay un cuestionamiento de los roles de género (Boccuti 2024, 93). Como en el cuento de Shua, en «Conservas» más que un rechazo contundente de las expectativas sociales se ve a las protagonistas lidiar con ellas. Sin embargo, mientras en «Como una buena madre» la culpa es el motor de la narración y el motivo alrededor del que se desarrolla el conflicto interno al personaje; en «Conservas» la culpa rige solo la primera mitad del cuento. En cambio, el deseo funciona como motor de la segunda parte y es ese que empuja a la protagonista a buscar una solución para su situación: «Hablo con obstetras, con curanderos y hasta con un chamán. Alguien me da el número de una comadrona y hablo con ella por teléfono. Pero cada uno a su manera presenta soluciones conformistas o perversas que nada tienen que ver con lo que busco» (Schweblin 2017, 20).

Las soluciones conformistas o perversas coinciden con seguir con el embarazo o abortar, aunque está última opción nunca se nombra explícitamente en conformidad con el tabú que envolvía —y probablemente siga envolviendo— esa práctica en la Argentina de 2009. Hay que tener en cuenta que la demanda de legalización del aborto estuvo al centro de las reivindicaciones feministas en el país que finalmente llevaron a la entrada en vigor de la Ley 27610 de Interrupción Voluntaria del Embarazo en enero 2021 (Anzorena 2023). Pues, la protagonista busca una alternativa que le permita lidiar las expectativas y los juicios sociales con sus deseos. Así, da con el doctor Weisman. El tratamiento que le propone —una mezcla de control de la respiración, alimentación, conexión con la naturaleza, pastillas y cambio de hábitos de todos los integrantes de la familia— consiste en invertir el embarazo y guardar la posibilidad para más adelante sin ninguna implicación para el feto. Es justo en la torsión del discurso médico donde reside lo propiamente fantástico del cuento:³ dentro de un paradigma de realidad que se parece en todo al extratextual, ese tratamiento rompe con lo que el lector considera posible. El hecho de presentarlo como un alcance de la medicina que no crea mayor asombro o desconfianza en los personajes, por ende, crea una transgresión del paradigma de realidad compartido. Schweblin, entonces, adapta a los afanes del siglo XXI una de las estrategias centrales al fantástico tradicional de empujar el discurso médico-científico tras los límites de lo (ya) posible. Ese «método médico fantástico» permite lo que Wurst denomina «fantasía del aborto bueno» (Wurst 2022, 191): una práctica de autoderminación sin daño ni reproche. La idea del daño al feto, central al discurso pro-vida, impregna el cuento como argumento principal de la protagonista para proceder con el embarazo. Así que se lee: «Me cuesta hacerme a la idea de

³ Clases de literaturas hispanoamericanas dictadas por la profesora Margherita Cannavacciuolo el día 05/11/2024.

recibir a Teresita tan temprano, pero tampoco quiero lastimarla» (Schweblin 2017, 20) al comienzo del cuento; idea que se repite cuando el tratamiento llega a su conclusión: «Tengo miedo. Temo que algo pueda salir mal y lastimemos a Teresita» (Schweblin 2017, 25). La protagonista ha interiorizado la lógica patriarcal que antepone el bien del feto por encima del de la madre. Dicha lógica tan naturalizada en la cultura es el resultado de un cambio histórico. De hecho, la práctica médica de salvaguardar la vida del feto en los casos de parto de riesgo es el resultado de la progresiva masculinización de las profesiones relativas al parto que fue el resultado del interés del poder estatal por tener control sobre el crecimiento demográfico que se desarrolló en Europa desde el siglo XVI y llevó hacia el intento de control estatal sobre los poderes reproductivos de las mujeres. Federici observa que, con la marginación de la figura de la comadrona, «the process began by which women lost control they had exercised over procreation» ([2004] 2021, 98). Por su parte, Kristeva en «Motherhood according to Giovanni Bellini» ([1975] 1997, 301-7), argumenta que el embarazo significa para las mujeres también la pérdida del control sobre el propio estatuto de sujeto, ya que los únicos dos discursos en la cultura occidental con que se da cuenta del devenir madre fallan en representar la subjetividad de la mujer. De hecho, si en el discurso médico la mujer es el sitio de un proceso biológico; en el discurso cristiano, es portadora de divinidad, de un más allá sagrado. Lo que es cierto es que, al convertirse en madre, la mujer está sujeta a un proceso biológico que supera su control y que, sin embargo, es impensable sin su presencia: es la madre que encarna el fenómeno y lo vuelve representable. La madre, por lo tanto, deviene el umbral entre cultura y naturaleza (Kristeva [1975] 1997, 302-5). El embarazo significa un extrañamiento de sí como sujeto dueño de la propia voluntad y una amplificación de la inmanencia del cuerpo en la experiencia de sí. El embarazo marca un cambio en la percepción de sí entre el ser mujer y el ser madre. El texto de Schweblin cuestiona la maternidad como objetivo de ser de las mujeres y camino para la autorealización y muestra los condicionamientos culturales de una «civilization where the *consecrated* (religious or secular) representation of femininity is absorbed by motherhood» (Kristeva [1976] 1997, 308). En efecto, socava la normalización de la maternidad ya que la presenta como una desviación de la norma: «Me toco la panza. Es una panza normal, una panza como la de cualquier mujer, quiero decir que no es una panza de embarazada» (Schweblin 2017, 24). Además, los cambios que el cuerpo de la protagonista registra con el embarazo conllevan un sentimiento de alienación: «El tercer mes me siento más triste todavía. Cada vez que me levanto me miro al espejo y me quedo así un rato. Mi cara, mis brazos, todo mi cuerpo, y por sobre todo la panza, están cada vez más hinchados» (Schweblin 2017, 19-20). Al contrario, hacia el final, la imagen que le devuelve el espejo es de felicidad y alivio: «Los días del último mes pasan rápido.

[...] [Manuel y yo] Nos paramos frente al espejo y nos reímos. [...] Estoy mucho menos hinchada. Eso alivia mis actividades y me levanta el ánimo» (Schweblin 2017, 24). Lucía Wurst destaca como la especularidad de las imágenes al espejo al comienzo y al final del cuento representan metonímicamente la estructura en su conjunto. La protagonista empieza el procedimiento a los tres meses de embarazo —no acaso el límite máximo por acceder a la interrupción voluntaria de embarazo en muchos países— y ese dura exactamente el mismo tiempo, periodo durante el que se los personajes invierten su conducta: los abuelos retiran los regalos, la pareja se hace más cercana, Teresita se hace más y más pequeña hasta retomar las dimensiones de una semilla. Asimismo, mientras la primera mitad del cuento está marcada por la angustia, la segunda está signada por el alivio. El modo fantástico en el texto, pues, se constituiría a través de este oxímoron estructural que representaría lo realista y cotidiano como perturbador y lo fantástico como tranquilizador.

Schweblin emplea estrategias del fantástico clásico para dibujar el embarazo como perturbador. Primero, se silencia todo el campo semántico relativo a la maternidad: no se mencionan las palabras «embarazo», «hijo», ni «aborto». Al contrario, se le remite o a través de perífrasis imprecisas como «el tema» (Schweblin 2017, 19) o «un asunto tan trivial» (Schweblin 2017, 20), o a través de la escritura detallada de acciones y objetos, como por ejemplo los regalos de los abuelos: «Este es un cambiador lavable con cierre de velcro... Estos son escaarpines de puro algodón... Esta es la toalla con capucha en piqué» (Schweblin 2017, 19). El embarazo no se trata directamente, sino a través de los efectos que causa en la vida de la pareja y, sobre todo, en el cuerpo de la protagonista. Se nombra «Teresita», pero no se dice qué es. Si en el fantástico tradicional, el autor debe obligar las palabras «a producir un «aún no dicho», a significar un inasignable, es decir, a hacer como si no existiera adecuación entre significación y designación» para apuntar a monstruo, que es el elemento central de la aventura (Bellemin-Noël [1972] 2001, 111), Schweblin tuerce la retórica fantástica no para significar un inaudito racional, sino para connotar lo normal como desconcertante. La narración del estado psicológico de la protagonista —con que el narrador coincide en voz y focalización— cumplen dentro de la retórica fantástica la misma función de la adjetivación connotada en el fantástico tradicional (Campra [1981] 2001, 186-7) con la diferencia central de que en aquellos servía para encubrir un vacío denotativo; mientras que aquí sirve para orientar el cambio de percepción axiológica del lector cerca de algo común y corriente como quedar embarazada. Además, el texto subraya el contraste entre el acontecimiento normal y el efecto perturbador que genera a través del empleo del sufijo apreciativo que se añade al nombre de la hija por venir. El diminutivo, que en principio marca un sentimiento de ternura y afecto, irónicamente se emplea para indicar la causa del

sentimiento de lo ominoso en el texto. El embarazo funciona como agente fantástico en el cuento porque es el elemento que provoca la situación de ruptura del paradigma de realidad textual, no en el sentido de que implica la ruptura de las leyes físicas del mundo como lo conocen tanto los personajes como los lectores, sino más bien que interviene en el nivel más privado y prosáico del bienestar de los personajes. El cuento de la escritora argentina respalda así la argumentación de Bellemin-Nöel cuando escribe que «no existe percepción de lo fantástico en el texto si la «fantasticidad» no está subrayada por el propio discurso, puesto que es el discurso, y no el acontecimiento, el que califica la historia como tal» (Jean Bellemin-Nöel [1972] 2001, 139-40).

Sin embargo, el trabajo de renovación del fantástico tradicional que Schweblin cumple en «Conservas» lejos de limitarse a una actualización de las estrategias formales, se puede encontrar también en la elección de los motivos del cuento. Efectivamente, el procedimiento del doctor Weisman no solo es literalmente el reverso del embarazo, sino literariamente el reverso del conflicto clásico de la superación del límite entre vida y muerte. Teresita se presenta como una manera alternativa de abarcar la necesaria transitoriedad de la vida: en su vaso de conservación se vuelve la representación de la no-vida, de una elección sin consecuencias, de la permanencia en el estado de la potencialidad. De hecho, el alivio que siente la protagonista al experimentar el avance del procedimiento tiene que ver con la posibilidad de seguir como siempre:

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. Es como si al mejor año de tu vida le agregaras un año más, bajo las mismas condiciones. Es la oportunidad de seguir continuando. (Schweblin 2017, 23)

No obstante, el procedimiento también ofrece una manera de conjugar los deseos propios con las expectativas sociales. En otras palabras, sirve como manera de eludir el conflicto entre la propia subjetividad y las normas culturales que crean expectativas y gobiernan el cuerpo y la vida de las mujeres. Es por eso que Patricia Guzman habla del cuento como «metáfora feminista fantástica sobre la autonomía reproductiva» (Guzmán 2022, 55).

Para concluir este apartado, el fantástico en «Conservas» se articula de manera doble: por un lado, a través de narración con focalización interna en la protagonista se describe el embarazo como ominoso y como causa de desconocimiento de sí. Se ha argumentado que la representación del estado de ánimo de la protagonista acerca de la maternidad desempeña un papel análogo al de la adjetivación connotada en el fantástico tradicional; sin embargo, mientras en aquellos servía para dar cuerpo discursivo a un vacío denotativo, aquí se emplea para resignificar un elemento realista. Por el otro lado, el procedimiento del doctor Weisman, que permite revertir el

embarazo y guardar en un frasco la posibilidad de la maternidad y que en sí constituye el elemento fantástico a nivel semántico, se presenta no solo como un procedimiento aceptable y aceptado por la pareja, sino también como una solución que genera alivio y que permite a la protagonista volver a reconocerse. Por lo tanto, se crea un oxímoron estructural donde el elemento real se percibe como perturbador, y lo fantástico como tranquilizador. Si se asume la lectura que hacen Guzman y Wurst de «Conservas» como metáfora de la libertad reproductiva, es fácil inscribir el cuento dentro de la definición que da Jackson del fantástico como literatura de la subversión, en cuanto intento de expresión de lo reprimido por la cultura.

2.2 «El Hombre de la Pierna»

Si en «Conservas» el elemento médico fantástico es lo que permite el cumplimiento de los deseos de la protagonista; en «El Hombre de la Pierna», Giovanna Rivero teje una relación más ambigua entre deseo, fantástico y medicina a partir del tema de la maternidad. Giovanna Rivero (Montero, 1972) es escritora de lo insólito: su copiosa obra abarca tanto la ciencia ficción —por ejemplo, en los cuentos «Tukzon» y «Regreso»—, así como el fantástico, pasando también por la reescritura de los cuentos de hadas, como se puede intuir a partir del título de la recopilación, *Para comerte mejor* (2016), que acoge el cuento que se trae a colación aquí. A pesar de las diferencias en las modalidades que toma su escritura, hay algunos motivos que permiten trazar un hilo conductor a lo largo de su producción: la relevancia que ocupan el tema de la marginalización social así como el asunto racial, que trata «en un tono que no es ni condescendiente ni didáctico, sino [...] como un elemento ineludible de la realidad» (Gutiérrez León 2017, 52); y la atención a los discursos médico y religioso (Entrevista a Rivero 2022, 83), aspectos que se encuentran también en «El Hombre de la Pierna».

La protagonista y narradora del cuento es una mujer que quiere quedarse embarazada y por eso se somete a un tratamiento hormonal para la fertilidad. Durante uno de esos tratamientos la pareja va de viaje a Nueva York, la ciudad natal del esposo. Es justo en el metro de la ciudad estadounidense que el marido da con El Hombre de la Pierna: se trata de un vagabundo negro, un veterano con una pierna mutilada y pútrida, que atrae antes la visión voyeurística del esposo y después fascina por completo a la mujer tanto que la misma noche lo sueña y el día siguiente pide que lo busquen otra vez. Cuando lo encuentran, dos jóvenes le están rogando que vaya a un hospital. Tras una pelea en la que el viejo se niega rotundamente a que le lleven al hospital —donde, dicho sea de paso, no podría acceder a las curas por falta de un seguro médico—, acepta que le lleven a una botánica. El cuento se concluye con un final abierto: tras acoger al hombre y someterlo a un procedimiento de «curación alternativa», el dueño asegura a la pareja

que el hombre va a estar bien y les pide que lleven un bolso gris, dentro del que se intuye que hay la pierna amputada, a un santuario: le debía una ofrenda y «esta pieza funciona bien, es orgánica. Las matemáticas del cielo son insondables» (Rivero 2016, 161).

En lo que se atiene al nivel semántico del cuento, no hay ningún acontecimiento estrictamente fantástico. En el cuento de Rivero, de hecho, la transgresión fantástica se construye como alusión a través de la voz y focalización del narrador, de la caracterización de El Hombre de la Pierna, y se mantiene a través del final abierto. Rivero se inscribe en la tradición del fantástico inaugurada por Cortázar al sustentar la dinámica fantástica sobre un vacío:⁴ por un lado, todo el relato depende de la pierna gangrenada, sin vida; por el otro, esta falta característica del personaje se transforma en una falta de significación. El arto putrefacto antes, y amputado después, somatiza el vacío discursivo alrededor del que se construye el fantástico, ya que el cuento deja al lector en vilo sobre lo que El Hombre de la Pierna representa: si un santo capaz de cumplir los deseos de quien acuden a él, como sueña la protagonista, o si un simple mendigo sin trascendencia. Si la putrefacción somática alude a un silencio semántico que, para usar las palabras de Campra, «sugiere vacíos en la trama de la realidad» (Campra, 2008: 112), entonces cabe mencionar el planteamiento de Cannavacciuolo acerca del cuerpo del personaje como función de la dinámica fantástica (2020). Para la crítica italiana «El cuerpo del personaje se configura como elemento intermedio [...] es decir, se sitúa entre los dos órdenes ontológicos inconciliables que conforman la estructura del relato fantástico» (Cannavacciuolo 2020, 20). Efectivamente, el cuerpo del hombre se convierte en un signo que la pareja lee de manera opuesta. No acaso, el esposo es el primero en avistar al hombre: su relación con él pasa por la vista, sentido que en la cultura occidental se vincula de manera estrecha a la facultad hermenéutica del ser humano (Cannavacciuolo 2020, 116), e interpreta su figura a través del código racional que rige nuestro entendimiento de la realidad. De hecho, el esposo considera al hombre como abyecto: le provoca tanto fascinación como rechazo, percibe en él «aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden» (Kristeva [1980] 2004, 11). Aunque no pueda parar de mirar, rechaza cualquier contacto y busca interponer una distancia entre ese sujeto ambiguo y ellos. Incluso, alarga a su mujer un *hand sanitizer* para evitar cualquier forma de contagio y eludir «las amenazas invisibles, las bacterias, las incontables formas en que la enfermedad entra en un cuerpo y lo coloniza y lo vence. [...] el horror deslumbrante» (Kristeva [1980] 2004, 154) Por otro lado, la relación que la mujer entabla con el méndigo pasa

⁴ Clases de literaturas hispanoamericanas dictadas por la profesora Margherita Cannavacciuolo el día 18/11/2024

principalmente por el oído, el tacto, y el olfato, lo que le permite acceder a la otra dimensión que el personaje oculta y revela a la vez:

El Hombre de la Pierna [...] cantaba –porque así lo entendía *mi oído*, fresco a las *epifanías* culturales–, cantaba un blues ronco. Me acerqué [...] y tomé mi tiempo [...], mientras aspiraba, como de un *perfume rancio* pero incuestionablemente auténtico, *el olor agrio-dulzón* de la carne enferma, cediendo, seducida, ante la avanzada imparable de la muerte. Ese *olor* era, dios mío, todo un *trance*. *Eran otras las cosas que me producían asco*. [...] Encontré una sola moneda y, en lugar de arrojarla al tarro de aluminio, estiré el brazo para que él alzara la mano. *Nuestros dedos se rozaron*; el hombre, a pesar de todo, de su cuerpo convocado ya por los gusanos, sonrió. (Rivero 2016, 153; resaltados míos)

Una de las dicotomías que informa la estructuración del cuento, por lo tanto, se puede encontrar en la oposición vista/otros sentidos, racionalidad/lógica fantástica. En efecto, desde el incipit del cuento la protagonista se caracteriza por mostrar una propensión a las maneras de entender el mundo alternativas y subyacentes a la racional que rige el paradigma de realidad compartido. Efectivamente, la protagonista «había cerrado los ojos mientras viajábamos hacia el Bronx. [...] en lugar de mirar, quería sentir la vibración del traqueteo, la electricidad subsidiaria del movimiento metálico envolviéndome como una madre» (Rivero 2016, 149) y no solo eso, sino que también estaba «metida en un sueño que se deshilvanaba en imágenes y voces de mis otros mundos, de mis otros tiempos» (Rivero 2016, 150). A lo que se opone la figura del esposo cuya «voz llena de realidad» (Rivero 2016, 150) le saca de su ensoñación. Por un lado, dicha propensión se explica a raíz del estado alterado en el que se encuentra la protagonista por el tratamiento hormonal al que se está sometiendo y, como se lee en el texto, parece inevitable «que tanto manoseo acabara galvanizando la vida real, exigiéndole algún tipo de respuesta» (Rivero 2016, 156-7). Por el otro, el personaje se caracteriza por las tendencias a las ambivalencias, la atracción por las contradicciones, y la búsqueda de un significado simbólico, por ejemplo, cuando comenta el hecho de que la muerte de la ex de su pareja en el atentado de las Torres Gemelas creó las condiciones para que ellos se encontraran: «a mí no se me ocurrió mejor idea que encontrar una vez más la belleza en lo siniestro, el destino en la tragedia» (Rivero 2016, 157). Por lo tanto, la protagonista muestra una propensión hacia lo fantástico que precede el encuentro con El Hombre de la Pierna, pero se acentúa tras eso.

La autora misma ha comentado que es a partir del personaje que hilvana sus historias y que «es el personaje mismo el que me da la clave de cómo va a romper esa mimesis, cómo va a romper la realidad. Si la va a romper por el costado de una psicología trastornada, el relato está mucho más cercano al fantástico» ya que para ella «Como sucede con la psicosis, el fantástico lo

que activa es un trastorno sutil de la percepción hasta que te lleva a esa revelación terrible» (Entrevista a Rivero 2022, 83). Entonces, parece relevante detenerse en el papel que la voz del personaje desempeña en la escritura de Rivero, y como la caracterización del personaje se convierte en función de la dinámica fantástica. En efecto, reflexionar sobre el papel de la voz permitirá destacar que el modo fantástico de este cuento reside en el lenguaje (Campra 2008). De hecho, es a través del narrador, que coincide en voz y focalización con la protagonista, que se construye la caracterización de los personajes, estrategia que Alazraki ya destacaba en la cuentística cortazariana (Alazraki 1979). Dicha referencia parece pertinente, ya que Rivero reconoce Cortázar como fundamental para su aprendizaje de escritura, tanto que admite que «hay modos en que trabaja mi subconsciente que siempre regresa a Cortázar» (Entrevista a Rivero 2022, 75) e incluye una referencia intertextual a «Todos los fuegos el fuego» al comienzo del cuento. Comentando las reflexiones de Cortázar sobre el estilo y la voz en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Alazraki escribe que «la voz no es un mero intermediario de la fábula, sino presencia de lo enunciado en la fábula» (1979, 146). Entonces, lejos de servir como mero comentario de los acontecimientos, la voz es la función a través de la que el lector accede a ellos. En particular, la narración del cuento en cuestión está a cargo de la protagonista. «Aunque la voz narrativa depende del punto de vista escogido para contar el cuento,» comenta Alazraki, «la eficacia del relato depende de la primera más que del segundo» (1979, 148). En efecto, es la voz de la protagonista que carga de otra dimensión la presencia del méndigo: su figura —ya extraña por la confluencia contrastante del presentimiento de muerte y de una fuerte vitalidad—, se vuelve sobrenatural a raíz de la connotación que le atribuye la protagonista. Pues, es a través de la voz escogida para narrar que la ambivalencia de El Hombre de la Pierna se convierte en umbral hacia otra dimensión. Es estructural a la dinámica fantástica del cuento, entonces, que la voz de la protagonista y narradora se caracterice por una tendencia hacia lo trascendental, y por un distanciamiento de las pautas epistemológicas racionales. En efecto, se podría argumentar que aunque el texto mantuviera la homo e intradiégesis, es probable que no resultaría fantástico si hubiera sido narrado desde la voz del marido, ya que lo fantástico del texto reside en la connotación del nivel semántico; es decir, en «El Hombre de la Pierna» hay un fantástico del lenguaje más que un fantástico de percepción.

Efectivamente, es a través de la singularización gráfica y del campo semántico con el que la narradora/protagonista se refiere al Hombre de la Pierna que se alude a su carácter sobrenatural. Para empezar, la primera vez que la protagonista percibe su presencia, le reconoce de inmediato una singularidad extrema que depende del rasgo físico, pero que lo trasciende y que se representa en el texto a través del contraste entre las letras minúsculas con que se reportan las

palabras del marido y las mayúsculas que se emplean cuando se hace referencia a sus pensamientos o palabras: «el hombre de la pierna...», dijo. / Y sí, El Hombre de la Pierna» (Rivero 2016, 152). A partir de ahí, se teje un campo semántico de lo sagrado alrededor del Hombre: ya se han mencionado las referencias a la ‘epifanía’ y al ‘trance’ que su canto y su olor le procuran, pero también y más específicamente sus palabras (“*God bless you, sista*» y «*May God pay you back with that thing your heart wishes for so bad*») se consideran una «bendición»; su pierna se describe como «sagrada» y se le reconoce una «condescendencia beatífica»; para no mencionar el hecho de que la pierna al final se convierte en ofrenda sagrada. El Hombre de la Pierna, además, se le presenta en sueños como un oráculo que tiene el poder de cumplir con los deseos de quien le toque la extremidad pútrida, siempre que logren interpretar sus profecías:

Soñé que una multitud de gente bajaba de los vagones del metro y se dirigía en avalancha hacia la esquina donde el negro prodigaba esas frases lastimeras que *parecían profecías* en tono de un blues desvencijado. Todos querían tocar por unos segundos la pierna en franca descomposición, cerrando los ojos *mientras elevaban un deseo*. De inmediato, *el negro soltaba una respuesta que cada uno debería interpretar*. Yo no conseguía tocar su pierna; no obstante el negro me sonreía con su reluciente dentadura invitándome a hacerlo. La angustia que sentía por no poder tocar *esa pierna sagrada* era espantosa. (Rivero 2016, 156; resaltados míos).

A raíz del motivo del cumplimiento de los deseos, es interesante relacionar el texto de Rivero con un texto cumbre de la cuentística fantástica tradicional: «La pata del mono» de W. W. Jacobs. Más aún, si se considera que Roger Caillois plantea a partir de ahí la diferencia entre el tratamiento maravilloso y el fantástico de los elementos sobrenaturales y que Alazraki retoma la teorización del crítico para delinear su propuesta de lo neofantástico ([1990] 2001). Caillois subraya que, al contrario de lo que pasa en las narraciones de corte maravilloso, en el fantástico aún solo la sospecha de un acontecimiento sobrenatural produce miedo porque su posibilidad ha sido tachada por el triunfo de la mentalidad científica; por su parte y como ya se vio en el capítulo anterior, el crítico argentino evidencia un cambio de intención entre los textos que se inscriben dentro del fantástico tradicional y los que él apuntó con el término de neofantástico, ya que estos últimos no buscarían provocar miedo en el lector, sino más bien una sensación de inquietud, porque sugieren la presencia de otra realidad no exterior o ajena a la suya, sino intersticial y no menos común y corriente. (Alazraki [1990] 2001). Si por un lado se acepta que la reacción del lector no tiene que coincidir con la de los personajes, como ya había planteado Todorov ([1970] 2001, 54-5); por el otro, parece relevante poner atención en qué es lo que genera la angustia de la protagonista ya que la coincidencia del narrador con dicho personaje

orienta la lectura y la percepción emocional del cuento que tendrá el lector. Entonces, se nota que la angustia que siente la protagonista no procede de la intuición de la transgresión del paradigma de realidad compartido; sino que depende de lo que dicha transgresión permite revelar sobre sí. La alusión a una dimensión otra que El Hombre de la Pierna representa en el cuento de Rivero no sirve para plantear un desmoronamiento de las reglas que rigen el orden de la realidad en el sentido de posibilidad ontológico, sino más bien para desvelar el orden precario que rige la subjetividad de la protagonista. Aunque en el personaje del marido es posible rastrear señales de inquietud frente al hecho de que lo anormal se cuele en un lugar tan prosaico como el metro, dicha transgresión no perturba a la protagonista. Al contrario, su malestar deriva de la componente oracular que le atribuye al hombre y de la duda sobre sí misma que emerge a partir de ese encuentro. Como argumenta Boccuti, el encuentro con El Hombre de la Pierna «tiene un efecto contagioso y desencadena en la protagonista un proceso interior de renegociación identitaria, que la lleva a rechazar la aceptación supina del dogma de la medicina –y con ello, la de lo real, cuyos límites la ciencia médica ha ayudado a trazar» (2020b, 328-9). En efecto, la pierna putrefacta y desbordante sirve de imagen especular al tratamiento hormonal higiénico y riguroso y es alrededor de esas imágenes dicotómicas que se plantea el cuestionamiento del paradigma científico. La contraposición entre estos dos polos también se revela a nivel lingüístico: de hecho, a la fascinación que siente la protagonista por El Hombre de la Pierna y por su «vitalidad contradictoria», le corresponde la alienación que siente frente a las promesas esperanzadoras de las terapias hormonales, hecho que emerge por el tono autoirónico y el empleo del lenguaje médico, ambas estrategias de distanciamiento (Boccuti 2020b, 316). Por lo tanto, se puede leer el texto a partir de otras dicotomías estructurantes ‘sano/enfermo’, ‘normal/anormal’ alrededor de las que se organizan los contenidos (Boccuti 2020b, 314) y, por ende, el tratamiento del tema de la maternidad. Para retomar a Kristeva, en una sociedad donde la representación de lo femenino está absorbida por la maternidad ([1976] 1997: 308), la mujer infértil se sitúa en el ámbito de lo enfermo y de lo anormal por no adaptarse al paradigma de género definido por el imperativo reproductivo. Las técnicas reproductivas y la medicalización de la infertilidad, por lo tanto, actuarían como herramientas de legitimación y normalización del cuerpo de las mujeres al permitir la maternidad, que se estalla culturalmente como el único camino de autorrealización para el sujeto femenino (Boccuti 2020b, 315). Butler, por su parte, apunta al género como una actuación incesante que permea también el ámbito de los deseos, ya que «toda norma social que constituye nuestra existencia conlleva consigo deseos que no se originan en nuestra individualidad» (2004, 2; traducción mía). A la luz de esas consideraciones, la protagonista del cuento de Rivero, quien parece intentar actuar según las normas de género y

su deseo de ser madre, podría leerse como una búsqueda de adecuación y reconocimiento social. La maternidad se constituye culturalmente como umbral que permite a las mujeres la participación en la sociedad como sujeto pleno y completo.

Pues, no solo el deseo de tener un hijo de la pareja y el tratamiento hormonal constituyen el núcleo temático de la narración; sino que la maternidad permea toda la red de significación del texto, ya que las descripciones recurren a dicho campo semántico y preparan así el tratamiento explícito del tema. En el primer párrafo, la protagonista describe su viaje en metro como sigue: «quería sentir la vibración del traqueteo, la electricidad subsidiaria del movimiento metálico envolviéndome *como una madre*. Eso quería, *una electricidad madre* en esa cavidad múltipara que avanzaba con *todas sus criaturas para lanzarlas a la vida*» (Rivero 2016, 149; resaltados míos) y poco más abajo se lee «La máquina *parturienta* nos expulsó» (Rivero 2016, 150). Y solo después se introduce el tema de la maternidad de manera explícita:

Hacia dos meses había sufrido la tercera pérdida —esta vez no solo la del coágulo, sino la de un feto completito que nos recordaba el conmovedor monstruo que habíamos sido, la bruta mandrágora de nuestro origen— y nuevamente me estaba sometiendo a otra descarga de hormonas. Llevaba mi diminuto botiquín con las jeringas y las botellitas doradas y, al despertar, lo primero que hacía era inyectarme el «elixir de la preñez» en los muslos (aunque no me lo había dicho, es probable que fuera esta imagen, más que otra cosa, lo que excitaba a mi marido y hacía de la misión del hijo algo menos opresivo, protegido por *la obstinada ferocidad del deseo*). (Rivero 2016, 151; resaltados míos)

La voluntad de la pareja de tener un hijo se describe como un deseo obstinado y feroz en la cita que se acaba de leer y más adelante como «obsceno y neurótico»; el hijo representa la construcción de un futuro compartido, ese algo «que nos atara por siempre, que nos obligara a superar los laberintos absurdos de nuestras respectivas personalidades, un hijo como un horizonte» (Rivero 2016, 154). El encuentro con El Hombre de la Pierna desvela las dudas y los temores de la protagonista. «*May God pay you back with that thing your heart wishes for so bad*» las palabras del Hombre la hacen tambalear en el proyecto identitario en el que se ha embarcado con su pareja, tanto que contaminan su ‘deseo’ y vuelven ambiguo el referente de tal palabra:

Cuando atravesábamos la ciudad hacia el norte, en busca de El Hombre de la Pierna, recién comencé a pensar realmente en *lo absurdo de mi deseo*. ¿Qué demonios estaba buscando? Deberíamos habernos regresado de inmediato a nuestra casa en el pantano y tomarnos unas verdaderas vacaciones, sin inyecciones, sin los fantasmas de las dos orillas de esa ciudad que me producía tantos celos. Sin embargo,

necesitaba estar frente a la vitalidad contradictoria de aquel hombre. (Rivero 2016, 158; resaltados míos)

El Hombre parece representar la alternativa a lo normal y a lo normado, la posibilidad de existir como ser incompleto y, por lo tanto, pone a la protagonista delante de la oportunidad de vivir fuera de la norma. Como escribe Boccuti: «El negro condensa en su cuerpo incurable y en su ser unas diferencias —o sea, alteridades— comparables por analogías a las que se personifican en la protagonista» y añade «Ambos, de hecho, están en los márgenes de esa civilización, y de los parámetros de salud ahí vigentes» (2020b, 318).

El desprendimiento de la protagonista del proyecto de la maternidad se infiere al final del cuento cuando, de camino al santuario para ofrecer la pierna mutilada como ofrenda, acerca la bolsa a su pecho, lo acuna como un bebé y empieza «a llorar despacito, mientras el tren seguía su marcha fatal por las frías entrañas de Nueva York» (Rivero 2016, 162). De hecho, se puede notar que hay un desliz radical en la descripción del metro: si al comienzo del cuento se le describe como una máquina materna que acuna a la protagonista, al final adquiere una connotación lúgubre. Si se retoman las consideraciones anteriores con respecto al rol del narrador en la caracterización de los personajes, se intuye que el cambio en el caudal metafórico al que se acude para la descripción corresponde a un cambio identitario de la protagonista. Aunque el final abierto multiplica las interpretaciones posibles del cuento, a raíz de la lectura que se ha hecho en el presente apartado, se sugiere que el final apunta a una renuncia del proyecto de ser madre, o por haber reconocido que dicho «horizonte» era determinado más por constricciones sociales que por una voluntad propia; o más bien por la toma de conciencia de la propia imposibilidad biológica de llevar a término el embarazo. Por las mismas razones, se tiende a excluir una de las interpretaciones propuestas por Anna Boccuti por la que el final podría apuntar a «la aceptación de las fuerzas de los cultos y rituales mágicos» para cumplir con el embarazo (2020b, 319). Por otro lado, se asumen las conclusiones que la crítica italiana saca con respecto al cuento: «La representación de la enfermedad se hace así funcional a la narración de una singular reapropiación y reconfiguración identitaria» (Boccuti 2020b, 319).

Para concluir, si el fantástico tradicional y el neofantástico causan respectivamente miedo e inquietud en el lector a partir de la transgresión que la copresencia de lo imposible y de lo posible conlleva; el cuento de Rivero no solo fricciona el paradigma de realidad a través de la convivencia de lo natural y de lo sobrenatural —es más, el elemento más corporal se vuelve indicio del orden transcendental—, sino que parece generar una disconformidad con respecto al paradigma de realidad en sí. Lo fantástico, en primera instancia, se presenta como un elemento excéntrico —o, mejor dicho, marginal— pero posible que, sin embargo, logra poner en tela de

juicio la norma cultural. En particular, *El Hombre de la Pierna* lo hace a partir de la cuestión sobre la subjetividad femenina pero no desde una posición biologicista, sino más bien proponiendo una lectura del social que comparte la perspectiva del feminismo interseccional, o sea proponiendo la interconexión entre las varias vertientes de opresión, a partir del poder transformativo que el encuentro desarrolla en el cuento. Por lo tanto, se podría argumentar que el debate extratextual (Roas 2011, 31) que el texto de Rivero entabla con la realidad no se realiza según los ejes de posibilidad ontológica del elemento fantástico o alrededor de las dudas epistemológicas acerca del acontecimiento anormal, sino más bien se estructura a partir de un replanteamiento de los criterios axiológicos de interpretación del paradigma de realidad y, en concreto, de la condición de opresión de las mujeres.

2.3 «La virgen de las orejas»

Como se acaba de comentar, en «*El Hombre de la Pierna*» la medicina secunda esperanzas de fertilidad y proporciona un camino de adecuación a las expectativas sociales que condicionan la vida del personaje femenino; se ha argumentado que lo fantástico, por lo tanto, interviene como elemento de reapropiación identitaria. «*La virgen de las orejas*» está en posición especular con respecto al cuento de Rivero, ya que el elemento sobrenatural —en concreto la virgen de las orejas— permitiría lo que la medicina considera imposible: el embarazo de una mujer estéril. La maternidad no se perfila como la única perspectiva posible para la autorrealización del sujeto femenino, pero es el único deseo de la protagonista y es el afán para cumplirlo corresponde al conflicto que pone en marcha el relato.

La maternidad, junto con el tema religioso y la exploración de la sexualidad, son algunos de los temas recurrentes en la trayectoria literaria de Elaine Vilar Madruga (La Habana, 1989): en *El cielo de la selva* (2023), por ejemplo, las mujeres tienen que seguir pariendo y ofrendar sus hijos como sacrificio para complacer la selva, y la autora ha anunciado que volverá a trabajar sobre el tema en su próxima novela *La piel hembra* (Entrevista a Vilar Madruga, 2025/07/26). En lo que se refiere a las modalidades de su escritura, la escritora cubana transita por la ciencia ficción, el gótico y el horror, pasando también por textos propiamente fantásticos (Entrevista a Vilar Madruga, 2025/04/01). El texto que ocupa el presente apartado se ha publicado en *Cabezas en la ventana: Antología de terror latinoamericano* (2024), edición a cargo de Emiliano Becerril Silva para Elefanta Editorial, que recopila cuentos inéditos de autores y autoras cumbres de lo insólito en el continente.

El cuento arranca con el diagnóstico con el que el médico comunica a la protagonista que no podrá tener hijos: «Esto aquí adentro es un criadero de tumores [...] Aquí no va a crecer nada»

(Vilar Madruga 2024, ebook). Cuando sale de la consulta, su madre le dice que la esterilidad es un trato hereditario en la familia, pero que la virgen de las orejas va a permitirle tener un hijo como ya lo hizo con su tía y con su abuela antes que ella. La tía lleva el ídolo a la casa y le explica que la virgen va a darle el hijo que desea a cambio de que le ofrenda las orejas del recién nacido, como hizo ella cuando nació su primo Elías. Después del rechazo inicial, la joven acepta el pacto y se queda embarazada. Sin embargo, a la hora de parir, elige ir al hospital y se niega a cortarle las orejas a su hijo. Tras el parto, una mujer —que se entiende que es la virgen— entra a la habitación del hospital y roba al bebé. Al final del cuento, la tía le muestra la estatuilla: entre los brazos de la figurita de yeso ha aparecido un niño.

Para emplear la terminología y planteamientos de Campra, la transgresión fantástica en el texto de Vilar Madruga se produce a nivel semántico, o sea, es el resultado de una acción ([1981] 2001, 181), en concreto, la intervención de la virgen. El cuento sigue la estructuración de los textos fantásticos tradicionales cuya articulación Campra esquematiza en tres fases: «indicación de los límites, es decir, la definición explícita o implícita de la existencia de dos órdenes irreconciliables (situación de desequilibrio); transgresión de los límites (situación de ruptura); y como conclusión [...] una reintegración del equilibrio ni necesaria ni completa» ([1981] 2001, 181). La ambientación en el hospital y el empleo de un léxico médico especializado en las primeras secuencias del cuento sirven para dibujar un paradigma de realidad compartido con el lector. La composición circular del cuento en lo que se refiere a la ambientación subraya cómo el acontecimiento fantástico irrumpe en el espacio baluarte del control científico sobre el cuerpo y trastoca las certezas sobre las que se funda nuestra sociedad. El cuento cuestiona el paradigma, invirtiendo los polos de certeza y falibilidad entre ciencia y religión: las palabras de la madre —«la medicina no es una ciencia exacta. Sólo la fe y las vírgenes son una ciencia exacta» (Vilar Madruga 2024, ebook)—sirven de anticipación al desenlace de los hechos: la sentencia de esterilidad que pronuncia el médico se ve desmentida por el embarazo de la protagonista; mientras que tanto el carácter milagroso como la venganza de la virgen intervienen irrefutablemente sin dejar lugar a dudas, como indica la estatuilla al final del cuento que funciona de objeto mediador dentro del relato, según la definición de Lugnani (Ceserani, 1996: 81). Es justo a partir de la caracterización del personaje que se construye el modo fantástico: si la protagonista creyera en la posibilidad del milagro y en la intervención de la virgen, el cuento tendría que leerse como una narración de lo maravilloso cristiano porque «lo sobrenatural, al estar referido a un orden ya codificado (el religioso), deja de ser percibido como fantástico por el lector puesto que tiene un referente pragmático que coincide con el referente literario» (Roas 2011, 51).

Efectivamente, el cuento propone una brecha generacional en la manera que tienen los distintos personajes de experimentar la religión en sus vidas. La narradora/protagonista emplea a menudo el adjetivo viejo o sus sinónimos cuando hace referencia tanto a las dos mujeres, como a la virgen: así que la primera vez que toma en mano la estatuilla la sintió «vieja, descascarada» y la tía y la madre le parecen «dos viejas locas, dos viejas desesperadas» y más adelante en el texto les llama «viejas brujas, viejas putas» (Vilar Madruga 2024, ebook); define la idea de parir en casa como sugerido por su madre y su tía la mujer como «una idea antigua»; y la mujer que entra a la habitación del hospital —y que se entiende que es la virgen— le parece «gastada o vieja». Al mismo tiempo, la mirada de la tía parece decirle que es «demasiado joven, demasiado joven e idiota» (Vilar Madruga 2024, ebook) cuando ella muestra su rechazo frente a la revelación de que su primo no nació sin orejas sino que se las cortaron como ofrenda. Esta contraposición entre vejez y juventud parece indicar que hay una pérdida del sentido de devoción y de la vivencia de la fe entre una generación y la siguiente, y como se ha visto el descreimiento de la protagonista es la condición necesaria para la construcción de la dinámica fantástica en el texto.

Sin embargo, para lo que se refiere al eje del presente trabajo, el aspecto más relevante es cómo Vilar Madruga se sirve de la figura de la virgen. Y es justo en el término figura que hay que enfocarse: el cuento emplea su iconografía para aludir al ideal de lo maternal que este conlleva, pero lo socava propio a partir de las acciones del personaje «virgen». De hecho, la virgen se muestra como una figura más bien demoníaca, sedienta de las ofrendas que se le deben y, encima, toma un semblante terrorífico al final del cuento:

El manto blanco y azul se alzó un poco y le pude ver las uñas de los pies, le pude ver los pies a la figura enorme de yeso, los pies rodeados por orejas de recién nacidos y entonces contemplé también sus ojos, que se posaron un momento en los míos. Enojados los ojos, odiándome los ojos de la virgen [...] la virgen sólo me enseñó los dientes en respuesta y con el manto largo, azul y blanco, envolvió el cuerpo de Tomás. (Vilar Madruga 2024, ebook)

Más aún, el cuento socava los valores de virginidad y pureza constituyentes de la figura de María a partir de la escena del embarazo de la protagonista que se describe en términos marcadamente eróticos. En efecto, se lee:

[la tía] me hizo besarla [a la estatuilla] [...] *Un beso como de amante*, como de mujer que besa a otra mujer. Luego puso la figura entre mis manos y la sentí caliente, [...] la ardentía de la virgen de las orejas, como si *allí abajo no me besara el yeso, sino una boca de mujer*. (Vilar Madruga 2024, ebook; resaltados míos)

Ahora bien, según Kristeva la insistencia en la virginidad de María y el mito de la impregnación sin sexualidad de la tradición cristiana sirve para fijar que «filial relationship rests not on the flesh but with the name or, in other words, that any possible matrilinearism is to be repudiated and the symbolic link alone is to last» (Kristeva [1976] 1997, 311). En cambio, el cuento de Vilar Madruga subraya el aspecto sexual de la impregnación «divina»; y, más aún, quita por completo la componente masculina de la ecuación. La maternidad se plantea como asunto cien por cien femenino, también en lo que concierne al acceso a lo fantástico que permite el cumplimiento del deseo. Pues, en línea con la tradición de transculturación del culto católico,⁵ el agente fantástico coincide con *la* mujer por excelencia; pero no solo eso, sino que también el culto y la ritualidad que permiten acceder a esa esfera se transmiten de manera matrilineal. Entonces, parece que el cuento sugiere la recuperación del legado folklórico como camino para recuperar también la vivencia de la maternidad como un ámbito de autodeterminación para la mujeres. Si bien se puede leer en este aspecto el eco de reivindicaciones feministas que exigen que los hombres no opinen ni regulen asuntos que tienen como objeto el cuerpo de las mujeres, también hay que destacar que la protagonista no acepta incondicionalmente las condiciones de lo fantástico, sino todo lo contrario. Su rechazo se expresa a través de reacciones que varían desde el desinterés —cuando la madre le menciona por primera vez la existencia de los milagros que la virgen concedió a su familia: «No la escucho. Hago como que sí, pero ella sabe que en realidad mi mente está en cualquier otro sitio»—, pasando por la incomprensión y el disgusto: «me parecieron dos viejas locas, dos viejas desesperadas [...] Tuve ganas de tirar a la virgen de las orejas en el piso»; hasta acabar en miedo enmascarado de menosprecio cuando las dos mujeres intentan convencerla de que sacrifique las orejas de su hijo a la virgen «escupí a madre y a tía, y les dije viejas brujas, viejas putas» (Vilar Madruga 2024, ebook).

No obstante, el cuerpo parece ceder y acceder a esa dimensión otra que la racionalidad rehusa. Por eso, cuando toma la estatuilla de yeso en sus manos por primera vez, la siente caliente y «Cuando me la acerqué al pubis parecía quemar. Seguí mirando la figura hasta sentir que los ojos me ardían» (Vilar Madruga 2024, ebook). Asimismo, cuando le pide a la tía que le deje ver la virgen otra vez, sus manos «actuaban solas, actuaban como si supieran en qué lugar del vientre restregar la figura, en qué lugar del pubis poner el calor» (Vilar Madruga 2024, ebook). El cuerpo de la protagonista, por lo tanto, funciona como «la infralengua que traduce un código (realista) en otro (fantástico)» (Cannavacciuolo 2020, 44) y se vuelve la primera prueba del trueque de realidad al pasar de ser estéril a ser un cuerpo gestante. La transformación que la

⁵ Clases de literaturas hispanoamericanas dictadas por la profesora Margherita Cannavacciuolo el día 18/11/2024.

protagonista vive en su cuerpo afecta también a su monólogo interior, o sea, contamina su manera de entender el mundo. De hecho, si al principio del cuento rechaza la presencia de la virgen: «Entre susurros, mi madre menciona a una virgen [...] y se refiere a la virgen *como si* nos estuviera escuchando justo en este preciso instante, se la come a elogios y zalamerías» (Vilar Madruga 2024, ebook; resaltados míos); después del parto la toma como interlocutora indirecta de sus pensamientos: «Cómo podía cortar, mutilar, arrancar una parte de ese cuerpo perfecto y mío. [...] La virgen tendría que entenderlo. Si era madre, la virgen tendría que entenderlo. Y si no lo era, también» (Vilar Madruga 2024, ebook).

La resistencia de la protagonista frente al cortarle las orejas a Tomás y entregárselas a la virgen interrumpe la función del cuerpo como lo que Cannavacciuolo llama «vehículo del intercambio simbólico entre estos dos órdenes de realidad [...] de acuerdo con un proceso que culmina en la desposesión, más o menos gradual, que el personaje sufre del control sobre su cuerpo» (Cannavacciuolo 2020, 21) y rompe el pacto. La redundancia del empleo de los pronombres posesivos para referirse a Tomás o a sus orejas es sintomática de la reacción frente a la desposesión que la protagonista está sufriendo. Ahora bien, aunque sería el cuerpo del hijo lo que quedaría amputado, es el cuerpo de la madre lo que se vería obligado a actuar en contra de cualquier instinto maternal. El gesto contra natura de mutilar la propia carne y, a la vez, de hacerlo para su vida es el aspecto más subversivo del cuento ya que implica la difuminación del límite entre amor, abnegación y abyección maternal:

la mirada de mi tía decía que yo era demasiado joven, demasiado joven e idiota para comprender que una madre le corta las orejas a su hijo por amor, y no por deseo propio, por amor al hijo y por amor a la virgen milagrosa, que ha hecho el milagro de la existencia del hijo, que sin la virgen no existiría siquiera oreja por cortar porque el hijo no estaría en el mundo. (Vilar Madruga 2024, ebook)

El cuento se enfoca en la vinculación entre maternidad y sacrificio y le da la vuelta. Si «Como una buena madre» y «Conservas» abarcan el tema a partir de abnegación personal que la sociedad se espera de las madres y de la angustia que viven las protagonistas por cumplir con ese mandato, «La virgen de las orejas» trata el tema ya no desde el ideal, sino desde la materialidad del sacrificio. El hecho de que la protagonista rompa el pacto con el agente fantástico, por lo tanto, podría leerse como un rechazo del modelo tradicional de maternidad —encarnado por los personajes mayores en el cuento—, que toma el sacrificio como condición aceptable y necesaria. No obstante, en los caminos modernos de emancipación a través de la carrera o del hedonismo que le proponen las hermanas, no encuentra la posibilidad de realizar su deseo: «Ellas sí han

disfrutado de la vida, me recuerdan, ninguna quiere parir y ninguna entiende, por tanto, por qué lo necesito yo, sí existen tantas otras cosas» (Vilar Madruga 2024, ebook). El texto no propone respuestas, sino que plantea una pregunta: ¿cómo vivir la maternidad sin que se convierta en sacrificio? y ¿Cómo alejarse del sacrificio sin rechazar la maternidad?

En último, cabe mencionar que en la figura de la virgen de las orejas es posible rastrear rasgos que recuerdan tanto el culto de Ochún, como de Obba en la religión locumí en Cuba. Efectivamente, la primera se considera la dueña de la femineidad y es la orisha protectora de las gestantes y de las parturientas, además de sincretizarse con el culto de Virgen de la Caridad del Cobre cuya imagen se creía que protegía las parturientas del alumbramiento (Bolívar Aróstegui 1990, 116-21); mientras que la segunda, se caracteriza por haberse cortado una oreja por amor y entre sus atributos iconográficos se encuentran las orejas y que, justo a raíz de la mutilación de la oreja, se sincretiza con Santa Catalina de Siena (Bolívar Aróstegui 1990, 132-3). Quizás leer el cuento a través del filtro de la cultura religiosa en Cuba sea una sobre lectura del texto, ya que el texto no está arraigado en la Isla ni por lo que concierne a referencias geográficas ni en lo que se refiere al empleo de expresiones o palabras que apuntan a una variedad dialectal específica. Sin embargo, se podría argumentar que Vilar Magruga bebe del caudal cultural cubano para generar sus propios motivos fantásticos y, tras un proceso de desterritorialización, para abarcar temas universales como la maternidad y la pugna para la realización de los deseos propios. Dicha lectura parece ajustarse al intento de la autora de enfocar en su literatura la perversión humana desde– y no de– Latinoamérica:

Me interesa que no se mire a la realidad latinoamericana con una visión colonizadora y exotista. [...] El ejercicio simplista —y perverso— sería creer que las guerras, las violencias todas, las crisis políticas son temas del «otro»lado. Esa descontextualización poética (y política además, porque todo lo poético pasa por el filtro de lo político) provoca que la gente se lave las manos, vire la cara, siga en su burbuja de supuestos bienestares y viaje a los libros como si fuera a hacer un tour por una región desconocida, de la que se sale «cambiado»[...]. Si es así, el viaje de la literatura no hace ningún bien, no tiene propósito. [...] Por eso resguardo la idea de que mis libros no hablan de una región geográfica determinada, o al menos no solo de una realidad geográfica, sino que tienen la intención de mostrar cuánto de nosotros, de todos, existe en ellos. (Entrevista a Vilar Madruga 2025/04/01, § 6)

Parece interesante subrayar este rasgo del cuento de Vilar Madruga porque permite poner en relación su escritura con la de Mónica Ojeda y Mariana Enriquez, cuyo fantástico se arraiga abiertamente en la tradición folklórica local, como se verá en los capítulos siguientes.

2.4 Conclusiones

Los tres cuentos que se acaban de comentar tienen en común el tratamiento del tema de la maternidad como lugar de contención entre deseos personales, expectativas sociales y el discurso médico biologicista y, sin embargo, se mueven por caminos distintos entre esos tres polos. En efecto, los tres textos se sirven de maneras distintas del discurso médico y del control que ejerce sobre el cuerpo de la mujer: si en «Conservas», la autora se apropia del imaginario médico para dar paso a un «procedimiento médico fantástico» y proponer la «fantasía de un aborto bueno», como sugiere Lucia Wurst; tanto en «El Hombre de la Pierna», como en «La virgen de las orejas» lo fantástico se opone al discurso médico y lo supera: la retórica fantástica desarticula la normalización y las certezas de las que se hace portavoz el discurso médico respectivamente en el cuento de Rivero y en el de Vilar Madruga. Ahora bien, por lo que se refiere al modo fantástico, se ha evidenciado la función del narrador como eje central de la construcción de la modalidad fantástica: la coincidencia del narrador con el personaje protagonista en los tres casos es lo que permite y direcciona la atmósfera de angustia o inquietud en los textos. Asimismo, se ha evidenciado que el cuerpo del personaje «se yergue como función de la dinámica fantástica y es cómplice del efecto de zozobra que se realiza en el texto» (Cannavacciuolo 2020, 19). Sin embargo, cabe señalar que no solo el personaje se hace cómplice de lo fantástico, sino que lo fantástico de alguna manera se hace cómplice del personaje: en los tres cuentos el elemento fantástico sirve para desvelar por un lado los deseos de las protagonistas, y por el otro mostrar las expectativas y constricciones sociales que les atañe.

3. La matrilinealidad de lo fantástico

la normalità è solo il grado zero della mostruosità.

(Rosi Braidotti, *Madri, mostri, macchine*, 2021)

El eje de este capítulo es profundizar en el concepto de la matrilinealidad de lo fantástico. En el cuento que se acaba de comentar, «La virgen de las orejas», se propone una línea matrilineal de acceso a lo fantástico. Como se ha visto, el cuento saca la figura paterna de la ecuación a través de una falta discursiva que permite evidenciar las expectativas sobre la articulación familiar. La pertenencia a, y la reproducción de esta estructura alternativa de parentesco se ve interrumpida por la protagonista que no acepta el costo del cumplimiento del ritual: al cortar las orejas, se cortaría también la posibilidad de actuar en respecto de las normas sociales. La protagonista, pues, rechaza el sacrificio que sanciona el pacto de alianza con lo fantástico y renuncia así no solo a su hijo, sino que también al cumplimiento de su mayor deseo. Por otro lado, los cuentos objetos del presente capítulo se centran en la adquisición de lo fantástico como un motor de transformación identitaria que no corresponde en pleno a una elección propia, sino más bien a un destino. Lo fantástico se configura en «Sangre coagulada» y «Pasión» como resultado de herencia, ya sea en forma de herencia genética o de adquisición de prácticas y saberes como resultado de crianza. Aunque en un primer momento la asociación entre matrilinealidad y fantástico pueda parecer que coquetee con el planteamiento de un fantástico femenino, parece relevante subrayar que en ambos cuentos la transmisión de lo fantástico pasa, sí por una transmisión matrilineal, pero dentro de un contexto de marginación social. Entonces, es posible enfocar la relación que los textos plantean entre lo fantástico y lo femenino, a partir del género como marco social, más que como rasgo biológico, en línea el planteamiento de un fantástico feminista (Roas 2020). Los cuentos, además, sitúan lo fantástico en una ambientación de violencia simbólica y física hacia las mujeres que se presentan como chivo expiatorio de un sistema que normaliza su sumisión, humillación y violación.

3.1 Sangre Coagulada

«Me gusta la sangre»: así empieza «Sangre Coagulada» de Mónica Ojeda, publicado en el volumen *Las voladoras*, en 2020. Al incipit sigue un largo apartado donde la protagonista da cuenta de su fascinación. A nivel estilístico, destaca que la narración se construye a través de analogías y metáforas. La narración homo e intradiegética permite, por lo tanto, entrar dentro de la manera alternativa con la que la niña protagonista entiende y clasifica el mundo: «A veces yo beso la sangre de los animales y los labios se me ponen pesados, urgentes. Me quedo así hasta

que la sangre se seca y se pone rojo oscuro./ Rojo pelo de árbol./ Rojo cabeza de montaña» (Ojeda 2020, 18-19) Al mismo tiempo, como comenta Boccuti, este comienzo proyecta el lector en el ámbito de lo abyecto (2022, 138). Sin embargo, dicha categoría estética se tuerce en el presente cuento a través de la perspectiva de la protagonista que presenta la sangre y la degollación de los animales de la finca donde vive con la abuela como algo sublime directamente relacionado con Dios: «la cabeza caída dibujando la forma de un vientre hinchado. Una redondez perfecta, como Dios» (Ojeda 2020, 18). La magnificación —tanto en el sentido de engrandecimiento, como si se pusiera la sangre bajo lupa para describirla en todos sus matices y densidades; como en el sentido de alabanza y admiración de la que es objeto por parte de la niña— podría leerse como una primera transgresión del paradigma de realidad compartido por el lector, aún más si se considera que en el cuento la sangre está directamente relacionada con temas tabú en la sociedad: la menstruación, el aborto y la muerte. Aunque significaría ensanchar demasiado la definición de fantástico si esto bastara para hablar de «Sangre coagulada» como texto que participa de dicho modo, el comienzo del cuento sitúa al lector dentro una atmósfera de extrañamiento. Además, este primer apartado sirve también para definir la ambientación rural e introducir a los otros personajes principales: Reptil y la abuela.

Conforme se sigue leyendo, el lector recibe la confirmación de que la niña tiene algún tipo de discapacidad cognitiva. La construcción de la voz y la perspectiva de la narradora y protagonista es estructurada por este rasgo central que la sitúa en una condición de marginalidad con respecto a lo que se concibe como normalidad, incluso antes de la introducción del elemento fantástico. Es a partir de dicha caracterización del personaje principal que se puede desarrollar una comparación diacrónica del cuento con otros dos textos de autores cumbres de la cuentística hispanoamericana: «La gallina degollada», de Horacio Quiroga; y «Macario», de Juan Rulfo. Aunque los cuentos de Quiroga y Rulfo no se pueden adscribir al fantástico, se cree que la siguiente comparación permitirá destacar con mayor eficacia como el cuento de Ojeda se ajusta a los cambios que han interesado el modo fantástico del siglo XXI. Efectivamente, en los tres cuentos los protagonistas están caracterizados a partir de su discapacidad cognitiva: tanto en «Gallina degollada» como en «Sangre coagulada» se menciona explícitamente, mientras que en «Macario» se infiere. Asimismo, en el cuento de Quiroga y en el de Ojeda se menciona que se trata de niños o adolescentes, mientras que en el cuento de Rulfo la edad del protagonista se deja a la ambigüedad, ya que se le presenta como un personaje lo suficientemente fuerte para estrangular, a la vez que bajo la tutoría de una madrina. Sin embargo, hay un cambio sustancial que interesa el tratamiento de la discapacidad mental en «La gallina degollada» y «Macario» que tiene que ver con la voz y focalización del narrador: si en «La gallina degollada» se trata de un

narrador extra y heterodiégetico con focalización variable que toma el punto de vista de los niños solo al momento en el que se acerca el cumplimiento de la tragedia para dar cuenta de lo abyecto; en «Macario» hay un narrador intra y homodiegético que coincide con el protagonista, lo que permite que el lector desarrolle una relación ambigua con el personaje, a la vez de empatía y de extrañamiento, frente a su manera de registrar y entender el mundo, efecto que se logra también en «Sangre Coagulada». La elección de la focalización y de la voz narrativa permite un giro sustancial con respecto a la articulación del discurso de la «anormalidad»: en Quiroga, la única frase que se puede atribuir directamente a «los hijos idiotas del matrimonio Mazzini-Ferraz» es «Rojo... rojo...» con el que el texto cuenta de la fascinación que sienten frente al degollamiento de la gallina por parte de la sirvienta. En cambio, en los otros dos cuentos todo el discurso está mediado por la perspectiva de los personajes con discapacidad. Como ya se ha evidenciado en el caso del cuento de Ojeda, Rulfo también emplea la misma estrategia narrativa en adoptar un lenguaje más bien poético y lleno de analogías lo que se puede interpretar como un esfuerzo para sugerir una manera alternativa de percepción de la realidad. Este recurso es más evidente cuando el texto abarca la relación de abuso que el narrador sufre por parte de Felipa y su miedo del infierno. Es justo en la relación con lo sobrenatural que se distancian «Macario» y «Sangre Coagulada»: aunque en ambos casos el peligro se encuentra entre los pliegues de lo real —en los abusos que los protagonistas sufren por parte de personas que son como familia, en las vejaciones de los otros habitantes del pueblo—, en el cuento de Rulfo lo sobrenatural —que coincide con las creencias cristianas— desata una reacción de asombro y temor en el protagonista; en cambio, «Sangre coagulada» se propone una inversión del paradigma con respecto al fantástico tradicional: por un lado, lo sobrenatural permite la asunción de agentividad por parte de la protagonista; por el otro, ella toma progresivamente conciencia de las amenazas de lo real. A este respecto, parecen pertinentes las palabras de Roas cuando comenta que en el fantástico contemporáneo se da «la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad» (2011, 107), donde hay que entender ‘anormalidad’ no en su acepción de anomalía con respecto a lo físicamente posible, sino más bien en su acepción de desviación de las normas morales. Como ya se ha planteado en relación al cuento de Rivero en el capítulo anterior, la transgresión en el plano ontológico que se produce a través de la presencia del elemento sobrenatural, por lo tanto, serviría para poner el foco en la transgresión en el plano axiológico que, sin embargo, pertenece al tejido de nuestra realidad y no produce en sí ningún escándalo racional. Asimismo, la comparación entre los tres cuentos permite evidenciar el cambio en la actitud acerca de la perspectiva hacia la presencia del «otro»

en la literatura en general, y en la literatura fantástica en particular. Para Rosalba Campra, los estudios decoloniales y el empuje hacia la deconstrucción del eurocentrismo marcaron un cambio profundo en la literatura en la que se pasó de devaluar los criterios y valores de los otros a escuchar sus razones, «comprenderlas, y dado el caso, enarbolar su bandera» por lo que, a partir de los años '70, «en el catálogo de la literatura contemporánea encontramos, junto a testimonios de los marginales de la sociedad, la palabra de estos marginales de la realidad» (Campra 2008, 147). Roas, por su parte, destaca que la narración desde el punto de vista del agente fantástico o de un personaje humano que ha superado el umbral hacia el otro lado de lo posible es uno de los rasgos renovadores del modo fantástico más reciente (Roas 2011, 157). Dentro de esta tendencia se puede leer «Sangre coagulada».

Sin embargo, Ojeda no desprecia el empleo de elementos del fantástico tradicional, por ejemplo en la construcción del espacio fantástico como periférico, alejado del centro. En «Sangre Coagulada» se propone el vínculo entre periferia urbana, marginalidad social y lo fantástico —elemento central en la construcción del fantástico también en los cuentos de Rodríguez Pappe y Enriquez que se analizarán en el siguiente capítulo. Efectivamente, es la exclusión de la niña de las estructuras sociales, cuando la maestra prohíbe su asistencia a clase, lo que lleva a la madre a alejarla del centro urbano y a abandonarla en el páramo con la abuela «a aprender lo básico» (Ojeda 2020, 24). Entonces, empieza un periodo de aprendizaje donde adquiere tanto los conocimientos del campo, como técnicas y remedios para hacer abortar, razón por la que chicas y mujeres del pueblo acuden a la casa. Por esa función, la abuela es despreciada e incluso sufre vejaciones por los habitantes del pueblo. Así se explica la razón de los maltratos en el texto: «Según Reptil eso era porque al otro lado del río contaban que la abuela era una bruja./ Que su cabeza volaba sobre los tejados por las noches. /Que ponía sangre coagulada bajo las camas de los dormidos» (Ojeda 2020, 23). Pues, Reptil se vuelve el representante de la violencia patriarcal en el cuento. Primero repite la palabra estigmatizante: reproduce la histórica asociación entre saberes sobre el cuerpo femenino y su poder reproductivo, y artes diabólica que constituyó el respaldo ideológico de la caza de brujas con la que se justificó la matanza de miles y miles de mujeres, además de su subyugación cultural (Federici [2004] 2021, 117). A este propósito, cabe destacar que no son ni la abuela ni la niña a emplear la palabra para definir su oficio ni mucho menos su identidad; en cambio, la palabra se vuelve herramienta de estigmatización y deshumanización a través de una connotación moral que proviene del exterior. Asimismo, parece interesante traer a colación que el concepto de «bruja» no es endógeno al continente americano y que fue importado por los colonizadores españoles (Federici [2004] 2021, 251-2). Por lo tanto, la división geográfica entre centro urbano y el páramo indica también una diferencia en la

cosmovisión dentro del armazón del relato. A partir de la mirada y de la voz de la niña, que participa de un paradigma de realidad que el lector «urbano» no comparte, el texto invita así a los lectores a cuestionar lo que socialmente se considera justo o aceptable y lo que, por otro lado, se considera anormal o malvado —un procedimiento análogo se adopta en «Pasión» de María Fernanda Ampuero, como se verá en el siguiente apartado.

Ahora bien, Reptil además de reproducir la violencia patriarcal a nivel discursivo, también lo hace a nivel factual: abusa sexualmente de la niña. La violación no se nombra abiertamente, pero se mencionan las molestias en varias ocasiones y, de paso, se hace hincapié en la posibilidad de conductas incestuosas que exceden el marco del texto: «Él me abrazaba, me hablaba de su hija y de lo difícil que era ser padre de una niña guapa [...] me daba besos distintos a los de la abuela. Besos babosos con mal aliento» (Ojeda 2020, 23-4) y también «me daba de beber algo amargo que me hacía dormir en los matorrales. Cuando despertaba volvía a casa con cansancio y dolor entre las piernas, pero fingía estar bien para que la abuela no se enojara» (Ojeda 2020, 24). El cuento no profundiza en si la niña no habla de los abusos porque no se da plenamente cuenta de lo que está pasando o si no lo hace por un sentido de vergüenza; sin embargo, los lectores pueden interpretar ese silencio textual como una manera de reproducir el tabú ligado a las violaciones y a las molestias que empuja a las víctimas al silencio. Pero lo que las palabras callan, el cuerpo manifiesta: el embarazo de la niña sirve de prueba de la violación y es lo que hace que la abuela se de cuenta, tome venganza contra el hombre y lo envenene. Asimismo, la experiencia de la violencia funciona de umbral hacia la adultez para la niña y marca un cambio de las relaciones de cuidado entre la nieta y la abuela:

Poco después la abuela empezó a adelgazar hasta secarse como una rama. Mis caderas se robustecieron. Nadie me dijo que crecer dolería tanto por debajo del ombligo, ni que el agua de vientre es una ciénaga en la que nada se mueve. Por esas verdades aprendí a aguantar insultos, a sembrar, a no extrañar a mami, a meterle la mano a las chicas, a contarle cosas a las plantas, a matar y a querer lo que mato. (Ojeda 2020, 28)

Si por un lado el texto sugiere que el hito que marca la pérdida de la inocencia para la protagonista corresponde a una desposesión violenta del propio cuerpo; propone también que solo a través de la «identificación monstruosa» (Boccuti, 2022) este pasaje de la niñez robada hacia la adultez puede coincidir también con el término del aprendizaje y con su empoderamiento: «Crezco fuerte en su sitio porque además de sincera, la sangre es justa. La sangre dice el futuro y a mí se me caerá la cabeza» (Ojeda 2020, 29). Aunque la expresión ‘caer

la cabeza' remite a un imaginario de muerte violenta, a la luz de lo leído sobre la abuela («Que su cabeza volaba sobre los tejados por las noches» y «soñé que a la abuela se le despegaba la cabeza. Era una cabeza amable y quieta, como la de las gallinas, y volaba en círculos» (Ojeda, 2020, 27)), se puede interpretar esa frase como el cumplimiento de la transformación de la niña en bruja. Es más, si se lee el texto en relación a los otros cuentos de la recopilación, parece evidente que en la representación de las brujas, Ojeda emplea los motivos de la cosmovisión indígena. En efecto, el lector reconoce las similitudes entre las historias que el pueblo pone en circulación sobre la abuela y las figuras de las Umas presentadas en «Cabezas voladoras», el cuento siguiente de la recopilación. Ríos Acuña escribe sobre las Umas que se las define como «cabezas voladoras, a veces asociadas a las brujas y más comúnmente percibidas como figuras de mal agüero» (2008, 108). Un rasgo característico del fantástico de la escritora guayaquileña está en el fuerte arraigo de su escritura en los horizontes geográficos y culturales ecuatorianos. De hecho, en múltiples entrevistas la autora explicó que en *Las voladoras* quiso explorar el concepto de gótico andino que defino como:

cierto miedo ligado a un paisaje determinado. Y cuando me refiero a un paisaje determinado resulta evidente que estoy hablando del miedo y de volcanes y de páramos y de valles y de ciudades andinas, pero sobre todo estoy hablando de mitologías. [...] En el mundo andino convive lo ancestral con el presente y con el futuro» (Entrevista a Ojeda 2020/12/23, § 4).

Mientras que en un artículo por el periódico español *El cultural*, escrito por Ana Pina, subraya la relación estrecha entre paisaje y violencia que estructura sus textos. Pues, matiza su definición de gótico andino como «una literatura que aborda la violencia y los miedos particulares de ese territorio, con toda su historia y su contexto» (2021, § 9). Hay que tomar las reflexiones de Ojeda más como apuntes estéticos relativos a la propia escritura que como definiciones académicas estrictas. A partir de los comentarios de la escritora, Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal propone otra denominación para destacar la tendencia reciente que interesa no solo la obra de Ojeda, sino que le reconoce también a las ya citadas Solange Rodríguez Pappé y María Fernanda Ampuero: el «neogótico ecuatoriano». Rodrigo-Mendizábal sustituye el gentilicio «ecuatoriano» al «andino», para reflejar mejor la diversidad geográfica y cultural del país. Asimismo, añade el prefijo 'neo' a la categoría de gótico para evidenciar dos aspectos: primero la cosmovisión indígena había ya servido de caudal de renovación estética del modo fantástico en Ecuador de manera no sistemática en el siglo XX como se puede rastrear, por ejemplos, en el cuento «La entundada» (1971), de Alberto Ortiz, y en el libro *Habitantes subterráneos* (1960), de Félix Yépez Pazos (2024, 281-5 y 313). Segundo, y más relevante al eje

de este trabajo, destaca el cambio que ha interesado el gótico en su expresión más contemporánea: si en principio el gótico daba cuenta de los miedos que surgieron del avance de la modernidad y del rechazo de lo trascendental (2022, 55); el neogótico actual se pone al servicio de la crítica social acerca de las dinámicas de poder. En línea con una tendencia transversal a mucha de la producción literaria de lo insólito ultracontemporáneo,⁶ Ojeda emplea una estética —en su caso específico la neogótica— para «interrogar los miedos interiores inconscientes, y los terrores y ansiedades respecto de las formaciones institucionales de la familia, de las presencias y vínculos a veces perturbadores con las figuras paternas/maternas» (Rodrigo-Mendizábal 2022, 70) lo que lleva el crítico a postular una aproximación entre el «neogótico ecuatoriano» y el concepto de «gótico feminista» planteado por Mariela Gutiérrez como una literatura donde:

el orden cotidiano estructurado alrededor de la felicidad, del amor, de la esterilidad de lo perfecto, se somete a prueba gracias a un elemento, indicio, o señal que rompe su fluir; la subversión de lo cotidiano abre las puertas a los espacios de lo violento, de lo desquiciado, que pertenecen a la zona del terror, el cual trastoca la realidad y la niega desde una esfera de delirio. (Gutiérrez en Rodrigo-Mendizábal 2024, 305)

Aunque el foco temático no es exclusivo ni de la autora, ni de dicha estética, parece relevante subrayar, como lo hace Andrea Pezzè, que la familia se perfila en la obra de Ojeda como «el lugar principal de producción del horror» (2020, 47). Una lectura de los cuentos de la recopilación permitirá darse cuenta del acierto de la afirmación del crítico napolitano: en «Las voladoras» se abarca el tema del incesto; en «Cabeza voladora» el feminicidio de un adolescente por parte del padre; «Sangre coagulada» no representa una excepción ya que Réptil, a pesar de que no tenga ninguna relación de filiación directa con la protagonista, era una figura familiar y la abuela no logra protegerla del abuso: «cuando mi barriga se puso un poco redonda la abuela me desnudó [...] me miró largo rato entre los muslos apretando los dientes. [...] Perdóname, mijita», me dijo despacio» (Ojeda 2020, 27). Pero no hay condonación de la violencia; en su lugar, la abuela se hace cargo de la condenación y emplea sus saberes para cumplir con la venganza: «Dos días después comimos con Reptil. Recuerdo su lengua engordando como un gorrión, la sangre púrpura sobre la mesa [...] Recuerdo que canté duro mientras la abuela lo veía retorcerse» (Ojeda 2020, 27). Siguiendo el análisis de Lucía Leandro Hernández (2025), es posible trazar un

⁶ Clases de literaturas hispanoamericanas dictadas por la profesora Margherita Cannavacciuolo el día 05/11/2024. Hay que mencionar la casa se perfila como espacio privilegiado del fantástico de Schweblin, pero también del neogótico de Vilar Magruga, o, desde el otro lado del charco, del extraño de Sara Mesa en *La familia*, solo para mencionar ejemplos en español. Asimismo, es uno de los núcleos temáticos de la narrativa de lo inusual, como se verá más adelante.

segundo texto que habla de la disconformidad y de la disidencia respecto al orden patriarcal siguiendo la escritura de la sangre: primero, a partir de la ruptura de los tabúes; segundo, por la sangre del aborto que significa la autoderminación de los cuerpos; y, en último, la sangre del homicidio de Reptil que coincide con la punición de la violación y que representa la catarsis de las prácticas de resistencia incorporadas por la abuela en contra de las opresiones vividas por los sujetos femeninos dentro del universo del cuento.

Además, cabe destacar el contraste entre la detallada descripción de la sangre al comienzo y la ambigüedad en el referir los procedimientos y remedios para las prácticas de aborto o para el envenenamiento de Réptil: si el lenguaje es la sede del saber racional dominante y se perfila además como herramienta de su reproducción, el tipo de aprendizaje que la abuela puede ofrecer a la niña no solo se ve rechazado por esa lógica sino que le escapa. Asimismo, se deja a la ambigüedad la asunción del rol de bruja de la niña: el texto no explicita si dicha transformación coincide con un cambio del 'ser' o se limita a una adquisición de un 'saber'. El texto solo alude a lo que no puede atrapar, por lo tanto, lo fantástico se delinea una vez más como intento de escritura de lo reprimido por el orden cultural dominante, según el planteamiento de Jackson.

Para concluir, el modo fantástico en «Sangre coagulada» se da a partir del efecto extrañamiento que depende de la voz y focalización de la narradora. La visión de la niña procura necesariamente una confrontación con el paradigma de realidad compartido porque por un lado, extraña los elementos naturales; por el otro, a la vez normaliza los sobrenaturales y los difumina tras una ambigüedad referencial. De hecho, el texto es impreciso con respecto a los saberes mágicos que son objeto del aprendizaje de la protagonista y, aunque alude a la tradición folklórica de las Umás que permitiría explicar la identidad de la niña y de la abuela a través de un referente pragmático, no permite resolver la ambigüedad sobre su naturaleza. Al contrario, dicha alusión es lo que abre el texto a una interpretación sobrenatural de los hechos. Por lo tanto, se produce una trasgresión de la concepción de realidad del lector tanto a nivel lingüístico como a nivel semántico. Sin embargo, Ojeda se sirve del modo fantástico para cuestionar lo que se ha normalizado en la sociedad e invertir la connotación de la monstruosidad: ya no es lo anormal que resulta aberrante, sino la violencia patriarcal común y corriente. En efecto, el arte de la brujería que la protagonista hereda de su abuela, lejos de configurarse como elemento amenazante, se perfila como única posibilidad de empoderamiento y asunción de agentividad. Asimismo, la recuperación de elementos de cosmovisión indígena y la caracterización geográficamente marcada de la ambientación sirven para abarcar la violencia patriarcal dentro del contexto ecuatoriano. Por lo que concierne al tratamiento de la maternidad, en el cuento se

perfila tanto como responsabilidad rechazada, que como prueba de la violencia. La madre abandona a la hija cuando entiende que no hay lugar para ella entre las filas de la «normalidad» y deja la responsabilidad de la crianza a la abuela. En el marco del abandono, sus saberes aparecen como remedios —en el doble sentido del término— a la desposesión del cuerpo que sufren las mujeres víctimas de violación: el aborto no solo se presenta como práctica de autoderminación sobre el propio cuerpo, sino que también como práctica de empatía y sororidad frente a la discriminación y estigma social. Así que, cuando la niña reclama a la abuela haber ayudado a unas mujeres que le faltaron de respeto, ella contesta: «Aquí somos así, mijita».

3.2. Pasión

«Mijita» en esa palabra se revela el cariño que la abuela le tiene a su nieta en «Sangre coagulada». Es este cuidado que, aunque no permite evitar la violencia, caracteriza el hogar. Por otro lado, la casa en «Pasión» es la cuna de la violencia y del rechazo que sufre la protagonista. «Pasión» es el octavo cuento de la recopilación *Pelea de gallos* (2018), de Maria Fernanda Ampuero, el primer libro de cuentos de la escritora guayaquileña, y el primer libro de la autora editado también en España, por Páginas de Espuma. Antes, la autora había publicado dos libros de crónicas *Lo que aprendí en la peluquería* (2011) y *Permiso de residencia* (2013), con los que los cuentos comparten, en palabras de Emanuela Jossa, «la adhesión a lo real, la denuncia de la violencia en la vida diaria, la inequidad de las relaciones de poder» (2023, 53). De hecho, todos los cuentos de *Pelea de gallos* muestran un interés para nombrar la violencia, a pesar de las diferencias en las modalidades estéticas con las que se hace: así que a «Subasta», un cuento de un realismo sucio, siguen cuentos como «Cristo», «Pasión» y «Luto» que componen la triada de lo sobrenatural en la recopilación y que abarcan motivos de la religión cristiana para subvertirlos.

En «Pasión» el lector acompaña a la protagonista sin nombre a lo largo de su vida: desde el abandono materno hasta la muerte para salvar al hombre del que está enamorada —y que, como el lector puede inferir a través de algunos indicios en el texto, el título entre otros, se trata del mismísimo Jesús—, pasando por los abusos domésticos por parte de los abuelos. La protagonista ha heredado de la madre sus poderes mágicos por lo que tiene un conocimiento intuitivo de la naturaleza y puede armar remedios y ungüentos según los necesite, y puede cumplir hechizos con la ayuda de una piedra que la madre le dejó. La madre abandona a la hija como intento de salvación, para alejarla de la marginalidad que ella misma sufre. Es justamente la semejanza a la madre lo que hace que los abuelos le peguen para «corregirla» hasta llegar a dejarla en fin de vida. Cuando se recupera, la protagonista pone en marcha su venganza: «Pusiste el recipiente con la mezcla en el fuego, dijiste unas palabras en susurros —sonaron a cántico, a

rezo, a hechizo—, cubriste con tu palma la piedra gris [...]. Cuando encontraron a tus abuelos estaban secos» (Ampuero 2018, ebook). De ahí, la protagonista comienza a vagabundear hasta que un día le dicen que regrese a su ciudad natal para encontrar a «un hombre especial» (Ampuero 2018, ebook) del que se enamora locamente y por el que emplea sus poderes para satisfacerlo: «A veces, mientras él contaba sus dulces historias de pescadores y pastores, tú apretabas la piedra gris de tu pecho y aparecían veinte, treinta, cuarenta personas más a escucharlo» (Ampuero 2018, ebook). Asimismo, por amor cumple «los milagros» que se le atribuyeron a él y en los que el lector familiarizado con la religión católica, reconocerá la alusión a los milagro de las Bodas de Caná (*Evangelio de Juan 2:1-11*); de la Primera Multiplicación (*Evangelio de Juan 6:1-15*); de La curación del ciego de nacimiento (*Evangelio de Juan 9:5-11*); y de la La resurrección de Lázaro (*Evangelio de Juan 11:32-45*):

[él] Era tuyo, ahora un enviado de los cielos, decía, pero tuyo. Y tú de él. Por eso apretaste la piedra de tu cuello cuando se quedaron sin vino en aquella boda e hiciste aparecer pescado y pan donde no había más que piedras y arena [...] «Por eso también aplicaste, sin que nadie te viera, sin que nadie quisiera verte, tu unguento en los ojos blancos del mendigo que los abrió y dijo «milagro» y te metiste a escondidas en el sepulcro de aquel hombre para llenar sus pulmones muertos del sahumero de la vida. (Ampuero 2018, ebook)

Sin embargo, la inmolación de la protagonista no para ahí e incluso llega a sacrificar su vida para él tomando su lugar en el sepulcro y termina abandonada otra vez.

La triste circularidad del cuento no significa una correspondencia entre los dos abandonos: mientras el segundo es fruto de la vanidad del personaje masculino; el primero es fruto del amor materno: «No sabes, tampoco, que tu madre quería salvarte de ella, de eso que heredaste y que se parece tanto a una gracia como a una maldición» (Ampuero 2018, ebook). Lo fantástico, por lo tanto, se presenta como herencia ineludible, condición ontológica que se transmite de manera matrilineal y que significa el rechazo y el hastío social: «La primera profecía que cumpliste fue la de «eres igual a tu madre». «Te golpeaban para que no seas igual a tu madre» (Ampuero 2018, ebook).

En su estudio sobre la representación de los afectos en la literatura, Emanuela Jossa encuentra en la escritura de Ampuero una exploración sistemática del asco que se presenta «como paradigma de las relaciones, sobre todo familiares», además de volverse elemento de unidad entre los cuentos de la recopilación (2023, 54). Jossa se sirve del estudio *Anatomía del asco* de William Ian Miller (1997) y de *La política cultural de las emociones* (2004), de Sara Ahmed, para delinear los ejes de su estudio. Primero, incorpora la definición de asco de Miller

como «un fuerte sentido de aversión hacia algo que se percibe como peligroso por su capacidad de contagiar, infectar o contaminar por proximidad, contacto o ingestión» (Miller en Jossa 2022, 52) al que añade las reflexiones de Ahmed para tomar en consideración «la performatividad del asco»; eso es, destaca como la reacción de asco está mediada por la cultura y el discurso hegemónico que «define algunos cuerpos como inferiores, feos, sucios» (Jossa 2022, 53). Ahora bien, mientras en los otros cuentos de *Pelea de gallos* se trabaja de manera más explícita el asco como reacción física frente a excrementos, sangre y fluidos corporales, «Pasión» profundiza en las maneras en que el discurso hegemónico direcciona la reacción de asco a través del estigma social. Pues, el cuento muestra la capacidad de contagio que atañe no tanto el objeto que causa dicha reacción, sino más bien la mirada estigmatizante. En otras palabras, el contagio interesa al sujeto que siente asco, aunque tenga sus consecuencias en el objeto que lo recibe. Lo dicho se hace evidente cuando en el cuento se lee sobre la madre: «Se fue a buscar hombres, decían ellos, decían las gentes del pueblo tapándose la boca por un lado. Usaban para hablar de ella esa palabra que luego, no mucho más tarde, fue tuya, te calzó como un traje ceñido, te contagió como una enfermedad» (Ampuero 2018, ebook). El asco sirve como marca identitaria distintiva entre quien siente asco y quien lo provoca. Pues, una vez que desaparece el objeto primario alrededor del que se articula esta distinción, «las gentes» encuentran en la hija una sustituta que puede mantener la relación identitaria. Lo interesante es que «esa palabra» se calla, pero se infiere. Y poco más adelante en el texto, después de que haya matado a sus abuelos, se plantea también la ecuación entre disidencia sexual y brujería: «Te empezaron a llamar también otra cosa, como a tu madre, y te usaban, usaban tu nombre, para asustar a los niños» (Ampuero 2018, ebook). Dicha asociación encuentra su fundamento histórico y cultural en el mayor foco sobre la disidencia sexual en la persecución católica a la herejía y, en un segundo momento, a la transición hacia la caza de brujas lo que significó que «the figure of the heretic increasingly became the woman, so that, by the beginning of the 15th century, the main target of the persecution against heretics became the witch» (Federici [2004] 2021, 41).

Si se compara el empleo de la palabra como sitio del estigma social en «Sangre coagulada» y «Pasión», en el primer cuento la palabra «bruja» se emplea como advertencia hacia la niña como un «Cuidado con lo que aprendes», como le advierte uno de los personajes secundarios a la protagonista; por eso, la evolución del personaje depende de la asunción y reivindicación del rol a través del cumplimiento de las funciones de la abuela. En cambio, en «Pasión» el término se impone sobre la protagonista y la define no a partir de ella, sino a pesar de sí. El hecho de que no se mencionen explícitamente las palabras se presta a una interpretación doble: por un lado, se podría extender el razonamiento de Bulter sobre las normas sociales

cuando escribe que «norms may or may not be explicit, and when they operate as the normalizing principle in social practice, they usually remain implicit, [...], discernible most clearly and dramatically in the effects that they produce» (2004, 41) lo que encontraría en las inferencias del lector su reprobación. Por otro, repetir las significaría asumir la mirada estigmatizante y reproducir la violencia. Dicha perspectiva se impide, además, a través de la voz y focalización del narrador: el cuento está narrado por un narrador extra y heterodiegético con focalización variable que en la mayoría del texto coincide con la protagonista, pero que a ratos parece un narrador con focalización cero, ya que conoce los chismes que recorren el pueblo y la intención de la madre al abandonarla, siendo el segundo un elemento desconocido a la protagonista. Sin embargo, para analizar a pleno el narrador en «Pasión», cabe mencionar el concepto de «narratario» como la instancia a la que la narración se dirige. En este caso, hay un narratario explícito en el texto que coincide con la protagonista del cuento. Sin embargo, la terminología de Genette, que se ha elegido emplear en el análisis de los textos en este trabajo, no parece suficiente para la lectura del narrador en «Pasión» ya que parece necesario mencionar la persona gramatical para reflexionar sobre su empleo en la construcción de la dinámica fantástica. En efecto, por lo menos a nivel de persona gramatical —y, de hecho, solo a este nivel—, el narratario coincide también con el lector.⁷ «Por medio de la indicación del pronombre en segunda persona el lector queda estrechamente identificado con el personaje central de la novela. [...] lector y protagonista se hallan englobados de forma simultánea en la designación del “tú”» (Ordiz Vazquez 1984, 85). No obstante, cabe mencionar que el pasaje mencionado anteriormente no se refiere al cuento de Ampuero, sino a la novela *Aura* (1962), de Carlos Fuentes. Es interesante comparar estos dos textos para destacar las maneras diferentes en las que se activa el modo fantástico. En *Aura* el lector acompaña a Felipe Montero hacia la revelación del elemento fantástico y con él experimenta el asombro de hallar su parecido en el daguerrotipo del general Llorente y, finalmente, de estar abrazando a doña Consuelo y no a su amada, la joven Aura. El personaje comparte con el lector el paradigma de realidad que solo la revelación final rompe de manera irreversible. La identificación entre personaje y lector alimenta la perturbación, lo que corresponde a la intención del texto porque procura la vacilación de aquellas certidumbres que personaje y lector compartían hasta antes del desenlace del cuento. En cambio, la segunda persona en Ampuero implica un cambio radical en la posición del lector frente a lo irreal, cambio que está en línea con las tendencias del fantástico más contemporáneo. Si la segunda persona en

⁷ Por otro lado, si adoptamos los planteamientos de Genette, la presencia de un narratario intradiegético explícito y, por encima, coincidente con la protagonista tendría el efecto opuesto, o sea, interpondría una mayor distancia entre el lector (tanto el implícito como el real) y el narrador, a respecto véase el apartado sobre el narratario en Genette (1972).

Fuentes amplifica la identificación del lector con el personaje «que sufría el acoso del imposible» (Roas 2011, 169); en Ampuero, «darle voz al Otro supone acercarlo al lector, humanizarlo, atenuar su <<otredad>>» (Roas 2011, 169) lo que implica una revisitación de los códigos diseñados para pensar y entender la realidad a partir no del acontecimiento, sino desde el punto de enunciación del relato (Roas 2011, 171). En ambos casos, parece que la intención común al integrar el receptor en el texto es la de «[llevar] al receptor a evaluar la irrupción de lo imposible desde sus propios códigos de realidad» (Roas 2011, 39). Hay que subrayar que la identificación entre lector y protagonista se limita al nivel gramatical, y no se produce ni a nivel de contexto — un texto de ficción cuya ambientación se aleja de una cotidianeidad reconocible en siglo XXI—, ni a nivel cotextual —a menos que el lector no haya vivido una infancia abusiva y sea capaz de cumplir milagros, pero necesitaría de un lector real muy específico para quien el texto no provocaría ningún efecto de zozobra.⁸

No obstante, se propone que es la identificación entre lector y protagonista —debida y limitada a la ubicuidad de los pronombres— lo que permite la confrontación de paradigmas de realidad gracias a la que se produce la trasgresión necesaria para la realización del modo fantástico. El cuento empieza con lo que en términos cinematográficos se llama «close up» sobre un momento de extrema vulnerabilidad de la protagonista: «Hecha un ovillo en el suelo pareces un bulto que algún mendigo dejó ahí sin miedo a que le roben porque no hay nada de valor en esa sucia bolsa. Eres tú» (Ampuero 2018, ebook). El íncipit pide al lector un acercamiento empático, una proyección de sí en el sufrimiento de otro. Además, la ambientación del cuento queda indefinida, lo que lleva al lector a rellenar los huecos semánticos con la propia experiencia. Sin embargo, una prima disonancia se encuentra ya al final del primer párrafo: «Piensas en venenos, en amargas raíces asesinas, en esos afilados colmillos de las serpientes del desierto que tantas veces has ordeñado, piensas en acabar con todo rápido» (Ampuero 2018, ebook) y se acentúa cuando la protagonista trama el hechizo contra los abuelos:

Fuiste a tu alforja, buscaste un recipiente y ahí, en la oscuridad, mezclaste con el mortero varias hierbas y raíces, añadiste unas gotas de líquido que brilló —amarillo— a la luz de la luna. Tus ojos, también amarillos, se iluminaron como los de un gato. [...] Pusiste el recipiente con la mezcla en el fuego, dijiste unas palabras en susurros —sonaron a cántico, a rezo, a hechizo. (Ampuero 2018, ebook)

Para emplear otra vez el concepto de Boccuti (2022), el cuento propone una «identificación monstruosa» que supera los límites de la página y contagia al lector. Pero dicha

⁸ Clases de literaturas hispanoamericanas dictadas por la profesora Margherita Cannavacciuolo el día 29/10/2024.

identificación conlleva al mismo tiempo una confrontación de los paradigmas de realidad: el paradigma de realidad del texto da por asentada la existencia de la magia, lo que contrasta con el paradigma de realidad del lector que la segunda persona gramatical trae a colación. La transgresión se da también en lo que se refiere a las expectativas genéricas que el tipo de narración empleada en el cuento trae consigo, ya que el narrador en segunda persona es una estrategia narrativa que se relaciona al *nouveau roman* (Olea Franco, Amatto 2024, 326), así como la narración en tiempo presente (Genette 1972, 219). La superposición identitaria y el empleo de estrategias narrativas que se asocian comúnmente a una literatura de corte realista son lo que produce el elemento de transgresión de idea de realidad en el cuento y que crea las condiciones para que el texto establezca esa «relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad (entendida como construcción cultural)» (Roas 2001, 20). Además, si por un lado el cuento pone al lector en una posición de identificación empática con la protagonista; por el otro, sugiere una cercanía racional entre el lector y la suspicacia de los otros personajes frente a la magia: «lo único que querían saber era qué diablos les habías hecho a tus abuelos para que amanecieran secos como ramas» (Ampuero 2018, ebook). Sin la incredulidad de los otros personajes ni la interpolación directa del lector, el cuento podría adscribirse al realismo mágico o a una torsión del cuento milagroso. Sin embargo, conforme se sigue leyendo, el cuento propone una reflexión sobre lo sobrenatural no tanto alrededor del eje de posibilidad/imposibilidad, sino más bien alrededor de términos axiológicos, ya que lo sobrenatural se juzga dependiendo de quién lo practica: mientras la magia del hombre es divina y milagrosa, la magia de la mujer es diabólica y amenazante. Para citar las palabras de Yasmina Romero Morales acerca de la cuentística de Ampuero, el enfoque del narrador «no solo provoca inevitablemente empatía por aquellos personajes que están en peligro [...], sino que también genera un cuestionamiento ético como respuesta en el público lector, instándolo a reflexionar sobre las violencias del capitalismo y el patriarcado» (2024, 346).

Para concluir, en «Pasión» lo fantástico no es algo que se asume y se adopta como herramienta de apoderamiento, sino que es una condición identitaria que produce una marginación social. La tematización de lo sobrenatural permite abarcar tanto el tema del doble rasero como el del rechazo social del que han sido objeto las mujeres y el caudal de prácticas y saberes que históricamente se han considerado femeninos. Al comparar el discurso mágico y el discurso religioso, el texto manifiesta como el rechazo social no depende de las prácticas o de la relación con lo sobrenatural en sí, sino más bien de quien lo practica. Efectivamente, la validación cultural de lo sobrenatural pasa por la exclusión de las mujeres como agente: en el cristianismo, en particular la transmisión de los poderes sobrenaturales y la calidad de divinidad

se transmite de manera patrilinear; adaptando a otro contexto las reflexiones de Federici, el discurso de la cristianidad usurpa «women's life-giving, magical powers» ([2004] 2021, 37) limitando el rol de la mujer a uno puramente biológico, volviéndola una simple herramienta de engendro que sirve un plan mayor. La maternidad se tematiza en el cuento como matriz de lo fantástico, y causa de una herencia ingrata e ineludible a causa de la reproducción de estigmas y violencia por parte del entorno social.

3.3 Conclusiones

En resumen, en los dos cuentos lo fantástico se presenta como un legado que se transmite de manera matrilineal. Sin embargo, mientras en «Sangre Coagulada» lo fantástico se convierte en una oportunidad de agentividad para la protagonista; en «Pasión» no hay rescate posible. Ambos cuentos adoptan la perspectiva del personaje «otro», lo que representa un elemento de diferenciación con respecto al pasado. Como se ha comentado este elemento representa según Roas uno de los ejes de la renovación del modo fantástico en las últimas décadas. Sin embargo, hay diferencias sustanciales en los narradores de los cuentos que implican también dos estrategias distintas de conseguir la trasgresión de la idea de realidad compartida por el lector necesaria para que se dé el modo fantástico. Por un lado, en ambos textos, el paradigma de realidad que rige el funcionamiento del universo del texto no corresponde al paradigma de realidad que los narradores y protagonistas abrazan: en ambos casos, las protagonistas se caracterizan como extrañas y marginales. Por el otro, pero, Mientras en «Sangre coagulada» la narradora corresponde con la protagonista y, por lo tanto, la narración está mediada por la voz y la mirada extraña; en «Pasión», es el narratario que corresponde tanto con la protagonista como con el lector a partir de la identificación a nivel de persona gramatical que el tipo de narrador supone. Sin embargo, en el análisis de ambos textos parece traer a colación el planteamiento de Susana Reisz, como parafraseado por Roas: «la ausencia de asombro en los personajes (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» (2011, 105). Aún así, el cuestionamiento sobre la veracidad de los hechos queda en un segundo plano con respecto al ejercicio de revaloración axiológica que piden los textos: los cuentos sugieren que la verdadera monstruosidad no se encuentra en el ámbito de lo sobrenatural, sino más bien en la violencia real y normalizada.

Otra diferencia entre los dos textos cabe en los caudales diferentes a los que acuden las escritoras para construir el imaginario de sus narraciones: mientras Mónica Ojeda emplea motivos que proceden de la cosmovisión indígena y recupera la iconografía de la Umas en la

descripción de las brujas que se propone en «Sangre coagulada»; María Fernanda Ampuero acude a la tradición cristiana. De manera similar, mientras la ambientación de los cuentos de *Las voladoras* se arraigan en la geografía ecuatoriana; los cuentos de *Peleas de gallos* no se vinculan directamente al país natal de la autora, ni tampoco hay especificaciones espacio-temporales en el cuento. Por eso, aunque Rodrigo-Mendizábal engloba ambas escritoras dentro de la corriente del neogótico ecuatoriano, dicha categoría no parece relevante a la hora de acercarse a la obra de Ampuero o, por lo menos, a los cuentos de la recopilación que se toma en cuenta en el presente trabajo. Lo que sí parece relevante al eje de este trabajo es vincular los textos al acercamiento que propone Roas de fantástico feminista, ya que se vio como los cuentos emplean el modo fantástico para enfocar y cuestionar la condición histórica de las mujeres, a partir del repetirse de la misma estigmatización y marginación social que viven las personajes femeninos en los cuentos de generación en generación.

4. Malas madres

Tratando de no demostrarle que tenía ganas de vengarse, de hacerle daño. Tratando de portarse como una buena madre, una madre que realmente quiere a sus hijos.

(Anna María Shua, «Como una buena madre», 2001)

Los cuentos que se analizarán en este capítulo revelan el negativo del mito del marianismo: en lugar de encarnar las calidades que la protagonista del cuento de Shua se requiere a sí misma —«Calma. Firmeza. Autoridad. Amor» a las que habría que añadir abnegación—, los personajes maternos de los textos que se toman en consideración aquí se caracterizan por ser vulnerables, emocionalmente inestables, egoístas y en búsqueda de algo diferente. La madre infanticida sobresale como tópico siniestro de la maternidad en «El chico sucio», de Mariana Enriquez; mientras que en «La historia incómoda que nos contó Olivia el día de su cumpleaños» (en adelante «La historia incómoda...»), de Solange Rodríguez Pappe, se abarca la figura de la madrastra, que se explora asumiendo el punto de vista del personaje que tradicionalmente constituye el reverso de la madre buena a partir de los cuentos de hadas. En cambio, «El limonero», de la autora de *Nuestra parte de noche*, y «Bienvenida a la comunidad», de Samanta Schweblin, exploran la relación entre trastorno mental y el vínculo materno-filial. Si la falta en el cuidado de los hijos por parte de las madres se percibe en sí como una transgresión de las expectativas sociales, el fantástico amplifica el quebrantamiento añadiendo al ‘error social’ el horror a través de la intervención de lo sobrenatural. La transgresión de las leyes físicas y de las consecuentes posibilidades ontológicas que rigen el funcionamiento de nuestra realidad, por lo tanto, va paralela a la transgresión de las leyes morales que rigen el funcionamiento de las relaciones sociales.

4.1 «Bienvenida a la comunidad»

«My children cause me the most exquisite suffering of which I have experience. [...] There are times when I feel only death will free us from one another» (Rich [1976] 1986, 22). La cita que se acaba de leer está tomada del ensayo de Adrienne Rich *Of a woman born* ([1976] 1986), y más precisamente, de una de las entradas de su diario que la poeta y ensayista estadounidense incorpora en el texto. En línea con las prácticas de teoría feminista, Rich parte de las reflexiones sobre sus propias vivencias para proponer consideraciones generales acerca de la experiencia de la maternidad, y reivindica la práctica de un pensamiento crítico y cuestionador que se arraiga en el sujeto encarnado. En el ensayo reflexiona sobre la depresión que atravesó al

volverse madre, del peso de sentir que su identidad se reducía a eso frente a los demás, y a la autoexigencia de ajustarse al modelo de ángel del hogar (o en ámbito hispánico, al ideal mariano) y conformarse con eso. Rich describe ese intento de ser lo que los demás se esperaban que fuera como una inquietud enmascarada de placidez, un aburrimiento feroz. Parece relevante mencionar este ensayo porque la misma carga emotiva atraviesa «Bienvenida a la comunidad» de Samantha Schweblin, el cuento que abre el último libro de la autora argentina, publicado por Seix Barral en 2025.

«Bienvenida a la comunidad» empieza con el suicidio de la protagonista: ella se tira al lago, pero «nada sucede». Sale del agua, vuelve a su casa y se pone a batir los huevos para el almuerzo de sus hijas. A parte unos trocitos de algas en el pelo y del barro seco entre los dedos de los pies, todo parece igual que siempre y ella se pregunta «¿Qué es lo que salió mal?» (Schweblin 2025, 10). Al anochecer, el vecino con el que tienen una relación tensa a causa de las excentricidades del hombre, le invita a tomar una cerveza en su casa: «¿Quiere pavonearse entre los vivos como si no hubiera pasado nada? Perfecto también: bienvenida a la comunidad» (Schweblin 2025, 25) le dice antes de explicarle que para seguir con su condición de muerta en vida tiene que causar dolor a quien quiere, a sus nenas por ejemplo. Le argumenta que «si la culpa es lo suficientemente fuerte, necesitará quedarse para cuidarlas» (Schweblin 2025, 28). La mujer vuelve a su casa e intenta matar al conejo de las niñas, pero no logra. Al final, se deja caer hasta tocar el fondo mohoso del lago.

El fantástico de Schweblin se construye como una torsión de lo esperable tanto a nivel lingüístico, como a nivel de situación narrativa. Sus textos no espantan al lector, pero le producen una inquietud fría y sutil. La escritora argentina se inscribe perfectamente en la línea del fantástico ambiguo que la *Antología de la literatura fantástica* (1940), editada por Bioy Casares, Borges y Ocampo, propicia en Argentina y en cuya vanguardia se encuentran los nombres ilustres de Borges y Cortázar (Boccuti 2024, 61-3), que la autora bonariense indica como sus maestros (Tilotta 2025, § 4). No obstante, en su obra resulta más evidente la influencia del estilo cortazariano, donde lo fantástico brota de las situaciones más cotidianas y familiares, con respecto al fantástico especulativo del autor de *Ficciones*. La escritura de Schweblin se desarrolla en los intersticios entre la acción y sus consecuencias, en la suspensión de la causalidad, como ya se ha comentado con respecto a «Conservas» en el segundo capítulo. El suyo es un fantástico cuya dinámica se construye a través de la que Boccuti llama «una prosa sorprendentemente bifronte» en la que se combinan el arte de la elipsis y de lo no dicho, al arte de la descripción «minuciosa, saturada de detalles, dispuestos sin embargo de tal manera que impiden una visión de conjunto» (2024, 92). En «Bienvenida a la comunidad», por ejemplo, el

lector sigue de cerca el salto al agua de la protagonista —que coincide con la narradora homo e intradiegetica—: cómo se le llenan los pulmones de agua, la temperatura de las corrientes y la sensación del contacto entre el fondo barroso y los pies. Sin embargo, lo que sigue queda resumido y escondido por las frases «No hay arrepentimiento, a estas alturas lo hecho hecho está. Es curiosidad» (Schweblin 2025, 10) y «Tengo una arcada, me inclino sobre el deck esperando vomitar toda el agua, pero nada sucede» (Schweblin 2025, 11). Tras minutos al fondo del lago, la protagonista sale y está viva. ‘Nada’ sirve sí como negación del verbo que le sigue, pero también y sobre todo como sujeto de ese verbo: la suspensión de lo esperable, la falta de la consecuencia natural de sus actos es el acontecimiento que estructura la dinámica fantástica del cuento. Schweblin, pues, tematiza la falta de correspondencia entre causa-efecto, que Campra ([1981] 2001; 2008) subraya como una de las estrategias sintácticas del fantástico, y la convierte en núcleo semántico del texto. Su fantástico no se construye a través de la incursión de lo sobrenatural en un orden en apariencia normal, sino más bien en la alteración o en la fricción de las reglas que rigen el orden compartido, y es por eso que Boccuti la inscribe en la «genealogía del absurdo de Kafka a Buzzati» (2024, 92). Sin embargo, mientras que en *El desierto dei Tartari* —texto que también se articula alrededor de la escritura de la suspensión— el efecto de inquietud se desprende a partir de la falta o de arbitrariedad de la motivación que mueve a los personajes (Campra 2001, 176); en «Bienvenida a la comunidad», el mismo efecto se construye a partir de la presencia simultánea del escándalo racional que seguir estando viva provoca en la protagonista, y su capacidad de realizar sus tareas cotidianas sin que los demás se den cuenta. El cuento, por lo tanto, se inscribe dentro de la categoría freudiana del ominoso (Freud [1919] 2013) y al mismo tiempo la tuerce, a partir de la escisión entre las dudas interiores de la protagonista y su rendimiento exterior. Ella, en efecto, es víctima y posible artífice de dicho sentimiento en el cuento: en la narración se alternan las expresiones de disconformidad y de duda de corte epistemológico y metafísico con respecto a su nuevo estado y la dimensión en la que se encuentra; y el intento y la preocupación de aparentar normalidad para que ninguno se percate del trueque de realidad que su presencia significa. Pues, la protagonista cuestiona la realidad en la que se encuentra cuando, al recoger las cartas de suicidio que había dejado para el esposo y para las niñas, se pregunta «si tomarlas de esta mesa es tomarlas de la misma mesa en la que las dejé un rato atrás» (Schweblin 2025, 12), para acabar con la seguridad de que «Algo está mal. sé que algo está muy mal» (Schweblin 2025, 26). En este ‘algo’ hay que leer sí la ruptura de las leyes físicas que rigen el funcionamiento del paradigma de realidad compartido y por la que es posible su presencia ahí tras haber realizado un suicidio en toda regla —se había atado piedras a la cintura, había llenado sus pulmones de agua, había esperado un tiempo razonable antes de

volver a la superficie, detalles minuciosos que constituyen el trasfondo realista y amplifican el efecto de zozobra—; pero también esconde la conciencia de estar muerta. El elemento reprimido —o sea, la imposibilidad para el sujeto de pensarse muerto— aflora en la aparente normalidad de lo familiar y mancha el tejido de la narración. Pues, el campo semántico del agua con el que la narradora/protagonista describe su estado de ánimo («yo soy una mujer *anclada* siempre en el mismo lugar» (Schweblin 2025, 13; resaltados míos)) y los espacios («Me gusta esta casa por su *porosa* capacidad de *absorbernos* en sus cuartos» (Schweblin 2025, 14; resaltado míos)) trama un recordatorio sutil de su condición de ahogada. Y es justo en este aspecto que se tuerce la dinámica tradicional de lo ominoso, ya que la protagonista no solo siente la inquietud que provoca el desconocimiento de lo familiar, sino que reconoce en sí misma la causa de dicho sentimiento para sí y, posiblemente, para los demás. No obstante, la indefinición de los pronombres ‘algo’ y ‘nada’ que la narradora y protagonista emplean para relatar el estado en el que se encuentra abren el paso a dos interpretaciones posibles:⁹ o la protagonista está muerta y ha vuelto como tal entre los vivos; o no ha logrado en su intento pero se siente muerta por dentro. Aunque ambas son posibles gracias a las faltas semánticas del texto, por la minuciosidad con la que se describe el proceso del ahogamiento, este trabajo se inclina hacia la primera alternativa.

La transgresión necesaria para que el texto se inscriba en el modo fantástico se da en «Bienvenida a la comunidad» a partir de la yuxtaposición entre la conciencia de la protagonista de configurarse como un imposible —o sea, estar muerta y actuar como viva— y la contingencia cotidiana en la que se desarrolla el cuento: «No estoy segura de nada» se dice, «pero en el reloj ya son las doce y veinte, así que [...] me pongo ropa seca y bajo otra vez para preparar el almuerzo» y poco más adelante «Me acuerdo del miedo que tengo de dejar de batir [los huevos]. Pero dejo de batir y no pasa nada, nadie está mirándome» (Schweblin 2025, 12). Pues, se crea una línea de tensión en el cuento alrededor del temor de la protagonista de ser delatada que va desde los inocentes comentarios de las hijas («—Mami, olés a podrido. [...] —¡Es verdad! Como a barro sucio» (Schweblin 2025, 12)) y que culmina en el encuentro con el vecino:

—Que increíble verla circular tan campante, después de lo que hizo esta mañana. [...] Me vio, pienso. Recuerdo que pienso que me vio, y no puedo pensar en otra cosa [...] —¿Cree que puede hacer lo que le da la gana y después arrepentirse? (Schweblin 2025, 20)

La sinrazón que comporta el conflicto entre la conciencia de que estar viva representa un inaudito racional y la normalidad exterior de la que es capaz la protagonista se resuelven cuando el vecino le explica las reglas que rigen esa otra comunidad a la que ha entrado suicidándose.

⁹ Clases de literaturas hispanoamericanas dictadas por la profesora Margherita Cannavacciuolo el día 05/11/2024.

Dichas normas se constituyen como transgresoras del paradigma de realidad compartido no porque su realización rompa con lo que está metafísicamente posible (a parte el hecho de suspender la muerte), sino porque atacan los principios de moralidad compartidos. Efectivamente, le sugiere causar dolor a sus hijas para que la culpa la agarre al mundo. «¿Quiere evitarles el daño de perder a su madre?» (Schweblin 2025, 28) le pregunta de manera acusadora. Como sugiere el título de la recopilación, en este texto el fantástico de la autora porteña se juega dentro de las transgresiones de los parámetros axiológicos, en la contaminación mutua de los ámbitos del bien y del mal, y todo dentro de los márgenes de un paradigma de realidad intertextual escalofriante porque absolutamente prosaico y próximo a la experiencia lectora extratextual. En efecto, el cuento retoma el motivo de los muertos vivientes ampliamente explorado por la literatura fantástica tradicional en la que su representación siempre causa horror y espanto en los personajes. Basta con pensar en «La pata del mono», ya mencionado anteriormente, para darse cuenta de que aún solo la alusión a dichos seres es motivo de terror. Ahora bien, el hecho de que ninguno de los personajes —menos que el vecino que comparte el mismo estado con la protagonista— se percate de la condición de muerta en vida del personaje principal es motivo de sosiego para ella y, con más razón, motivo de zozobra para los lectores. Lo inquietante del cuento de Schweblin, pues, es que la transgresión del paradigma de realidad solo se hace patente gracias al narrador homo e intradiegetico que coincide con el personaje que asume los rasgos sobrenaturales.

En la elección del narrador, el cuento de Schweblin confluye en la tendencia del fantástico ultracontemporáneo, destacada por Roas (2011) —y ampliamente mencionada en los capítulos anteriores—, de hacer hablar a los personajes que han cruzado la línea hacia el otro lado de lo real. A propósito, cabe destacar la importancia del cuerpo de la protagonista como función de la dinámica fantástica como teorizado por Cannavacciuolo (2020), porque es en ese que se da la yuxtaposición de los diversos verosímiles que Bessière (2001, 86) define como el rasgo característico del fantástico. Pues, su cuerpo conlleva las marcas del suicidio: está mojado, sucio de barro y algas como cualquier cuerpo de ahogado; pero sigue permitiéndole hacer algo tan común y corriente como cocinar omelettes. Dicho de otra forma, su cuerpo conlleva las pruebas de su muerte y es capaz de vitalidad: «Todo lo que pasa me parece posible, pero cómo es posible, cómo puede ser que haya pasado lo que pasó y yo me sienta tan bien, y hasta el pelo se esté secando» (Schweblin 2025, 14) comenta la protagonista incrédula.

Sin embargo, cabe detenerse en el estado de muerta en vida de la protagonista, y en la vinculación entre el amor materno y la culpa que el texto propone. En múltiples ocasiones, Samantha Schweblin ha comentado que sus cuentos se desarrollan a partir de la exploración de

una emoción y esa, más que imágenes, frases o personajes, constituyen el embrión de sus narraciones (Entrevista a Samanta Schweblin, 2025/04/01). Ahora bien, el detalle sobre la concepción de los textos es interesante porque indica una pauta interpretativa del cuento a partir de la interpretación literal de la expresión metafórica de «muerto en vida» que a menudo se emplea para dar cuenta de estados de depresión o apatía. Aunque la depresión no se nombra explícitamente, hay indicios en el texto por los que el lector asume que la protagonista padece de esa síndrome: además de la elección de suicidarse, hay el hecho de que la menor de las hijas se sorprenda de verla sonreír, que la relación con el marido se describa a partir de términos de restricción, y, en fin, que un personaje secundario le reproche no ser «la única acá haciendo un gran esfuerzo» (Schweblin 2025, 18). Por lo tanto, parece que Schweblin toma de manera literal una expresión metafórica, o sea, aplica otra de las estrategias lingüísticas que Campra (2008) y Ceserani (1996) identifican como propia del fantástico llevándola desde el nivel verbal hacia el nivel semántico del texto. Además, para los ejes del presente trabajo resulta de sumo interés el hecho de que Schweblin sitúe dicho estado dentro de las dinámicas familiares y, sobre todo, dentro del ámbito de la relación materno-filial. El suicidio, pues, se perfila aquí como única huida posible de la condición de soledad y tristeza que vive en su cotidianidad de madre y esposa. En cambio, la solución fantástica que le propone el vecino no difiere de la abnegación y sufrimiento normalizados que socialmente se esperan de las madres y que Rich define como los pilares emocionales de la sociedad patriarcal (Rich [1976] 1986, 30). A respecto, parece relevante detenerse en la caracterización de los ambientes y de las figuras familiares, en la que es posible destacar esa calidad de escritura bifronte que se mencionaba arriba: se describen cuidadosamente la mirada atenta de la hija mayor y la alegría de la menor, como las dos juegan con los tenedores a lo hora de comer; la manera en que el marido da tres palmas para llamar la atención de la familia; incluso, el texto se detiene en la descripción de Tonel, el conejo de la escuela que esa semana les toca cuidar. Y, sin embargo, los personajes de la familia quedan sin nombre, definidos solo a partir del rol que desempeñan en la vida de la protagonista. Más que a una intención de universalización, se cree que esto corresponde a un intento preciso de definición del personaje principal a partir de la disconformidad y enajenación que siente en su rol de madre y esposa, más aún si se considera que los demás personajes secundarios sí tienen nombre. Lo familiar, entonces, se vuelve ominoso no solo porque la transgresión fantástica se sitúa dentro de la casa —entendida en el doble sentido de lugar y relación—, sino que también porque es la causa misma de la crisis existencial que lleva la protagonista al suicidio.

Antes de concluir, parece interesante detenerse más en el narrador. Si por un lado es fácil identificar el narrador con el personaje principal, resulta más difícil situar el tiempo de la

enunciación respecto al tiempo de la acción. Si al comienzo, el presente del indicativo haría pensar en una correspondencia entre los dos, dicha equivalencia se rompe al leer:

Y es entonces, es ese momento, cuando recuerdo haber pensado ¿y si esto es todo? Dudar suspendida el resto de la eternidad: *el primer miedo real que tuve este día*. No ser capaz de avanzar ni de retroceder, nunca más, en ninguna dirección. (Schweblin 2025, 25; resaltados míos)

A partir de este fragmento se pueden notar algunos rasgos que caracterizan el resto del cuento: aunque hay una disociación entre el tiempo de la diégesis y el de la enunciación, hay también una imposibilidad de conformarse con la interpretación del tiempo verbal como un presente histórico o un presente narrativo. Parafraseando a Genette, este fragmento pone en duda la identidad de persona entre narrador y personaje (1972). Y, sin embargo, los dos planos se confunden en el texto. De hecho, la narración se caracteriza por la presencia simultánea e inescindible de elementos que remiten a un distanciamiento temporal entre el momento de la enunciación y el de los acontecimientos —como el empleo del verbo recordar—; y otros que refuerzan la lectura del presente en su caracterización déictica (NGLE 2009-2011, § 23.5a) como el empleo del pronombre relativo ‘este’. Por otro lado, este es el único fragmento del cuento en el que se emplea un verbo en pretérito indefinido. Se plantea, pues, que la singularidad de este verbo sirve para destacar la frase que le sigue como pauta interpretativa de la ruptura del paradigma de realidad propuesta en el texto. Es igualmente interesante subrayar que la falta en la correlación de los tiempos sigue el momento del suicidio, después del que presente y pasado colisionan en la narración. Lo dicho parece indicar que la condición de la narradora/protagonista ya no corresponde a los parámetros que organizan nuestra comprensión del mundo: ya no hay un antes y un después, sino que una suspensión eterna en el que se dan simultáneamente todos los tiempos o en que la protagonista es obligada a la repetición continua, sin poder «avanzar ni retroceder nunca más, en ninguna dirección» (Schweblin 2025, 25). En todo caso, la ruptura del orden sintáctico normado produce un efecto de transgresión difuso que interesa todo el tejido narrativo, reflejando el en el lenguaje la ruptura del paradigma de realidad que se da también a nivel semántico.

Para acabar con el presente apartado, el fantástico de Schweblin aunque se da en el plano semántico del texto, no se estructura alrededor de la inclusión evidente de agentes o acontecimientos sobrenaturales, sino más bien como fractura y suspensión de lo esperable. Si el efecto de lo ominoso en el cuento por un lado se da a partir del hecho de que la condición de la protagonista no provoca ningún efecto de zozobra en los demás personajes; por el otro, se estructura sobre el hecho de que la protagonista hace experiencia de un choque entre su

conciencia de ser una muerta en vida y la apariencia de normalidad tanto de la realidad que la rodea, como de su capacidad de actuar en ella. Asimismo, lo fantástico más que alterar la realidad parece reproducir sus condiciones, en el sentido de que devuelve la protagonista a la enajenación que la había empujado al suicidio al principio. La maternidad, de hecho, se perfila como herramienta inadecuada e insuficiente a la autorrealización y obligación social. La protagonista se describe como fuertemente insatisfecha con su vida y atrapada en una cotidianidad marcada por su rol de madre y esposa. El giro fantástico del cuento, pues, permite poner de relieve la vinculación entre la culpa y la maternidad, sellada por las expectativas sociales patriarcales. A modo de conclusión del análisis del presente cuento y de introducción de los siguientes, cabe mencionar que «Bienvenida a la comunidad» se desarrolla dentro del ámbito de la casa y sus alrededores: la narración no se vincula a un contexto más amplio, menos que por el empleo de la variedad rioplatense. Sin embargo, se mantiene alejada de una escritura de denuncia social explícita, aunque el texto posibilita una lectura de corte feminista como la que se acaba de proponer. Esto se configura como un rasgo de contraste con respecto a los demás cuentos que se tomarán en consideración en el presente capítulo.

4.2. «El limonero» y «El chico sucio»

Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973) se ha ganado el título de la «reina del terror»: su nombre se asocia de inmediato a modos de escritura que bordan con el fantástico y con el que a menudo generan intersecciones: el gótico, el terror y el horror. Por lo tanto, parece relevante traer a colación por lo menos una de las propuestas sobre la diferenciación categorial entre el terror y el horror, no para abordar exhaustivamente el tema, sino para subrayar los puntos de contacto con el fantástico y, a la vez, destacar sus diferencias. Según Alicia Escardó, la intención de suscitar miedo en el lector sería el punto de intersección entre el terror y el horror; sin embargo, para la escritora uruguaya, mientras en el terror el miedo se construiría a través de indicios que crean una atmósfera inquietante cuya causa última puede explicarse de manera racional; en el horror, el lector descubre junto al personaje la amenaza y esa pertenece al ámbito de lo sobrenatural o desata una reacción más visceral de repulsión (Hablemos, escritoras 2025/12/29, 00:03'33"). Campra ([1981] 2001) ya resaltaba que el fantástico se construye a través del esparcimiento de indicios de la trasgresión en el texto, lo que constituiría una analogía en la construcción de las dinámicas del fantástico y del terror. En cambio, lo sobrenatural es una condición necesaria, pero no suficiente ni para definir el fantástico ni el horror, ya que para adscribirse a uno u otro modo es necesario que el elemento sobrenatural no sea atribuible a un orden codificado y aceptado como real dentro del paradigma de realidad intratextual. Así que el

horror —de la misma manera que el gótico— podría considerarse como una de las estéticas que puede asumir el modo fantástico. Asimismo, es posible destacar el miedo como intención común tanto al horror, al terror, y al fantástico, solo si se adopta el concepto de miedo metafísico de Roas (2011) que, por otro lado, no permite resaltar las diferencias de intención en los textos. La escritura de Enriquez se caracteriza por los solapes entre los varios modos y, por lo tanto, parece más productivo elegir un marco teórico y evidenciar los elementos en los textos que se pueden interpretar a partir de la clave de lectura seleccionada, sin intentar reducirla a un único modo de escritura.

La carrera literaria de Mariana Enriquez empieza a los 21 años con la publicación de *Bajar es lo peor* (1995), al que, entre otros, siguieron su primer libro de cuentos *Los peligros de fumar en la cama* (2009); la recopilación que selló su difusión internacional con Anagrama, *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), en el que se encuentra «El chico sucio»; y *Nuestra parte de noche* (2019), con la que ganó el Premio Herralde de Novela. «El limonero», en cambio, pertenece a *Cabezas en la ventana: Antología de terror latinoamericano* (2024), publicado por Elefanta Editorial. Por la procedencia y generación compartidas, la crítica ha propuesto a menudo una comparación entre la obra de Enriquez y la de Schweblin. Sin embargo, sus estilos no permiten ninguna comparación excepto la que se funda en el contraste. A respecto, Anna Boccuti destaca que el fantástico contemporáneo en Argentina se está desarrollando según dos vertientes opuestas: la primera se basa en «una estética de la exhibición y de la abyección» (Boccuti 2024, 89) en la que el fantástico se entremezcla con el gótico y el horror, y en cuyos textos destaca una fuerte intencionalidad de provocar miedo físico en el lector, lo que se consigue al situar la transgresión en el nivel semántico. Dentro de este filón, se encuentra Mariana Enriquez cuya «estética del horror, fundada en la mostración, se opone idealmente a la estética de la sustracción de Samanta Schweblin» (Boccuti 2024, 92). En efecto, Enriquez reconoce sus referentes literarios en la tradición del terror y del gótico anglosajón: apunta a Shirley Jackson, H.P. Lovecraft y, sobre todo, a Stephen King como a sus maestros. Al contrario de lo sugerido por Brescia (2018) en su reseña de *Las cosas que perdimos en el fuego*, no parece que Cortázar sea un antecedente relevante en la construcción de la dinámica fantástica por lo que concierne al «pasaje de lo cotidiano a lo monstruoso» (§ 2). En cambio, parece que se muevan en raíles opuestos, ya que el fantástico de la autora se desarrolla principalmente en el nivel semántico, mientras que Cortázar sobresale como *el* autor que ha marcado el giro desde un fantástico de percepción hacia un fantástico del lenguaje. Asimismo, se tiene la impresión — que para volverse hipótesis necesitaría de un estudio extenso de toda la producción de Enriquez— que incluso si en su obra la aparición del elemento fantástico se desata en lo cotidiano, ese

cotidiano se presenta siempre como una zona liminal o en la que interviene algún tipo de factor de excepcionalidad con respecto a la norma: sea por el uso de sustancias por parte de los personajes, por la situación de pobreza en la que se encuentran o, incluso, por la elección de un punto de vista «otro» como puede ser el de la infancia —quizás en este último aspecto sea posible rastrear sí la influencia del autor argentino, además de la de Silvina Ocampo, sobre cuya vida y obra Enriquez escribió *La hermana menor* (2018).¹⁰ Además, no situar sus historias en lo cotidiano sería absolutamente anacrónico y no solo por lo que concierne a la evolución del modo fantástico —como ya se mencionaba en el primer capítulo con respecto al giro proporcionado por Hoffmann—, sino también en el marco del género del terror en cuya tradición ella se inscribe. En efecto, en una entrevista comenta que «Me parece que desde los años ‘70, el terror en general, [...] se pegó al realismo y a la política. Stephen King es el que más lo hace, es casi un escritor realista tipo Steinbeck» (Entrevista a Enriquez 2021, 312-3). Por lo tanto, más pertinente parece la afirmación de Marcelo Rioseco, cuando escribe que Enriquez «es una escritora que se muestra extraordinariamente convencional» y subraya que «no se ha propuesto crear un modelo distinto a los que ya conocemos, sino que más bien intenta recrearlo en una realidad particular latinoamericana» (2020, 87). Efectivamente, en múltiples ocasiones la autora ha comentado que su intención es la de «reimaginar los temas [del gótico y del terror] de acuerdo con nuestras realidades [latinoamericanas], incluir mitologías indígenas, leyendas urbanas propias, santorales paganos, asesinos propios, violencias que vivimos, problemas sociales que padecemos» (Entrevista a Enriquez 2020a, § 8). Pues, en los cuentos sobre los que se enfoca el presente apartado, el fantástico de Enriquez se sitúa en contextos de marginación socio-económica y de abandono institucional marcadamente argentinos y es justo dentro de la situación de invisibilización que sufren los personajes que se desata lo fantástico.

«El limonero» abarca el tema de la relación materno-filial a partir de la perspectiva de la hija. En efecto, el narrador intra y homodiegético coincide con el personaje de la niña. Después de la pérdida del esposo, la madre está dispuesta a lo que sea para volver a conectar con él, y somete a la hija a rituales que involucran degollación de animales, velas y pinturas corporales, con tal de intentarlo. Mientras tanto, la niña tiene visiones: ve a un hombre con un sombrero negro y ojos verdes —en el que la limpiadora de energías del barrio reconoce a la muerte—; y a

¹⁰ Se podría argumentar que el discurso de excepcionalidad con respecto a las situaciones de marginación económico-social no refleja directamente la realidad, sino más bien corresponde al discurso de corte neoliberalista del asunto. Pues, aunque en los textos de Enriquez haya una crítica del abandono institucional que se vive en la Argentina, no emerge un corte con respecto al discurso oficial que enfoca las fragilidades sociales como crisis o emergencias. Al contrario, a menudo dicha perspectiva es la que permite la construcción de la dinámica fantástica a través de un narrador testigo ajeno a las situaciones de indigencia, léanse por ejemplo «El chico sucio» o «El carrito».

una niña, Reina: muy linda, pero sin mandíbula. Los dos le ayudan a tramar su plan para resistirse y escaparse de las violencias y obsesiones maternas, o sea, le sugieren como llevar la madre al suicidio. La crueldad de la mujer asume una dimensión doble a raíz del hecho de que la persona que debería protegerla es quien le causa dolor y la pone en situación de riesgo. El cuento pone de manifiesto este inaudito moral a través de las reflexiones de la hija, que no ha hecho experiencia del cuidado y del amor que se espera de las madres: para ella lo normal son los abusos, como se hace evidente a partir del siguiente pasaje:

La gente no piensa que las madres sean capaces de dañar y no entiendo por qué, pero cuando se les habla de una madre mala se hacen los sorprendidos y los conmovidos. Siempre se niegan a aceptar que no hay nada más fácil que lastimar algo cercano, indefenso y propio. (Enriquez 2024, ebook)

Lo interesante es que el cuento de Enriquez enfoca la relación materno-filial como una relación de poder en la que, para sobrevivir, la hija necesita tramar estrategias. El personaje de la madre es lo que más lejos está del ideal mariano. En efecto, se caracteriza a partir del exceso y conlleva en sí los dos extremos: por un lado hay un aspecto de sobreprotección cuando actúa según una hipocondría que podría asumir un corte irónico si no se manifestara como otro nivel de violencia; por el otro, pega a la niña, la emplea para cumplir sus objetivos sin cuidarse de su bienestar e, incluso, la trae consigo cuando intenta el suicidio: «antes de pegarle fuego a las cortinas, me abrazó y me dijo:—Ésta es nuestra última noche y va a ser una noche de dolor. Lo vamos a atravesar juntas» (Enriquez 2024, ebook). El cuento, por lo tanto, parece socavar el mito de la naturalidad del cuidado y del bienestar del hijo como instinto maternal innato y lo hace poniendo en escena su contrario: la violencia sin disculpas. Sin embargo, muestra también que la naturalización del cuidado como tarea materna significa una desresponsabilización del entorno, tanto familiar como institucional: mientras que la violencia se consume en casa y con tal de que no se llegue al extremo, los personajes secundarios están caracterizados por un desinterés despiadado. Hasta el momento en el que la niña queda huérfana y solo entonces «Hubo psicólogos, ahora sí, explicándome el suicidio y la depresión. Me fui a vivir con mi tía, que no preguntó nunca demasiado» (Enriquez 2024, ebook). El interés y la compasión parecen cumplir con las expectativas sociales y los imperativos morales más que ser reacciones genuinas frente al trauma vivido por la niña, y llegan solo cuando la protagonista sale de la casa y lleva un asunto privado a la atención pública: «Salí a la calle cubierta de las pinturas blanca y roja. Era de noche y lloré fuerte para despertar a los vecinos sordos. —¡Mi mamá está mal! ¡Ayuda! Tardaron en encender las luces, los hijos de puta» (Enriquez 2024, ebook). El cuento, de hecho, hace hincapié en las condiciones de abandono en la que se encuentra la pareja madre-hija, tanto por parte de la

familia extendida como por parte de las instituciones. Por ejemplo, después de describir los rituales a los que la madre la sometía, la narradora comenta: «Esto es lo que pasa cuando se convive con un adulto que lastima cuando se vuelve loco. Un adulto solo, porque los demás se fueron o no están. ¿Y por qué no están?» (Enriquez 2024, ebook); o cuando a una cita médica el doctor se da cuenta de que la niña no había comido:

La retó a mi madre, y ella salió con el rosario de no tengo trabajo y no tengo familia y soy viuda. «Hay comedores, señora», le dijo el médico, sin compasión para ninguna de las dos. No sé si mi madre sabía direcciones de comedores. En todo caso, él no nos dio ninguna. (Enriquez 2024, ebook)

Sin embargo, tanto «El limonero» como «El chico sucio» desdibujan también el imaginario de una infancia ingenua y conmovedora. La protagonista de «El limonero» no se muestra indefensa y gimoteadora, sino lúcida, irónica y endurecida, pero sobre todo enfadada con un entorno que ha fallado en el cuidado de los más débiles. Por lo tanto, la relación materno-filial se convierte en una metonimia de la sociedad entera.

El cuento produce una inversión en los términos de normalidad y anormalidad a partir de la perspectiva de la niña que vive acostumbrada a los abusos familiares: «Mi madre, por teléfono era sobrenatural de tan razonable» (Enriquez 2024, ebook). En cambio, no solo la aparición de lo sobrenatural no crea ningún escándalo, sino que además se vuelve aliado de la protagonista y su única defensa. La niña actúa siguiendo las indicaciones del hombre del sombrero negro y de Reinita; es ella, de hecho que le explica lo que tenía que hacer y quien le sugiere cómo debería morirle la madre:

Sobre la rama del árbol, Reina se anudó un bretel de su vestido en el cuello. Después saltó. Como ya estaba muerta, colgó un poco, apenas, y después hizo un saludo como de escenario. [...] Reinita me indicó una cuerda que usábamos para colgar la ropa cuando se rompió el tendedero. No se la sugerí a mi madre esa noche. Esperé algunas más. (Enriquez 2024, ebook)

Los agentes fantásticos, pues, no intervienen directamente en el plano de la realidad, sino que necesitan de la mediación del personaje: es a través de la voz de la niña que los planes de la otredad fantástica pueden influir en el ámbito de lo real y logran inducir al personaje de la madre al suicidio. Si consideramos la voz como necesariamente somática, entonces, es posible traer a colación la teoría de Cannavacciuolo acerca del cuerpo del personaje como función de la dinámica fantástica que funciona como «bisagra que dentro del texto marca la conexión entre espacios y tiempos opuestos, inconciliables» (2020, 46).

Aunque, «El limonero» pone a los lectores frente a una relación ambigua entre fantástico

y personaje: ¿se trata de una relación de empoderamiento o de desposesión? Si por todo el desarrollo del cuento los agentes fantásticos parecen ser aliados de la protagonista y son quienes le sugieren cómo escapar de esa relación abusiva, por lo extrema que sea; al final, parece que dicha alianza se haya tensado: leemos que la niña está cansada, que le duele la cabeza y que «Reinita se descontrola y no es mi amiga de siempre» (Enriquez 2024, ebook). La yuxtaposición entre síntomas físicos y la presencia del agente sobrenatural parece indicar la resistencia del personaje a la desposesión fantástica y no es nada raro que la protagonista advierta dicha extrañeza cuando intenta aparentar normalidad y miente sobre su primer recuerdo, así callando no solo su historial de abusos, sino que también la presencia e intervención de la otredad fantástica.

El aspecto quizás más interesante del cuento es la recuperación de un legado folklórico para la construcción de los agentes sobrenaturales, estrategia de construcción del imaginario fantástico que la autora emplea también en «El chico sucio». Aunque hay una diferencia central entre ambos cuentos: mientras en el texto que abre la recopilación de 2016 los motivos se extrapolan del contexto local y, como se profundizará más adelante, sirven a la dinámica fantástica; en «El limonero» la autora hace como un *patchwork* de tradiciones folklórica lejanas y distintas entre sí, e integra elementos atribuibles al contexto latinoamericano con otros de la tradición japonesa. Efectivamente, la figura del hombre del sombrero negro que le cubre el rostro recuerda el «Sombrerón» o el «Sombrerudo», representación del diablo en las zonas de Chiapas y Oaxaca en México (La chica 2024). Una de las leyendas que rodea esa figura cuenta que a un recién viudo que lloraba la pérdida de su mujer le apareció un señor con un traje y un sombrero negro que le promete llevarlo a verla, pero solo le permite encontrarla bajo la forma de una mula blanca (La chica 2024). En el cuento de Enriquez se invierten las partes: es la mujer quien busca volver a ver al esposo. Sin embargo, ni el «Sombrerón» interactúa directamente con ella, ni está connotado como un tentador como lo es la figura folklórica (La chica 2024). Asimismo, la descripción de la chica sin mandíbula recuerda la leyenda urbana de la *Kuchisake-onna* (la mujer de boca cortada), en Japón (Isohanni 2018), que Mariana Enriquez conoce y menciona en la charla del ciclo de encuentros «Fantásticas e insólitas», de la universidad de Alcalá (Entrevista a Enriquez 2020b/02/27, 00:17'50"). En dicha mezcla se puede reconocer el acierto de Bizzarri con respecto a la pérdida de la diferencia significativa y significante entre lo propio y lo ajeno como dicotomía estructurante en el fantástico ultracontemporáneo. En cambio, hay una proliferación de textos «amenazadoramente sincrónicos en los que se difuminan los contornos de la autoctonía» (Bizzarri 2019, 214) y donde lo local y lo global interactúan de manera a la vez juguetona y conflictiva. Parece que Enriquez se sirve de la iconografía folklórica para crear

personajes que remiten de inmediato a la muerte o a lo monstruoso, pero de manera más accesoria que integral. En otras palabras, en «El limonero» Enriquez emplea el caudal iconográfico folklórico y lo desarraiga de su contexto y significación originarios para extrapolar imágenes contundentes que provocan escalofríos. En «El chico sucio», en cambio, la recuperación del folklore argentino no pasa simplemente por la propuesta iconográfica, sino que participa en situar lo fantástico en una cotidianeidad que tiene su referente pragmático en la realidad extratextual y se vuelve funcional tanto a la dinámica fantástica del cuento, así como a la ambigüedad estructural que rige su interpretación, como se verá en seguida.

En el barrio de Constitución, una mujer de clase media se muda a la antigua casa familiar, a pesar de la situación de inseguridad en la que se encuentra la zona. Delante de su casa, viven por la calle una chica embarazada y drogadicta con su hijo de unos cinco años. Una noche, el chico sucio —perífrasis con la que se hace referencia al niño— toca la puerta de la vecina: pasan la velada juntos y deciden ir a por un helado mientras esperan a la madre: en el recorrido encuentran altares para el Gauchito Gil, un santo popular. El niño muestra signos de inquietud: «—El gaucho es bueno —dijo—. Pero el otro no [...] —El esqueleto» (Enriquez 2016, 18). Al regresar, la chica le grita que no se acerque a su hijo y, al día siguiente, los colchones, sus pocas pertenencias y los dos han desaparecido. Una semana más tarde, un crimen sangriento impacta al barrio: se ha encontrado el cadáver de un niño decapitado con marcas de violencia. El crimen se atribuye a una venganza narco, pero por su carácter brutal y la especificidad de las heridas se asocia a la veneración de San La muerte y a los rituales satánicos. Al principio, la protagonista cree que se trata del chico sucio, pero el reconocimiento del cuerpo desmiente su intuición. Sin embargo, una noche da con la joven y le pregunta por sus hijos. Tras negar tenerlos, ella le grita: «—¡Yo se los dí!» (Enriquez 2016, 32). El cuento se cierra con la protagonista, en su casa, que espera inquieta «los golpes suaves de la mano pegajosa del chico sucio o el ruido de su cabeza rodando por la escalera» (Enriquez 2016, 33).

Para el análisis de «El chico sucio» se propone un recorrido a la inversa a partir de la ambigüedad del final, hacia la caracterización de la protagonista en los primeros párrafos. La indefinición del pronombre empleado por la madre permite una lectura doble del texto: la madre puede haber entregado sus hijos a los narcos, o haberlos sacrificado a San La Muerte. Enriquez se muestra muy hábil en entretener las dos lecturas en el texto y, además, sugerir la posible coexistencia de las dos, porque «—Está lleno de narcos brujos» (Enriquez 2016, 29). En comparación con «El limonero», en «El chico sucio», el folklore popular juega un rol central en la dinámica fantástica y amplifica el efecto de realidad de lo narrado y, por lo tanto, su poder perturbador. Efectivamente, San La Muerte es un santo popular protector de los excluidos y de

quien pone en peligro su vida, razón por la que es tanto el protector de los policías, como de los criminales. Alrededor de 2010, las referencias a San La Muerte en noticias de crónicas se volvieron un motivo recurrente, por lo que su culto se asoció a hechos delictivos sangrientos (Lopez Fianza, Galera 2014). Además, Enriquez misma comenta haberse inspirado en un crimen real para el que describe en «El chico sucio» (Entrevista a Enríquez 2020b/02/27, 00:48'55"). Trabajar con un motivo extrapolado de la crónica local puede considerarse como una actuación de las estrategias realistas que sirven para crear un paradigma de realidad compartido con el lector, aunque más evidente en este sentido es el hecho de que el cuento emplea una toponomástica y geografía que encuentran sus referentes en el plano de lo real extratextual bonaerense (Campra 2008; Ceserani 1996; Roas 2011). Son justamente los detalles más realistas del cuento los que se abren a lo fantástico. Constitución se caracteriza doblemente como lugar marginal y liminal que funciona como umbral entre lo codificado y lo (ya o todavía) no codificado (Cesarani, 1996): se describe como el barrio más peligroso de Buenos Aires, en el que impera la pobreza, pero también como la frontera hacia un «allá atrás», donde no se ha perdido todavía la creencia en lo sobrenatural y la vivencia ritual:

En el barrio, «*allá atrás*» es una referencia al otro lado de la estación, *pasando los andenes*, ahí donde las vías y sus terraplenes *se pierden hacia el sur*. Ahí suelen aparecer altares para santos menos amables que el Gauchito Gil. [...] hay montones de *San La Muerte «allá atrás»*, el santito esqueleto con sus velas rojas y negras. (Enriquez 2016, 18; resaltados míos).

Enriquez aquí no trabaja solo con un territorio real, sino también con un territorio literario, ya que es imposible no leer una referencia intertextual a «El Sur» de Borges, cuento en el que Constitución se presenta como el umbral entre una Buenos Aires moderna y civilizada, y un Sur que se extiende tras los andenes como el lugar donde sigue vivo el pasado de la gauchesca. La dicotomía civilización/barbarie en Enriquez no pasa por la reescritura del mito del gaucho, sino, como se acaba de comentar, por el trabajo con la tradición folklórico-religiosa: el Sur, se presenta como un lugar donde todavía la dimensión espiritual se experimenta en lo cotidiano y llega a tener su impacto en el ámbito de lo real. Además, en Enriquez ni el lado de la supuesta civilización es reconfortador: Constitución se describe como el barrio más peligroso de Buenos Aires donde se percibe la derrota del mito de la modernidad en el desgaste de las casas y el fracaso del proyecto de desarrollo neoliberal en las condiciones de inequidad que viven los habitantes del barrio. Ni el Sur se tiñe de los tintes nostálgicos e idealizadores de Borges. Al contrario, Enriquez propone una atmósfera inquietante y una estética de lo abyecto que no se limita al Sur, sino que alcanza el lado de acá. El homicidio es el momento climático a partir del

que se derrumba todo tipo de certezas.

Lo que hace de este cuento un texto fantástico es, en palabras de Irène Bessièrè «la yuxtaposición y las contradicciones de los diversos verosímiles, es decir, las vacilaciones y las rupturas de las convenciones colectivas sometidas a examen» ([1974] 2001, 86). Efectivamente, el crimen hace que a la percepción de inseguridad vinculada al nivel de criminalidad del barrio —que la protagonista cree manejar— se añada otro plano que tiene que ver con las creencias y prácticas devocionales a las que la protagonista en principio no cree, pero cuya traducción trágica al ámbito de lo real genera el terror. Como comenta Lala, la amiga travesti de la protagonista: «—Reina, en este barrio no se duerme más, yo te digo. Acá seremos delincuentes, pero esto es satánico» (Enriquez 2016, 26).

Si el homicidio es el momento en el que se realiza la fractura de lo esperable, las líneas que anteceden el acontecimiento están pobladas de indicios que anticipan la transgresión, así como las secuencias narrativas que le siguen muestran, parafraseando a Campra, una reintegración del equilibrio incompleta ([1981] 2001). Es alrededor del personaje de la madre que se crea la sospecha del desenlace fantástico del cuento:

Ella no se mueve de la esquina y desde ahí pide plata con una voz *lúgubre* y monótona. La madre no me gusta. No solo por *su irresponsabilidad*, porque fuma paco y la ceniza le quema la panza de embarazada o porque *jamás la vi tratar con amabilidad a su hijo*, el chico sucio. *Hay algo más que no me gusta.* (Enriquez 2016, 12)

El personaje de la chica se configura como abyecto porque rompe con el orden moral que requiere a los padres —y especialmente a las madres— que amen a sus hijos y cuiden de ellos. A este respecto, parece particularmente acertada la consideración de Rioseco que ve en la descripción de la joven durmiendo sobre los colchones con su hijo una «representación performática de una Madona pobre (y maligna)», que sacrificará sus hijos y no exactamente para la redención de toda la humanidad. A partir de esta imagen, pues, es inmediato pensar en el personaje de Enriquez como la socavación del ideal mariano. El adjetivo *lúgubre*, además, anticipa la presencia de la muerte en el cuento y la posibilidad de que la madre haya matado directa o indirectamente a sus hijos, como el final da a entender. Hay una vinculación, por lo tanto, entre la abyección moral y la transgresión metafísica:

- Esa mujer es un monstruo, chiquita – grita [Lala] [...]
- A vos también te parece un monstruo, entonces.
- Me da escalofríos, mami. Está como maldecida, yo no sé.

– [...] Pero acá en el barrio dicen que hace cualquier cosa por plata, que hasta va a reuniones de brujos.
(Enriquez 2016, 13)

De hecho, los rasgos abyectos del personaje se exaltan tras el acontecimiento sangriento y después de la asociación entre el crimen y San La Muerte y, además, sirven de anticipación a la revelación de la chica de haber ‘dado’ a sus hijos: «La madre del chico sucio abrió la boca y me dio náuseas su aliento a hambre, dulce y podrido [...]. Se reía y la luz dejaba ver que le sangraban las encías» (Enriquez 2016, 32). El filicidio se plantea como tema transversal en la obra de Enriquez: basta con mencionar que en la misma recopilación, además que en «El chico sucio» queda aludido en «Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso orejudo», y socavado en «Chicos que vuelven». Pues, Enriquez se pone dentro de una larga tradición en la cultura occidental que trabaja con la asociación entre infanticidio y monstruosidad, a partir del mito clásico de Medea, y que se afianza en el periodo de la caza a las brujas cuando ese constituía una de las cargas más recurrentes por las que se procesaban las mujeres (Federici 2004, 196-7). Federici destaca que no solo se acusaba a las mujeres de ser las responsables por la alta tasa de mortalidad infantil, sino que sobre todo las cargas de brujería querían prevenir y castigar el ejercicio de prácticas anticonceptivas. La monstrificación de la mujer, pues, pasa por la criminalización del autodeterminación femenina sobre el propio cuerpo y la reducción de su rol social al de procreadora y agente de cuidado doméstico. El control de la productividad del cuerpo social pasa, por ende, por el control del cuerpo de la mujer. Asumiendo el planteamiento de Federici sobre el hecho de que la caza a las brujas representó un intento para poner el útero y el cuerpo femenino al servicio del crecimiento demográfico y de la producción y acumulación de la mano de obra (Federici 2004, 199), se entiende como el personaje de la madre en el cuento de Enriquez representa una monstruosidad doble: por un lado, mata a sus hijos inscribiéndose en el imaginario de la bruja; por el otro, se sustrae a cualquier forma de productividad por su dependencia y condición de indigencia.

Además, al vincular estrictamente lo abyecto a la marginalidad socio-económica, Enriquez cumple un movimiento doble: primero los personajes se caracterizan a partir de la diferencia de clase; segundo, se denuncian las condiciones de pobreza y abandono social, sin abordar el tema de manera directa o programática. La protagonista y narradora, de hecho, se caracteriza a partir de la propiedad burguesa en el doble sentido de la expresión: primero, ella tiene una casa familiar, bella y grande, que luce todavía un antiguo esplendor aún en las condiciones de desgaste en la que se encuentra y que contrasta, por lo tanto, con la pobreza del barrio; segundo, por su propiedad moral: la protagonista se perfila como una progresista que se

siente superior tanto a los prejuicios de su familia acerca de la peligrosidad del barrio, como a los comportamientos de la madre adicta. Al caracterizar la protagonista como una mujer de clase media en un barrio periférico, destaca como el elemento ‘raro’, la cifra disonante con respecto al entorno. Enriquez se sirve del personaje de Lala para marcar la distancia de la protagonista/narradora de las normas que rigen la vida en el barrio: «—Qué sabrás vos de lo que pasa *en serio* por acá, mamita. Vos vivís acá, pero sos de otro mundo» (Enriquez 2016, 14; resaltados en el original). Según Gabriele Bizzarri, el cuento propone una pérdida de la vigencia de la dinámica de la invasión que estructura el cuento fantástico tradicional: por un lado, los elementos que se perciben como extraños y raros en la mirada de la narradora corresponden, en realidad, a la normalidad del barrio, mientras que la protagonista sería el último agente de una larga serie de desposesiones y ocupaciones impropias que resultan del proceso de gentrificación (2019, 218). Por el otro, la transgresión fantástica se cuele en el texto a partir de «contaminaciones multifocales, contagios difusos» (2019, 215).

A este propósito, cabe subrayar que la madre no es el único personaje abyecto del cuento. El chico también se caracteriza por su disconformidad respecto al ideal de la infancia que tiene la protagonista. A partir del rasgo físico de la suciedad —a través del que se le define y denota—, se construye como personaje ominoso en el sentido freudiano ([1919] 2013): su presencia se presenta como la vuelta de lo reprimido en un contexto consabido, porque impone ver las condiciones de indigencia que se preferiría ignorar y, como se verá más adelante, transforma lo familiar en extraño. Pues, la primera vez que el lector encuentra al chico sucio está en el metro pidiendo limosna: «Tiene un método muy inquietante: después de ofrecerle la estampita a los pasajeros, los obliga a darle la mano, un apretón breve y mugriento. Los pasajeros contienen la pena y el asco: el chico está sucio y apesta» (Enriquez 2016, 12). Tanto en «El chico sucio» que abre la recopilación, como en «Las cosas que perdimos en fuego» que la cierra, parece haber una reivindicación de la abyección como acto político y como estética: los personajes que la sociedad —a la que las narradoras dan voz— consideran abyectos no solo eligen no esconderse, sino que son conscientes del efecto que provocan y lo usan a su beneficio. En efecto, en el último cuento se lee sobre la primera de las chicas quemadas: «Su método audaz: subía al vagón y saludaba a los pasajeros con un beso [...]. Algunos apartaban la cara con disgusto» (Enriquez 2016, 185). Tanto las chicas quemadas como el chico sucio no se dejan encasillar en el rol de víctimas. El niño, de hecho, no corresponde al ideal de infancia que tiene la protagonista, ni le permite complacer su fantasía de rescatadora: «Quería que fuera un chico amable y encantador, no este chico hosco y sucio que comía el arroz con pollo lentamente, saboreando cada bocado» (Enriquez 2016, 16).

Si ya la interacción con el chico desmorona la concepción de las relaciones sociales de la protagonista, el contacto físico es lo que marca el punto de inflexión y determina la ruptura irreversible del equilibrio, aunque el texto deja a la ambigüedad si se trata del equilibrio psíquico de la protagonista o una ruptura de las leyes que rigen el funcionamiento del mundo que comparten el personaje y el lector. Cuando el chico sucio le da la mano y no «con la indiferencia con la que saludaba los compradores de estampitas en el subte», sino agarrándose «bien fuerte», sella la vinculación entre ella y él y, a raíz del final trágico que le atiende, entre ella y lo sobrenatural. El cuerpo de los personajes se vuelve función de la dinámica fantástica (Cannavacciuolo, 2020) en el cuento de Enriquez en un movimiento continuo que va desde el trastocamiento del decoro social hacia la ruptura del paradigma de realidad: primero, el contacto con el cuerpo sucio trae a colación una abyección física que depende de la mirada clasista y del desprestigio de la marginación social; después, eso da paso a una abyección metafísica cuando se introduce el elemento sobrenatural. No es un caso que sea la casa el elemento a partir del cual se caracteriza la protagonista —sobre todo en contraste con la «intemperie» del chico sucio y de su madre—, y que esa deje de ser percibida como un espacio reconfortante al final del cuento: «Cuando cerré la puerta no sentí el alivio de las habitaciones frescas, de la escalera de madera, del patio interno, de los azulejos antiguos, de los techos altos» (Enriquez 2016, 33). El contagio de lo fantástico derrumba sus seguridades y transforma lo familiar en extraño: «Me senté en el piso, con la espalda contra la puerta. [...] Esperaba al chico sucio que iba a pedirme, otra vez, que lo dejara pasar» (Enriquez 2016, 33).

En los cuentos de Enriquez analizados, el nivel semántico es central a la construcción de la dinámica fantástica. La autora trae inspiración e incluye en sus cuentos motivos y personajes de distintas tradiciones folklóricas y los adapta al contexto argentino, lo que le permite no solo arraigar el terror en un contexto reconocible para sus lectores, sino que también denunciar las situaciones de desigualdad social. Tanto en «El Limonero» como en «El chico sucio» la transgresión fantástica acontece en el marco de una fragilidad socio-económica y de abandono institucional y social. Este rasgo corresponde a la intención de la autora de escribir terror que lidie con lo político y que hable de la contemporaneidad latinoamericana. La ruptura de las expectativas y de los imperativos morales que rigen la relación materno-filial en los dos cuentos que se acaban de analizar anticipan la trasgresión propiamente fantástica, y amplifican el efecto terrorífico. A raíz de la normalización del trabajo de cuidado y de la idealización de la abnegación materna, la puesta en escena de su contrario en los cuentos de Enriquez ahonda el efecto de zozobra porque socava el imaginario más familiar. La representación de la maternidad en Enriquez se convierte, por lo tanto, en un ámbito privilegiado para la exploración del territorio

de lo ominoso, que encuentra en la casa su respectivo espacio físico. Al contrario de lo que se ha subrayado en los cuentos analizados hasta el momento, no hay en Enriquez una intención de inversión axiológica, sino más bien una analogía entre el miedo y abyección generados por los elementos que pertenecen al ámbito de lo real y aquellos que transgreden dicho orden.

Asimismo, parece relevante detenerse en la especificidad de las narradoras en los dos cuentos y la relación con lo fantástico que proponen. En el «El limonero», la protagonista y narradora asume la existencia de lo sobrenatural, por lo que la problematización de lo irreal no depende de la instancia narradora, lo que agudiza el efecto de transgresión del paradigma de realidad que perciben los lectores. Sin embargo, el segundo aspecto y el más interesante, es que, a la vez que la narradora y protagonista acepta la existencia de los agentes fantásticos, se burla de las prácticas esotéricas de la madre. La trasgresión que propone el texto, por lo tanto, sería doble: no solo asumiría la existencia de lo imposible en un mundo en apariencia común y corriente, sino que también arrasaría con ironía cualquier intento de reconducir el elemento trasgresor a un orden codificado y, por lo tanto, epistemológicamente tranquilizador. Por otro lado, «El chico sucio» funda su funcionamiento en la posición de alteridad de la protagonista con respecto al contexto a partir de una diferencia de clase: aunque lo sobrenatural en el cuento tiene su referente pragmático en la devoción de los santos populares, la protagonista no participa de esa creencia. Pues, a raíz de su descreimiento, el culto de San la muerte y lo que se puede llegar a hacer por eso trasgrede el paradigma de realidad del texto que se construye a partir de su voz.

4.3 «La historia incómoda que nos contó Olivia el día de sus cumpleaños»

Es justamente la relación que las respectivas protagonistas entablan con el elemento sobrenatural y la consiguiente construcción del paradigma de realidad del texto uno de los rasgos más interesantes, aunque no el único, para el análisis y la comparación de «El chico sucio», que se acaba de comentar, y «La historia incómoda que nos contó Olivia el día de sus cumpleaños» (en adelante «La historia incómoda...»), que se abordará en el presente apartado. Solange Rodríguez Pappe (Guayaquil, 1976) es profesora de escritura creativa y escritora prolífica que ha dedicado su trayectoria literaria a la exploración de lo insólito, especializándose en los géneros del cuento y del microcuento. A *Tinta sangre* (2000) siguieron, entre otros, *Balas perdidas* (2010), con el que ganó el Premio Joaquín Gallegos Lara para el mejor libro de cuentos; y *La primera vez que vi un fantasma* (2018), recopilación publicada por Candaya y en el que se encuentra el «La historia incómoda...». Víctor Manuel Sanchís Amat destaca que en dicha colección hay un interés especial por «explorar las relaciones de las protagonistas con su entorno más cercano, generalmente en el ámbito familiar» (2020, 167). En particular, «Un paseo de

domingo», «La historia incómoda...» y «Matadora» constituyen el tríptico dedicado a la relación materno-filial.

«La historia incómoda...» se presenta como un monólogo con tanto de acotaciones escénicas. «El que me vean aquí parada, diciéndole esto, sana salva, bella y delgada, no significa que esté estupenda» (Rodríguez Pappé 2018, 79) comenta Olivia, la protagonista, antes de contarles a los invitados a la fiesta de su quincuagésimo cumpleaños los acontecimientos que caracterizaron el último periodo de su vida: la vida conyugal con Hugo, que no quiere un hijo con ella y la traiciona; las vejaciones y faltas de respeto de Huguito, el hijastro; las presiones en el trabajo para lucir joven y productiva. Y, sin embargo, el relato da un giro de incómodo a siniestro cuando Olivia cuenta de sus encuentros inquietantes con la mujer del saco: un anciana de aspecto indescifrable que aparece en la carretera. Después del primer contacto, Olivia queda trastocada y, tras varias búsquedas en Internet, logra identificar a la vieja como la Tunda o Samboté, una figura del folklore. Así que esa misma mañana, tras otro maltrato por parte de Huguito, «tengo una revelación de la que no dudo ni un instante» (Rodríguez Pappé 2018, 86) y entrega el adolescente a la mujer. El cuento acaba con dos revelaciones: la última ronda que los invitados acaban de tomar estaba envenenada; y ella huirá a otro país para vivir con el hijo que lleva en su vientre.

Como destaca Cannavacciuolo, el cuento emplea algunos de los procedimientos narrativo y retóricos que Cesarani (1996) reconoce como característicos, aunque no exclusivos, del modo fantástico tradicional «como la narración en primera persona, la teatralidad, el involucramiento del lector a través de la explicitación del miedo» (Cannavacciuolo en prensa, 4). En particular, la teatralidad juega un papel central en la construcción de la dinámica fantástica, ya que a partir del aspecto formal se problematiza la frontera entre ficción y realidad, entre lo real y lo irreal. El cuento se estructura como una narración homodiegética de segundo grado que corresponde al monólogo que declama Olivia ante sus invitados (Cannavacciuolo en prensa, 5). El primer grado corresponde al guión teatral, lo que pone en escena —se perdona el juego de palabras— la ficcionalidad del texto. Esto corresponde a otro de los rasgos que Cesarani reconoce como característicos del modo fantástico tradicional, o sea, el hecho de destacar los procedimientos narrativos dentro del cuerpo textual y, por ende, su ficcionalidad (1996, 76). No obstante, el título complica la situación: los narratarios del segundo grado de narración y personajes del primero, es decir los invitados a la fiesta, se transforman en narradores intermedios entre el segundo y el primer grado de una enunciación que, no obstante, no se produce dentro del marco textual y solo queda aludida en el título. Ahora bien, lo que hace el juego aún más encantador es la presencia de la primera persona plural ('nos contó') que puede tanto incluir al lector o,

simplemente, dirigirse a él o a ella con una voz coral; en ambos casos, es una desdicha para las certezas de quien está al otro lado de la página que se siente interpelado y cautivado por la ficción. Más aún si se considera que dichos invitados deberían de estar muertos tras el envenenamiento. ¿Acaso el lector es uno de los fantasmas que pueblan las ciudades o está viéndolos por primera vez y se ha puesto a chismear con ellos sobre lo inapropiado que fue el comportamiento de Olivia? En fin, el presente cuento de Rodríguez Pappé alardea todo el placer por la ambigüedad que el crítico italiano destaca en el modo de escritura fantástico, ya que hay tanto la voluntad de «catturare il lettore dentro la storia, ma c'è anche il gusto e il compiacimento di ricordargli sempre che per l'appunto di una storia si tratta» (Ceserani 1996, 76). Por lo tanto, si por un lado el título junto con la estructuración del texto como guion, puede ser la causa del vértigo al que se refiere Borges en su «Magias parciales del Quijote» (1952), por el otro contribuye a la amplificación del efecto de zozobra ya que, como escribe Roas, «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» (2011, 39).

La difuminación de las fronteras entre realidad y ficción no es el único elemento por el que se puede adscribir el texto al modo fantástico; en cambio, la incursión de lo sobrenatural en un mundo en apariencia normal constituye el núcleo del texto y, además, estructura la dinámica fantástica del cuento según el modelo tradicional. Efectivamente, la aparición del agente sobrenatural sigue el modelo clásico de la invasión, manteniendo una división de los espacios entre un interior normal y normado, y un exterior extraño, sitio de lo peligroso, aunque la frontera ya no coincide con el zaguán de casa, sino que se ubica en el espacio público de la ciudad. Como argumenta Boccuti, «la estructura espacial típica del relato fantástico, que se funda en la presencia de umbrales y fronteras cuya transgresión desata el hecho irracional, se adopta ahora para reflejar la organización clasista de la ciudad, saturada de fronteras sociales» (2022, 145). Como ya se ha podido destacar en los cuentos de Enriquez, también en el relato de Rodríguez Pappé la autora se sirve de los motivos y dinámicas típicos del fantástico para denunciar una situación de gran desigualdad social que, a su vez, le sirve también para construir un paradigma de realidad compartido con el lector. A pesar de no haber ni una sola referencia explícita a Ecuador ni a ningún otro lugar —al contrario de lo que pasa en otros cuentos de la recopilación, donde se nombran referentes extratextuales—, el espacio se caracteriza como «indudablemente latinoamericano» (Boccuti 2022, 134). Efectivamente, la autora comentó que para el personaje de Olivia y para la ambientación del cuento se inspiró en la realidad guayaquileña, en especial en el sector de Samborondón donde se ha instalado la clase alta de la

ciudad y al que se puede llegar solo cruzando un puente (Entrevista a Rodríguez Pappe 2020/11/27, 01:35'49"). De hecho, en la mirada de la protagonista, el puente se configura como frontera entre órdenes distintos, sin salir del paradigma de realidad compartido, entre lo limpio y adecuado y lo sucio e impropio:

Ya ven que uno cruza el puente y todo son penurias. Es lamentable lo que se ve en los semáforos [...], con toda esa gente que sale de no sé dónde a pedir dinero. [...] golpeando los vidrios, pidiendo limosna, insistiendo con la cara sucia. (Rodríguez Pappe 2018, 74)

En manera análoga a cuanto ya comentado con respecto a «El chico sucio», la mirada clasista de la protagonista vincula la abyección física relativa a las condiciones de marginalidad social que viven los indigentes con la ruptura de las leyes de funcionamiento de su mundo: la pobreza se vuelve indicio de la siguiente trasgresión del paradigma de realidad.

La ciudad al amanecer está como cruda, como nueva, como si [...] dejara de ser lo civilizado que recordamos y *algo misterioso y secreto rompiera su cáscara*. [...] la ciudad en la madrugada pertenece a *un tiempo sobrenatural*. No nuestro, sino de otros seres que solo deambulan mientras nosotros estamos descansando y no me refiero a los mendigos que duermen en los portales. *¿Les parece o no que la gente que vive en la calle ha aumentado?* En el centro, bajo las casas, no hay un solo portón libre, *todos están invadidos por cartones y sábanas agujereadas de cuyos bordes asoman pelos, ojos y pies sucios*. (Rodríguez Pappe 2018, 75-6; resaltados míos)

No acaso, el agente sobrenatural encarna una doble alteridad con respecto a la protagonista y «además de poseer todos los atributos del «monstruo social» [...], posee también los atributos del monstruo sobrenatural» (Boccuti 2022, 146). Paralelamente a lo que se ha visto con respecto a la caracterización del espacio, se percibe en la mujer del saco una atmósfera de extrañeza que en principio se atribuye a la diferencia de clase y que, sin embargo, solo anticipa la diferencia ontológica ligada a su naturaleza fantástica:

Entonces vi *algo que no era normal*, que estaba fuera del conjunto. [...] me pareció una mujer con le pelo blanco hecho *una maraña sucia, una anciana doblaba hurgando en la basura*. Algo que con pena vemos y no vemos todos los días. Levantó la vista y me miró, y yo tuve *una sensación parecida a la de santa que vio la uña del diablo*. [...] La mujer, esa mujer pequeña que yo miraba, dejó abandonada su basura, caminó con una *velocidad incomprensible* hasta la ventana de mi auto y la tocó con *su puño mugriento*. La tocó tres veces como quien toca una puerta esperando que lo dejen entrar, la tocó para entrar en mi vida y a pesar de tenerla tan cerca, *no sé precisar con claridad* qué ojos tenía o cómo era la nariz, lo que sé decir es que *era horrenda. Tal vez no horrenda, sino ilógica, enfermiza*. [...] *era algo así como un aparecido*. (Rodríguez Pappe 2018, 78-79; resaltados míos)

También en la caracterización del agente sobrenatural Rodríguez Pappe revela su profundo conocimiento de las estrategias típicas del fantástico tradicional, ya que a la imprecisión denotativa le corresponde una adjetivación fuertemente connotada (Campra 2008). Sin embargo, cabe destacar que el campo semántico al que se acude para describir a la mujer del saco en esta primera aparición no es tanto el de las reacciones emocionales, como puede ser el miedo —al que, sin embargo, se acudirá más adelante en el texto—, sino más bien al ámbito del inaudito racional. Lo que trastorna la protagonista es la sensación de trasgresión epistemológica que le procura la visión del agente sobrenatural y que desata en ella una curiosidad obsesiva que la empuja a desear volver a verla, entender «esa cosa inaudita» (Rodríguez Pappe 2018, 79). A respecto, parece relevante volver a mencionar el planteamiento de Cannavacciuolo (2020) sobre el cuerpo del personaje como función de la dinámica fantástica, ya que es a través del intercambio de miradas entre los dos personajes que se rompen las fronteras (de clase y ontológicas) que las dividen. Pues, la mirada causa la desposesión mental de la protagonista: la mujer del saco condiciona todos sus pensamientos y vuelve una y otra vez a través del *leitmotiv* del «toc toc toc», excediendo la bidimensionalidad del recuerdo para tomar la presencia de la sensación, aunque resulte imposible precisar si «el ruido estaba afuera o adentro» (Rodríguez Pappe 2018, 82). Más aún, el trueque definitivo se da a través del contacto físico: «*Me sujetó de la muñeca con su garra mientras yo daba tirones para zafarme. Por más que forcejeaba, no podía deshacerme de ella, era como si se hubiese fundido a mi piel. [...] ¡Dame al niño! Fue una orden clara*» (Rodríguez Pappe 2018, 83; resaltados míos). Tras ese contacto, Olivia queda irremediabilmente contaminada por lo fantástico y ya no hay orden que tenga: a la ruptura de las fronteras espaciales —los mendigos «habían logrado cruzar el puente» (Rodríguez Pappe 2018, 84)—, le corresponde también la aceptación de la ruptura de las fronteras metafísicas cuando Olivia reconoce en la mujer del saco la Tunda, figura del folklore popular. Para abrir un pequeño paréntesis intertextual, parece relevante mencionar que la Tunda ya había estado literalizada en la producción fantástica ecuatoriana por Adalberto Ortiz en «La entundada» (1971). En un artículo sobre el cuento de 1971, Rodríguez Pappe escribe que el personaje fantástico se describe como «una criatura que tiene rasgos aberrantes, lo que la vuelve difícil de describir. Tiene la boca grande, el pelo greñado» (Rodríguez Pappe 2016, § 14), rasgos cuyos ecos encontramos en el cuento de 2018. Para volver al cuento en cuestión, parece interesante detenerse en el cuestionamiento de corte epistemológico propuesto por el texto: lo que perturba Olivia no es tanto la presencia fantástica en sí, sino más bien el hecho de que esa sobresalga sus esquemas interpretativos del mundo. Sin embargo, el contacto físico y la fusión con el agente sobrenatural abre paso a una ampliación del espectro de lo posible y entonces encuentra «decenas de nombres

para apaciguar el miedo» (Rodríguez Pappe 2018, 84-5). Por lo tanto, Olivia parece haber asumido la lógica fantástica y la mujer del saco deja de resultar como imposible.

El ensanchamiento de las posibilidades ontológicas es funcional al desarrollo del personaje, ya que significa para la protagonista una ocasión para la redefinición de sí y una autoafirmación fuera de los paradigmas dictados por las expectativas sociales. De hecho, el encuentro con el monstruo le permite cuestionar su adhesión a los deseos y necesidades de los demás incluso al precio de faltar a los propios. Es aquí que el cuento aborda el tema de la maternidad: Olivia está atrapada en el papel de madrastra y, a pesar de su comportamiento complaciente, nada reduce la hostilidad y la falta de respeto de Huguito. Al mismo tiempo, Hugo no solo no apoya el deseo de Olivia de tener un hijo juntos, sino que se opone a él. Es interesante señalar que solo después de encontrarse con la mujer del saco, Olivia encuentra la manera de salir de esas dinámicas opresivas a las que se había sometido para no descontentar a su marido: deshacerse de Huguito y huir con el hijo que lleva en su vientre. Asimismo, Rodríguez Pappe retoma el personaje arquetípico de la madrastra, pero en lugar de presentarlo como antagonista lo elige como protagonista: la escritora guayaquileña fusiona la tendencia a elegir un narrador monstruoso de la que habla Roas (2011), al ejercicio de reescritura de los cuentos de hadas para proponer una versión en clave feminista como ya lo hicieron autoras cumbre de la tradición hispanoamericana como Valenzuela y Shua, a la que Rodríguez Pappe indica como sus referentes (Entrevista a Rodríguez Pappe 2020/11/27, 00:15'40"). Además, el comportamiento de Olivia se puede leer a partir del concepto ya mencionado de Anna Boccuti de «identificación monstruosa» (2022). Retomando las teorías de Monica Farnetti, la crítica italiana sugiere que «la reacción del sujeto femenino es empática, encontrando de hecho en la alianza con el monstruo una posibilidad de autonomía y emancipación respecto al discurso dominante, masculino y patriarcal» (Boccuti 2022, 135). De hecho, el texto no solo justifica la aplicación de este concepto, sino que casi se convierte en su manifiesto literario dada la conclusión del relato: «Los monstruos, cuando nos encontramos, jamás volveremos a estar solos» (Rodríguez Pappe 2018, 88), más aún si se considera que es ella que busca el último contacto con el agente sobrenatural al tocar tres veces para llamarle. Así que la protagonista de «La historia incómoda...» muestra una actitud de búsqueda hacia la otredad fantástica (Cannavacciuolo 2020, 46). Sin embargo, cabe subrayar que en el cuento no solo el personaje es cómplice de lo fantástico, sino que el agente fantástico cumple un papel central en el afán de autodeterminación y liberación del personaje.

Tras retomar las teorías hegelianas sobre el deseo como deseo de reconocimiento, Butler argumenta que para obtenerlo hay que actuar acorde a las normas sociales históricamente dadas.

Entonces, el reconocimiento de ser socialmente viable, o sea como humano, se vuelve sitio y herramienta de poder. Al que Butler añade:

There are advantages to remaining less than intelligible, if intelligibility is understood as that which is produced as a consequence of recognition according to prevailing social norms. Indeed, if my options are loathsome, if I have no desire to be recognized within a certain set of norms, then it follows that my sense of survival depends upon escaping the clutch of those norms by which recognition is conferred (2004, 3).

Escaparse de las garras de las normas sociales, por tanto, significa volverse indecible dentro del orden compartido, escapar a la reglamentación del lenguaje y de la imaginación, y volverse no humano. Si se trasladan las reflexiones de Butler al ámbito de la literatura fantástica, es inmediata la correlación con la definición del fantástico que da Jackson como intento de escritura del deseo de lo que queda excluido de la cultura (1981, 65-75). Ahora bien, parece que la «identificación monstruosa» de la que habla Boccuti, pueda perfilarse como declinación positiva de dicha definición, ya que describe no solo de una toma de conciencia, sino también de posición de los personajes fuera del orden de realidad de manera voluntaria y descarada. Esa posición es justo lo que define el desarrollo de la protagonista de Rodríguez Pappé, pero también la de «El hombre de la pierna», y obviamente con matices y grados distintos de «Sangre Coagulada», y de «El limonero».

Sin embargo, «La historia incómoda...» propone una postura ambigua y ambivalente hacia la maternidad, que se ha visto ser uno de los ejes centrales para la definición de las normas de género. Se argumenta aquí que el texto contrapone la maternidad como rol social a la maternidad como deseo de autodeterminación y pone en escena la diferencia entre los dos significados de la palabra maternidad como planteados por Adrienne Rich: «the potential relationship of any woman to her powers of reproduction and children; and the institution, which aims at ensuring that that potential –and all women– shall remain under male control» ([1976] 1986, 13). Más aún, el cuento exagera la diferencia entre la institución como producto cultural y la relación como facultad natural y las propone como vivencias escindibles, al poner en escena la primera en las obligaciones de cuidado hacia Huguito y la segunda en el embarazo. Lo más interesante es que la maternidad como resultado del deseo identitario de la protagonista se perfila como monstruosa. En efecto, entre los poderes que la leyenda tradicional atribuye a la Tunda, está la facultad de preñar a pesar de su naturaleza femenina (Rodríguez Pappé, 2016) y el texto sugiere que la gestación de Olivia es fruto de la intervención monstruosa, ya que la protagonista descubre que está embarazada una semana después del encuentro y a pesar de sus cincuenta

años. El cuento se propone, por tanto, como el inverso del de Ortiz o, por lo menos, de la lectura que da la autora (Rodríguez Pappe, 2016): si allí Numancia es víctima de la identificación monstruosa porque su comunidad la aleja a raíz de su embarazo que constituye delante de los ojos de los demás la marca de la contaminación con lo aberrante; aquí, tanto el embarazo como la monstruosidad se reivindican como factores que permiten la toma de agentividad y autodeterminación por parte de la protagonista. La maternidad, pues, se perfila como doble en el texto: por un lado hay un rechazo de la abnegación servicial que se espera de las mujeres —es decir, hay una crítica a la maternidad como rol social—; por el otro, hay una reivindicación de la maternidad como aspiración y como deseo, como una relación que permite la autodeterminación identitaria.

Antes de acabar, cabe mencionar que la crítica ha problematizado la adscripción del cuento a la modalidad fantástica a partir de la (falta de) problematización del elemento sobrenatural en el cuento. Margherita Cannavacciuolo cuestiona la participación del relato en el fantástico justo a partir del hecho de que la protagonista reconoce en la misteriosa mujer del saco la figura del imaginario popular, por lo que el agente sobrenatural puede reconducirse y explicarse a partir de un orden codificado. Al que se añade el hecho de que Olivia acepte el elemento sobrenatural como posible y real, lo cual es evidente a partir de la alianza que sellan las dos mujeres. Por lo tanto, tras una transgresión inicial, el cuento propondría una ampliación del paradigma de realidad que rige el funcionamiento del texto en lugar de un conflicto: el elemento antes percibido como extraño e ‘ilógico’, después encuentra su referente pragmático extratextual y pierde así su potencial subversivo (Cannavacciuolo en prensa). Sin embargo, el folklore define la Tunda o Samboté como una amenaza de la que guardar distancia. Bajo este prisma, la alianza entre Olivia y la mujer del saco sigue configurándose como una infracción de las reglas de funcionamiento que rigen el mundo, no porque la presencia ontológica del monstruo sea imposible, sino porque no hay reconocimiento y complicidad posibles dentro del orden codificado, aún y sobre todo el que acepte el folklor. Esto mismo parece ser uno de los motivos más perturbadores de la novela de Ortiz ya que, como la autora subraya en su lectura de la obra, su protagonista «sí acepta que se la llevó la Tunda, pero dice que no le hizo mucho daño por lo que podríamos suponer que se la habría llevado y mantenido a su lado con su consentimiento» (Rodríguez Pappe 2016, § 26). Entonces, en ambos casos es la actitud de aceptación y de compromiso con lo fantástico lo que constituiría la verdadera trasgresión, aunque habría una diferencia central en la voz y punto de vista del narrador, ya que solo en el cuento de 2018 ese coincide con el personaje que ha sellado la alianza con la otredad. No obstante, se argumenta que en el cuento hay la trasgresión del paradigma de realidad, necesaria para el fantástico según

Campra (2008) y Roas (2011), solo que no a nivel de leyes metafísicas ni de dudas epistemológicas que se resuelven con la aceptación de la explicación folklórica, sino más bien de infracción de la leyes morales y culturales que rigen la sociedad. A este propósito, parece relevante la ampliación de la arena de confrontación entre lo posible y lo imposible que propone Bizzarri: el crítico italiano sugiere la ampliación de los fenómenos que se consideran imposibles al incluir cómo acontecimiento socavador o agente de transgresión «cualquier manifestación que invoque la revisión de la interpretación disciplinada de lo real, provocando la degeneración de la performance universalmente compartida de lo ordinario» (2019, 210).

Por otra parte, Víctor Manuel Sanchís Amat no reconoce como propiamente fantástica la recopilación de Rodríguez Pappe porque: «los elementos sobrenaturales no son percibidos por los personajes como un elemento disruptivo de la realidad, sino que forman parte de su realidad, convirtiéndose entonces en alegorías o metáforas de la propia condición humana» (2020, 161). En efecto, apunta a *La primera vez que vi un fantasma* como un ejemplo de la nueva vertiente de lo inusual, así como teorizado por Carmen Alemany Bay, ya que en dicha narrativa:

No hay por tanto una intencionalidad explícitamente fantástica, aunque sí la necesidad de acudir a otros parámetros que fluctúan en esa franja que oscila entre lo real y lo fantástico pero que termina por detenerse en lo primero; al fin y al cabo, se trata de analogías, fábulas, metáforas, comparaciones en las que la realidad vuelve con todo su peso, lo que la reduce a una representación inusual de esta. Mundos inusuales que son sistemas de representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas. La narrativa de lo inusual sería una mezcla híbrida de la representación de la realidad tradicional y una realidad insólita, su síntesis. (Alemany en Sanchís Amat 2020, 161; resaltados míos)¹¹

Pues, es posible resaltar que los elementos insólitos y/o sobrenaturales en la narrativa de lo inusual sirven de metáforas o alegorías para tratar de asuntos reales. Además, hay que añadir que la crítica ha subrayado el empleo de dicho modo de escritura sobre todo en narraciones que se centran en una búsqueda de una identidad propia por parte de las protagonistas y narradoras (García Valero 2020). Pues, lo sobrenatural sirve de metáfora y no acontece en lo real intratextual y, en cambio, se limita a ser una proyección discursiva de la voz narrativa, una manera de expresar su identidad inestable, en devenir. A partir del desarrollo del personaje hacia la propia autodeterminación dentro de un marco familiar opresivo, Sanchís Amat apunta a «La historia incómoda...» y a otros de los cuentos de *La primera vez que vi un fantasma* como a «uno de los textos que más se acercan al discurso de la narrativa de lo inusual» (2020, 168). Sin

¹¹ El próximo capítulo se detendrá más en la definición de la categoría de lo inusual y la relación que entabla con el fantástico según Carmen Alemany Bay. Para los ejes del presente apartado, se ha elegido no demorarse en el debate sobre lo inusual, sino enfocarse en la definición y en los rasgos a los que alude Sanchís Amat en su artículo.

embargo, justo por el hecho de que «la calidad de insólito que posee el texto se mantiene únicamente en el nivel lingüístico y enunciativo» (García Valero 2020, 333), adscribir el cuento a dicho modo no parece acertado. En efecto, hay ‘pruebas’ del acontecimiento fantástico en el texto, rastreables tanto en la atención a la descripción de los aspectos sensibles del agente sobrenatural (su apariencia, su olor, sus movimientos, y también los sonidos que se indican en las acotaciones), como en la desaparición de Huguito. Más aún, es a raíz del encuentro con la mujer del saco que Olivia reflexiona sobre su infelicidad y toma conciencia de las dinámicas de opresión que está viviendo; es el encuentro que pone en marcha la reflexión identitaria y no la reflexión identitaria que invocaría lo sobrenatural como manera de expresión, aunque es cierto que el conflicto identitario es el nudo temático del cuento. Se entiende que Sanchís Amat relacione el cuento a la narrativa de lo inusual a partir de un interés temático común y del empleo de una primera voz narrativa femenina no fiable —que Benito García-Valero identifica como rasgos estéticos recurrentes en dicha narrativa— pero esos no quitan lo fantástico al cuento.

Asimismo, no se se considera que el fantástico como modalidad en la contemporaneidad no admita otros planteamientos que no sean de naturaleza necesariamente epistemológica —que siguen estando presentes, pero toman un lugar de fondo o se desplazan del nivel textual de la percepción de los personajes al nivel extratextual de la percepción lectora. Al contrario, la teorización acerca de un fantástico feminista arroja luz sobre cómo la modalidad fantástica puede destinarse a replanteamientos de corte social y, en específico, al cuestionamiento de la condición histórica que viven las mujeres y las capas de opresión que la definen. Pues, a través de lo personal de la ficción, se habla a y de un público —en el doble sentido de lectores y de asunto de interés común— extratextual: el lector reconocerá dinámicas reales en el texto y esas sirven también para construir el paradigma de realidad compartido que solo el acontecimiento fantástico trastoca. Lo interesante, como ya se ha señalado anteriormente con respecto a otros cuentos, es que hay un deslizamiento axiológico: si lo real es el lugar de la opresión, lo fantástico se vuelve herramienta y pretexto para una liberación fantástica, para parafrasear a la autora del cuento (Entrevista a Rodríguez Pape 2020/11/27, 00:23’10”). Para concluir este fragmento sobre cómo Rodríguez Pape trabaja la modalidad fantástica, parecen relevantes las reflexiones de Cannavacciuolo acerca de «El Atanudos» y «La historia incómoda...» cuando escribe que los cuentos de la autora son «difíciles de encasillar dentro de un paradigma crítico reconocido y reconocible y cuya hermenéutica, por ende, se complica fértilmente» (en prensa: 7). Como se hara hincapié en el próximo capítulo, lo mismo vale por la red de intersecciones de estrategia narrativa y estéticas, e intereses temáticos entre el fantástico, el fantástico feminista y lo inusual.

4.4 Conclusiones

Tras la lectura de los cuentos es posible trazar unos cuantos puntos de contacto y profundizar en los contrastes en las maneras en que cada texto trabaja el modo fantástico. Los cuentos analizados crean intersecciones dentro de las que se pueden trazar cuatro tendencias: primero, el empleo de narradores que han sellado acuerdos con la otredad o que directamente encarnan el elemento sobrenatural del cuento; el primero siendo el caso de «La historia incómoda...» y «El limonero», mientras que el segundo el de «Bienvenida a la comunidad». Segundo, la vinculación del aspecto fantástico a situaciones de marginación social en las que es posible reconocer el reflejo de la realidad latinoamericana. Dicha tendencia, evidente tanto en los cuentos de Enriquez que en el de Rodríguez Pappe y que ya se había destacado también anteriormente en «El hombre de la pierna» y «Sangre Coagulada», corresponde a una doble finalidad: la primera exquisitamente literaria y propia del modo fantástico, y la segunda de corte extratextual. Es decir, por un lado, el cuento se sirve de las estrategias del realismo sucio para construir un paradigma de realidad compartido con el lector en el que introducir la transgresión fantástica y aumentar así el efecto de zozobra que crea la transgresión que causa la incursión de lo irreal en el ámbito de lo real; por el otro, se emplea el modo fantástico como herramienta de denuncia social. Tanto en «La historia incómoda...» como en «El chico sucio» las narradoras y protagonistas se caracterizan a partir de la mirada de clase y esto propicia que desde la abyección física que provocan los personajes que se encuentran en una condición de marginación socio-económica se pase directamente a una abyección «ontológica»; en otras palabras, la otredad se caracteriza tanto en términos de clase como en términos ontológicos. Tercero, hay una recuperación de figuras monstruosas que Boccuti define como «fantásticos locales» (2022). Tanto Enriquez como Rodríguez Pappe —y como comentado en el capítulo anterior, Mónica Ojeda— recuperan figuras del folklore local para construir los elementos de los que depende la transgresión del paradigma de realidad. El empleo de motivos y figuras reconducibles a ordenes codificados, sin embargo, puede llegar a tensar la adscripción de los textos al fantástico.

En última instancia, se ha visto como en todos los textos, el cuerpo de los personajes juega un papel fundamental en la construcción de la dinámica fantástica, ya que se erige como lugar de contaminación entre lo posible y lo imposible, tanto en los casos donde la dinámica fantástica se da a partir de la estructura clásica de invasión y de una división de los espacios entre un adentro normal y normado y un afuera anormal e impropio —como es el caso de «El chico sucio» y «La historia incómoda»—, como en el caso donde el fantástico se rige más en la falta o arbitrariedad de las relaciones causa-efecto —como en el cuento de Schweblin. No obstante, en todos los cuentos es posible destacar un rechazo del ideal mariano entendido como

asunción del sacrificio de la madre para los hijos. En algunos casos, ese rechazo se traslada en acción activa en contra de los personajes a los que deberían de cuidar —hijos o hijastros— como en los cuentos de Enriquez y el de Rodríguez Pappé; mientras que en el caso de Schweblin hay una sustracción pasiva a través del suicidio. Lo fantástico así como el fantástico, asumiendo la distinción propuesta por Arán (2007), amplifican el contraste entre expectativas sociales y deseos propios de autodeterminación identitaria de los personajes maternos. En ningún caso —menos aún en los cuentos de Enriquez— hay una condenación de la inadecuación de los personajes con respecto a las expectativas sociales, pero en todos los casos los personajes maternos buscan alternativas, posibles o imposibles que sean. En este sentido, en la representación de la maternidad el fantástico ultracontemporáneo sirve para escribir el deseo de lo que queda excluido de la cultura, según la definición acertada de Rosemary Jackson, o sea una autodeterminación de las mujeres desvinculada del rol de madres, aunque no necesariamente de la maternidad entendida como facultad y relación.

5. Hilar y deshilar los lazos familiares: una incursión en lo inusual

Como anticipado en el capítulo anterior, este último capítulo tiene el objetivo de incursionar en la categoría de «narrativa de lo inusual», término acuñado por Carmen Alemany Bay (2016; 2020)¹² para referirse en principio a algunas tendencias que releva en las obras de escritoras mexicanas nacidas entre las décadas de los '60 y de los '70, que han publicado y gozado de reconocimiento en el siglo XXI, por ejemplo, Cecilia Eudave y Daniela Tarazona. Se cree que es relevante hacer hincapié en dicha categoría porque «resulta esencial para comprender por dónde se mueve buena parte de la ficción no mimética actual creada por mujeres» (Roas 2024, 11). Como sugerido por el título del presente capítulo, se quiere simplemente pasear por los territorios de lo inusual sin detenerse en ellos: la lectura de «La deuda», de Liliana Colanzi y «Socorro» servirán de base textual para resaltar lo que se cree que son los procedimientos formales y planteamientos estéticos distintivos entre lo extraño, lo inusual y el fantástico y, a la vez, permitirá problematizar dicha diferenciación.

Antes de adentrarse en la definición de inusual, cabe mencionar el concepto de literatura de lo extraño con el que se hace referencia a aquel corpus en el que los elementos insólitos sirven para explorar los límites de lo posible, sin cruzar la frontera hacia lo sobrenatural o lo irreal; o sea, aquellos casos donde los fenómenos insólitos se resuelven como casos excepcionales pero posibles dentro del paradigma de realidad. «En las obras que pertenecen a ese género», escribe Todorov, «se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una manera u otra, increíbles [...] inquietantes, insólitos» (Todorov [1970] 2001b, 70). Al mismo tiempo, destaca que los textos extraños comparten con el modo fantástico la intención de provocar miedo y/o inquietud en el lector; sin embargo, en el extraño dicha reacción «se relaciona únicamente con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía la razón» (Todorov [1970] 2001b, 71). Y concluye que hay dos tipos de explicaciones posibles, las que dependen de la oposición real-imaginario, y las que se basan en la oposición real-ilusorio: a la primera categoría pertenecen los textos donde los acontecimientos supuestamente imposible no se realizaron, sino que fueron «el fruto de una imaginación desordenada (sueño, locura, drogas)»; a la segunda, en cambio, las ficciones donde lo insólito se explica racionalmente como resultado del azar, de supercherías o ilusiones (Todorov [1970] 2001b, 69), a las que habría que añadir una tercera categoría para referirse a

¹² Se lamenta no haber podido acudir a todo el corpus crítico escrito por la autora a respecto y solo haber consultado los artículos de acceso libre: «Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona» de 2016; y «Lo insólito y lo femenino en algunas narradoras latinoamericanas actuales», de 2020; además de las citas en Roas (2024) y Sanchís Amat (2020) del artículo «¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual», de 2019.

aquellas obras que se definen como «fantástico explicado» donde el elemento insólito se resuelve a través de explicaciones pseudocientíficas como las que encontramos en el «Almohadón de plumas», de Horacio Quiroga, o en «La verdad sobre el caso del señor Valdemar», de Edgar Allan Poe. Entonces, aunque hay una intención compartida entre la literatura fantástica y la literatura de lo extraño, el segundo se conforma con explorar los límites del paradigma de realidad sin transgredirlos.

Ahora bien, la definición de narrativa de lo inusual recupera muchos de los rasgos de la literatura de lo extraño. En efecto, en 2016 Carmen Alemany Bay escribe:

La etiqueta de «narrativa de lo inusual» nos permite amparar una literatura que se mueve en baremos no usuales, infrecuentes; pues *no hay en sus discursos una intencionalidad explícitamente fantástica* aunque sí la necesidad de acudir a otros parámetros que fluctúan en la franja que *oscila entre lo real y lo insólito*, [...], *pero que termina por detenerse en lo primero*. Una forma de ficción en la que *prima la incertidumbre* aunque *los hechos transcurran en el plano real con transiciones hacia lo onírico o lo delirante*; [...] Sus discursos se nutren de *tropos que proceden fundamentalmente de lo poético* —analogías, metáforas, comparaciones, alegorías— que *les sirven para explicitar de otro modo lo real*, una realidad que finalmente vuelve con todo su peso. (2016, 135; resaltados míos)

Entonces, parece que tanto lo extraño como lo inusual se definen a partir de una primicia de la incertidumbre del lector entre una explicación posible y otra imposible de los elementos insólitos que, sin embargo, se resuelve en lo primero. A respecto, García-Valero comenta que «podría incluso decirse que estamos ante una actualización de lo extraño, antes un neo-extraño quizá, pero nosotros nos decantamos por no tratar lo inusual cómo tal» (2019, 331). Y añade:

el extrañamiento en sí no resulta interesante para lo inusual a la manera en que lo era en los siglos XIX o XX, pues no se inspira en casos anómalos que desafíen el credo científico (enfermedades raras, experiencias de conciencia expandida o estados de trance que daban lugar a textos de calado onírico), sino que halla sus fuentes en una realidad actual que es extraña per se. (García-Valero 2019, 331)

Pues, si en la literatura de lo extraño la pesquisa acerca de la naturaleza de los elementos insólitos corresponde a un eje central de los textos y suele tematizarse en la reacción de los personajes; en la literatura de lo inusual, los elementos insólitos no se problematizan dentro de la ficción. Este mismo aspecto sería, según García-Valero, una de las pistas textuales que permitiría interpretar los elementos insólitos como recursos poéticos —o sea, como metáforas, alegorías o analogías— para expresar la emotividad de las protagonistas acerca de una realidad que se perfila como hostil, pero no por eso menos posible. A respecto, Carmen Alemany Bay escribe

que los elementos insólitos se emplean en la narrativa de lo inusual para «revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas» (Alemany Bay 2020, 8). García-Valero, por su parte, profundiza en este aspecto llegando a plantear que «lo inusual se manifestaría en el nivel de la semántica intencional del relato, y no en el de la extensional» (2020, 333), y que «casi nunca existen elementos fantásticos en la extensión referencial codificada por el texto» (2020, 334). Si esto es evidente en algunos textos como *Bestiaria vida*, de Cecilia Eudave, donde el ‘como’ manifiesta el mecanismo analógico que rige las comparaciones entre los familiares de la protagonista y los animales (reales y maravillosos) de los que se sirve la narradora para describirlos, es más complejo trazar un línea tan tajante en aquellas narraciones donde falta la explicitación del mecanismo retórico subyacente.

Por otro lado, Carmen Alemany Bay parece eludir la contraposición entre interpretación metafórica y fantástica en la que se detiene García-Valero y toma así una posición en línea con lo planteado por Barrenechea (1972) cuando sostiene que lo metafórico no excluye *a priori* que un texto adhiera al modo fantástico. Además, la crítica española propone un cambio tan sutil como sustancial entre la definición de 2016 y la que se provee en el artículo de 2020. Efectivamente, en este último se lee que lo inusual es «una variante dentro de lo fantástico» (Alemany Bay 2020, 3) resultado de la época postmoderna, en cuya escritura se da una difuminación de «los límites entre lo fantástico y lo real, una oscilación que termina por detenerse en lo primero» (Alemany Bay 2020, 8). A esta misma conclusión llega también Boccuti (2020c) quien define lo inusual como una variante del fantástico del lenguaje. «Lo inusual —argumenta Carmen Alemany Bay— vendría a ser una mezcla híbrida de la representación de la realidad tradicional y una realidad insólita, su síntesis» (Alemany Bay 2020, 8). Si bien la narrativa de lo inusual comparte con el fantástico y lo extraño la intención de causar inquietud en el lector, esa no deriva del cuestionamiento de los límites físicos y ontológicos que rigen nuestro mundo, ni tampoco la problematización de los límites epistemológicos; en cambio, la inquietud parece proceder de la inadecuación del sujeto en su relación con la realidad que se refleja a nivel lingüístico en la inadecuación del realismo para dar cuenta de dichas subjetividades y en la necesidad de acudir a otros registros.

Entonces el aspecto central a partir del cual caracterizar la narrativa de lo inusual en contraste con el fantástico parece encontrarse en el plano de reverberación de los aspectos insólitos o sobrenaturales: mientras que en el fantástico los elementos imposibles provocan un quebrantamiento de las reglas que rigen el paradigma de realidad compartido, en la narrativa de lo inusual, los aspectos insólitos revelan una fragmentación interior a las protagonistas, su enajenación e inseguridad. Por ende, si para Alazraki el neofantástico tendría que leerse como

metáforas epistemológicas de realidades subyacentes a la consabida a la nuestra y permitiría, si no destaparlas, por lo menos intuir su presencia; el inusual en cambio, parece que debe de interpretarse como una metáfora emocional de la realidad interior a los personajes. Por lo tanto, se podría afirmar que la narrativa de lo inusual es un modo de escritura colindante con el fantástico y con lo extraño, cuya característica distintiva es la propuesta estética distinta, pero que recurre a los procedimientos formales propios del fantásticos o de lo extraño. Mientras el fantástico se rige en la transgresión del paradigma de realidad, y lo extraño en la exploración de sus límites, lo inusual se centraría en el desajuste entre el personaje y el paradigma de realidad.

No obstante, cabe detenerse en el hecho de que no parece que haya procedimientos formales exclusivos de dicha narrativa. García-Valero intenta definir cuáles son los planteamientos estéticos y procedimientos formales que caracterizaría lo inusual como modo de escritura *per se*. Además de la naturaleza exclusivamente lingüística de los elementos insólitos,¹³ el profesor de la Universidad de Alicante argumenta que, como el modo fantástico, el inusual es un modo dirigido por y hacia la subversión; sin embargo, mientras ahí «se trata de una subversión epistemológica»; en lo inusual «es más bien un programa de denuncia social» (García-Valero 2019, 329). Asimismo, señala tres otros rasgos característicos de lo inusual: primero, destaca que el tema central de dichas narrativas es el de la búsqueda identitaria frente a un entorno alienante. A partir de aquí, remarca los demás rasgos como consecuentes de este elemento: el empleo de narradoras —y el uso femenino es intencional porque tanto García Valero como Alemany Bay insisten en el hecho de que la narración está a menudo marcada por el género— intra y homodiégeticas que coinciden con las protagonistas y que se caracterizan como no fiables, por ejemplo a través de la alusión a la locura o a estados de ensoñación. Y, en fin, la apropiación de motivos típicos del fantástico clásico para la exploración de las posibilidades identitarias, como el doble o la metamorfosis (García-Valero 2019, 326-30). En último, concluye: «las escritoras inusuales han logrado *sobrenaturalizar* el lenguaje para hablar de una realidad enteramente natural. Estas autoras comparten con el género de lo extraño el clima de incertidumbre pero se diferencian de este en la propuesta estética» (García-Valero 2019,

¹³ García-Valero apunta a la falta de problematización de los elementos insólitos dentro de la narración como el elemento textual que guiaría la lectura hacia una interpretación ‘poética’ en lugar de una fantástica (2019, 336). Sin embargo, la falta de problematización del elemento sobrenatural o irreal en sí es algo que se da en mucha literatura neofantástica, véase «Carta de una señorita en París», o «Casa Tomada», de Julio Cortázar, y es justo la falta de cuestionamiento del hecho insólito que más perturba en *La metamorfosis*, de Kafka. Sin embargo, ya Todorov ([1970] 2001, 56) planteaba que el hecho de que no se dé la ruptura del paradigma a nivel intratextual en la reacción del personaje no significa que no se dé la ruptura del paradigma de realidad en sí, aspecto que la crítica más reciente acepta, véase por ejemplo Roas (2011; 2024). Asimismo, Carmen Alemany Bay opta por enfocarse en la vacilación del lector entre una interpretación fantástica y otra extraña o metafórica de los hechos inusuales, remitiéndose a la teoría de la percepción; por lo tanto, para la estudiosa española la clava interpretativa no estaría inscrita en el texto (Ponencia de Alemany Bay 2025/10/20, 00:18’23”).

336). Aunque parecen acertadas sus conclusiones, cabe destacar que los rasgos que señala como caracterizantes de lo inusual se evidencian también en ciertas vertientes de la producción fantástica. En efecto, «Pesadillas» (1980), de Cortázar es un ejemplo de fantástico cuyo fin es de denuncia social; y, en general, la propuesta de un fantástico feminista arroja luz sobre cómo los procedimientos formales del fantástico pueden emplearse para una crítica social. Sin embargo, esta sigue la primera subversión que es más específicamente intertextual y tiene que ver con la ruptura del paradigma de realidad. Asimismo, el tipo de narrador que García-Valero describe es estructural al fantástico psicológico de Silvina Ocampo, en cuentos como «Silvina frente al espejo» o «El sótano».¹⁴ No obstante, lo que sí parece definitorio de lo inusual con respecto tanto al fantástico como a lo extraño es que mantenimiento o la ruptura del paradigma de realidad en la narrativa de lo inusual parece carecer de relevancia con respecto al enfoque temático acerca de la búsqueda identitaria que emprenden los personajes y narradoras.

5.1 «La deuda» y «Socorro»

Liliana Colanzi (Santa Cruz, 1981) es una escritora, editora y periodista boliviana. La autora —seleccionada como una de los escritores de Bogotá 39, por el Hay Festival— ha desarrollado su trayectoria literaria enteramente en el género del cuento con cuatro recopilaciones: *Vacaciones permanentes* (2010); *La ola* (2016); *Nuestro mundo muerto* (2017), finalista del Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez; y *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022), que ganó el Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero y en la que se encuentra «La deuda». El planteamiento de lo *new weird* (Sanchiz, Bizzarri 2020) es particularmente iluminador a la hora de acercarse a la escritura de Colanzi: la última recopilación, por ejemplo, atraviesa las distintas modalidades de lo insólito, explorando sobre todo la ciencia ficción y la distopía. La mayoría de los textos construye mundos ficcionales que responden a otros paradigmas de realidad tanto por la naturalización de lo sobrenatural —en «El camino angosto» o «Los ojos más verdes»—, como por la adaptación a condiciones de vida marcadas por las contaminaciones radioactivas —en «Atomito» y «Ustedes brillan en lo oscuro». No obstante, «La deuda» representa una excepción dentro de la recopilación.

De hecho, el cuento empieza planteando una situación posible dentro del paradigma de realidad compartido con el lector: la protagonista y narradora acompaña a su tía al pueblo en el que nació para recobrar una deuda. Desde la primera página, se da a entender que la protagonista está con encargo y la maternidad se articula como núcleo temático del cuento. Conforme se sigue

¹⁴ Clases de literaturas hispanoamericanas dictadas por la profesora Margherita Cannavacciuolo el día 22/10/2024

leyendo, el texto propone una relación estrecha entre maternidad y secretos: no solo la protagonista oculta su embarazo a la tía, sino que ella tampoco conoce a su madre: solo conoce su rostro por algunas fotos que la tía, que se encargó de cuidar de ella, le dio. Cuando llegan al pueblo, las dos se alojan en la casa de una amiga de juventud de la tía. Ahí empiezan a resolverse las dudas alrededor de las que se estructura el cuento: primero, la deuda es una cuestión de herencia que la tía quiere reclamar al hermano, «una bestia sin freno, un mujeriego» (Colanzi 2022, ebook); segundo, la mujer le revela que su tía es en realidad su madre «se fue de aquí preñada de un trabajador de las barracas [...]. Es bueno que sepás cuál es tu origen» (Colanzi 2022, ebook); tercero, ella en realidad no está embarazada, sino que está pasando por una crisis nerviosa tras el trauma de haber tenido un embarazo ectópico y haber perdido al bebé. El cuento acaba cuando la tía y la protagonista van al encuentro del hermano que las recibe con una escopeta a su costado: «Contengo la respiración; en ese momento empiezan las contracciones» (Colanzi 2022, ebook).

Ahora bien, ya solo a partir del resumen es posible destacar que el cuento se ajusta a los rasgos con los que García-Valero identificaba la narrativa de lo inusual, aunque no sean exclusivos de dicha narrativa ya que son característicos del fantástico psicológico de Silvina Ocampo:¹⁵ hay una narradora intra y homodiegética que coincide con la protagonista cuya fiabilidad es dudable a raíz del trauma que ha vivido y del trastorno mental que ese le ha generado. También resalta la búsqueda identitaria, no solo por tener que redefinir su identidad tras la pérdida del bebé; sino también por las dudas y mentiras que emanan de su origen. De hecho, es justamente alrededor de este afán por conocer a su madre que se introducen en la narración los elementos insólitos; en particular, una muñeca sin rostro desterrada del jardín de la casa donde se están alojando; y una mujer en la que la protagonista reconoce su madre y decide seguirla entre los estantes del mercado: «Instintivamente sé que ella es mi madre y que no estoy soñando. Lo sé porque nunca sueño con olores y el aire huele a cebolla dulce y chicharrón» explica la protagonista, aunque cuando la alcanza y le agarra el brazo, ese «es blando pero no con la blandura de la carne sino con la consistencia de un saco de arroz. Ella gira hacia mí pero no le puedo ver la cara: el cabello le cubre toda la cabeza de uno y otro lado» y, al final, «Despierto con el grito en la garganta» (Colanzi 2022, ebook). En este fragmento es posible encontrar un ejemplo de «esas transiciones hacia lo onírico» (2016, 135) a las que hace referencia Alemany Bay y evidenciar que esas no desestabilizan ni problematizan el paradigma de realidad compartido, sino que manifiestan una inestabilidad interior de la protagonista. De la

¹⁵ Clases de literaturas hispanoamericanas dictadas por la profesora Margherita Cannavacciuolo el día 22/10/2024.

misma manera, ya que el rostro es la parte del cuerpo a la que la sociedad occidental encomienda la identificación individual (Le Breton 2002, 43), el hecho de que tanto la muñeca como la mujer soñada sean sin rostros es muy simbólico tanto del ahínco por encontrar la identidad de su madre, como de la frustración de no poder hacerlo y, de manera anticipatoria, de su rechazo hacia la verdad, tras la revelación de la costurera. Asimismo, aunque el lector sabe que las contracciones del final no pueden ser verdaderas, hay que interpretarlas en sentido metafórico: la protagonista da a la luz la solución al misterio que rodea su origen, ya que se intuye que es el fruto del incesto entre su madre/tía y el hermano.

La atmósfera de inquietud que se articula en el cuento, por ende, no es ni indicio ni efecto de una transgresión de la idea compartida de la realidad, sino más bien es el reflejo de la disconformidad de la protagonista. De hecho, a raíz de la revelación de la inestabilidad mental de la protagonista, el lector vuelve a leer el progresivo extrañamiento de la realidad —a partir de la descripción del platillo que comen en la hostería, del muerto que encuentran cerca del río, de las hormigas¹⁶ que carcomen las fundamentas de la casa— no como indicios de una ruptura de las leyes que rigen el funcionamiento del mundo, sino como huellas que el quiebre interior produce en su percepción. No es un caso, que los elementos que producen abyección se vinculan estrechamente a sus sentidos y a sus reacciones físicas, como el asco y el vómito.

Por lo que concierne al tratamiento de la maternidad, resulta interesante traer a colación las reflexiones de Kristeva ([1975] 1997, 303) sobre el embarazo como momento de identificación con la madre: no hay identificación posible porque quien debería asumir el papel del primer término de la ecuación, lo rechaza. La identidad de la protagonista queda, por lo tanto, suspendida entre un doble vacío: el que deja su madre por no asumir ese rol, y el que deja la pérdida del hijo. Y sin embargo, el final del cuento resulta doblemente desgarrador porque desenmascara el secreto sobre su origen, a la vez que contradice el único elemento de autodefinición y orgullo para la protagonista: «Quizás al ocultarle la noticia [de mi embarazo a la tía] no es que yo quiera evitarle la vergüenza sino disfrutar a solas de mi victoria sobre ella» y añade: «mi embarazo hace evidente su esterilidad» (Colanzi 2022, ebook). Los elementos insólitos, entonces, sirven para abordar el dolor de una identidad peligrosamente en vilo entre preguntas y respuestas dolorosas, detrás de las que se esconde una realidad inhospitalaria y traumática, pero en ningún caso menos posible. Por dichas razones, parece que «La deuda» puede considerarse como un ejemplo de la narrativa de lo inusual.

¹⁶ Al respecto, las hormigas y el derrumbe de la casa coinciden con uno de los indicios textuales que aluden al incesto, como alusión a *Cien años de soledad*.

Los secretos familiares y los lazos de filiación constituyen los temas centrales también de «Socorro», de Giovanna Rivero, publicado en *Tierra fresca de su tumba* (2021), por la editorial Candaya. Aunque, las estrategias narrativas e intenciones estéticas difuminan la frontera entre lo inusual y el fantástico, lo que sirve de recordatorio que ambas etiquetas no son categorías cerradas, sino más bien modo de escrituras colindantes. Con respecto a «La deuda», donde se aplican las estrategias estéticas y narrativas propias de lo inusual, «Socorro» tiene una estructura y narradora que participan más de las estrategias del fantástico clásico. De hecho, no es la protagonista y narradora quien emplea elementos inusuales para expresar la realidad, sino que es otro personaje —Socorro, la tía que padece de un trastorno mental— a encarnar la otredad en el cuento y a suscitar una profunda abyección en la protagonista.

La protagonista junto a su marido y a sus hijos gemelos viajan a Bolivia para visitar la familia de ella compuesta por su madre y su tía. Lo que se suponía que iba a ser un tiempo de descanso, se vuelve una experiencia incómoda y perturbadora para la protagonista que tiene que lidiar con el sentimiento de desarraigo y con la presencia de Socorro que pone a prueba su paciencia. «—Esos chicos no son de tu marido— dijo la desquiciada de Socorro en el desayuno, mirando a los gemelos» (Rivero 2021, 80). Así arranca el cuento planteado de entrada la presencia de secretos que rigen los lazos familiares y la caracterización de Socorro como loca, posicionándola fuera de los territorios de la racionalidad. Poco más adelante explica: «—Esos chicos [...] son la encarnación de tu primo. ¡Mirá esas barbillas! ¡Esos ojos! Ay, ¡qué ojos!» (Rivero 2021, 81), delante de la que la protagonista hesita: «No supe en ese instante si me estremeció más la calumnia de la loca o la carcajada con que acompañó eso que parecía una admonición» (Rivero 2021, 81). Socorro es un personaje ominoso, en el sentido freudiano de la expresión, porque tuerce lo familiar al sacar a la luz lo que se había intentado enterrar para mantener una apariencia de normalidad: la violación que sufrió por parte del padre de la protagonista de la que nació Lucas; el amor incestuoso entre la protagonista y él; y el suicidio del ahorcadito —apodo con el que Socorro se refiere a su hijo muerto. La referencia al concepto freudiano de *Unheimlich*, no es casual y parece ser evocada por el cuento mismo: la protagonista es una psicoanalista, líder de una escuela opuesta a la freudiana que trata la psicosis a través de la domesticación del trauma y rechaza la catarsis. Su terapia revuelve alrededor del desarrollo de la capacidad de mantener bajo control los «tramos incómodos»: en otras palabras, ella propone reprimir la psicosis para mantener un nivel de funcionalidad relacional gracias a una «alquimia delicada de sentido práctico y voluntad para mantenerse cuerdos» (Rivero 2021, 87). Y, sin embargo, Socorro no solo cuestiona y problematiza la aplicabilidad de su teoría, sino que muestra la ineficacia de sus herramientas y de las normas que ha dictado para sí misma para

mantenerse dentro del orden compartido. La caracterización de la protagonista como psiquiatra cumple una función doble dentro de la dinámica —aparentemente— fantástica del cuento: primero, plantea un paradigma de realidad compartido con el lector; segundo, sitúa a la protagonista dentro de un horizonte científico y racionalista. Y es justo dentro de dicho horizonte que la protagonista intenta interpretar a Socorro, encasillarla dentro de unas de las categorías reconfortantes que el psicoanálisis le ofrece. No obstante, ella las excede y muestra su ineficacia:

Yo misma había estudiado psicología clínica en Córdoba y me había especializado en Boston en “*objetos umbrales*” de la percepción límite —región árida de estudiar y de explicar—, y durante mi experiencia profesional, que no era vasta pero sí constante, había conseguido equilibrar estructuras psíquicas totalmente desbordadas. *A Socorro podía clasificarla con facilidad* —los tratamientos prehistóricos con electroshock habían convertido lo que pudo haber sido un único brote aislado de psicosis juvenil en una personalidad enajenada, al límite, efectivamente—, y aun así *había algo en la manera en que ella formulaba su lenguaje que me expelía de la zona tolerable de interacción*. (Rivero 2021, 81; resaltados míos)

Rivero juega gozosamente con el concepto de límite tan central a la definición del modo fantástico, así como a las teorías psicoanalíticas y dentro de esta ambigüedad articula la estructura del cuento. Sin embargo, la alteridad hermenéutica y conductual de Socorro no acaba revelando otra realidad externa o subyacente a la nuestra, sino sacando a la luz sus secretos. Socorro no se ajusta a las reglas sociales que rigen el funcionamiento de nuestra sociedad, pero su comportamiento no resulta imposible, sino solo extraño. Es, como plantea la protagonista, un personaje límite que pero no supera la frontera hacia lo sobrenatural o lo imposible. De hecho, el único elemento sobrenatural que aparece en el cuento —la alusión a la reencarnación del ahorcadito en los mellizos— se resuelve luego dentro de lo posible como metáfora que alude a la relación incestuosa entre Lucas y la protagonista. En efecto, todos los elementos que constituyen el personaje de Socorro como abyecto —en la concepción de Kristeva como «aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas» ([1988] 2004, 10)— se resuelven dentro del orden de lo posible. Es decir, Socorro perturba, pero no trasgrede. También las secreciones de sus pechos que, según Patricia Poblete Alday «condensa[n] de manera clara estas maternidades anómalas, producto de la violencia y el incesto» (2024, 85), encuentran su explicación racional como efecto colateral que producen algunos psicotrópicos. Esa leche artificial y putrefacta se vuelve símbolo del trauma compartido por la pérdida de Lucas y por esas maternidades que germinan de la ruptura de las normas que rigen los lazos familiares. El cuento se cierra con un final abierto: después de que

Socorro le confiesa haberlos visto juntos la noche de su boda, le cuenta de cómo descubrió el cadáver y que Lucas se había suicidado justo después de que ella llamara para comunicar que estaba embarazada: «—Ni yo ni vos tuvimos la culpa de nada —dijo la loca—. Espero que no se te olvide» le dice al abrazarla» (Rivero 2021, 105). El acercamiento final sellado por el abrazo se puede interpretar o como la catarsis necesaria para la elaboración de los traumas, o como el enloquecimiento de la protagonista:

Hundí ya del todo mi rostro en su camisón. Saqué la lengua, lamí la tela, quizás la chupé, y dejé que esa leche antigua de Socorro me aliviara un poco. O que finalmente me contagiara, que me arrastrara para siempre y más allá de todas las corduras posibles con su turbulencia. (Rivero 2021, 106)

Parece relevante comparar «Socorro» con «El hombre de la pierna», cuento de la misma autora sobre el que se reflexionó anteriormente en el presente trabajo. Es posible notar tanto la recurrencia de elementos similares —la putrefacción y la abyección que los cuerpos enfermos desprenden—, como la diferencia funcional dentro de las respectivas narraciones: en «El hombre de la pierna», la disconformidad física produce una subjetividad ambivalente en la que coinciden vitalidad y advertencia de muerte; dicha presencia simultánea de elementos contradictorios abre el paso a su interpretación como agente fantástico: él constituye el personaje umbral que permite el acceso de la protagonista hacia otra dimensión de la que depende su epifanía identitaria. «Socorro», aunque quede fuera de la concepción de normalidad, no se ajusta al modo fantástico porque en el texto no se da ninguna transgresión de (la idea compartida de) la realidad, ya que el marco del psicoanálisis devuelve todos los elementos a una condición de posibilidad, aún si en los márgenes de la cordura. Entonces, los elementos insólitos —la locura de Socorro— se emplean para iluminar áreas oscuras de la realidad cuya articulación resulta difícil porque abarca temas tabúes como el incesto y la violación que transgreden el orden social, así como es propio de lo extraño. En efecto, tampoco corresponde a los rasgos estéticos y estrategias narrativas propios de la narrativa de lo inusual, porque los rasgos insólitos no son proyecciones de la voz narrativa ni pueden resolverse como elementos lingüísticos, y por otro lado, ocupan un lugar de primer plano en el desarrollo del cuento. La postura de Patricia Poblete Alday bien ilumina la dificultad en el empleo de categorías tajantes que cuentos como «Socorro» plantean, cuando escribe:

Si bien la perspectiva de lo inusual ofrece elementos ciertamente pertinentes y útiles para el análisis de la narrativa de herencia fantástica contemporánea escrita en lengua española por mujeres, por su definición

puede dejar fuera parte importante de este corpus, que sin ser propiamente fantástico, integra sus motivos y estrategias no solo para expresar la inadecuación de los personajes respecto a su realidad, sino también para cuestionar la lógica y los límites —físico y culturales— de esta última. (2024, 80)

5.2 Conclusiones

Para concluir, lo extraño, lo inusual y el fantástico parecen ser tres vertientes colindantes dentro de lo insólito —término empleado en la acepción de Flavio García como hiperónimo de las varias estéticas de lo no mimético (Roas 2024, 11). En las tres se encuentra esa atmósfera de inquietud que envuelve la narración como una niebla espesa, pero su finalidad resulta diferente en cada una. Central al modo fantástico es la transgresión de (nuestra idea de) la realidad (Roas 2024, 10); es decir, para que se hable de fantástico es necesario que se plantee la ruptura del paradigma de realidad —ya sea que esta se dé en el plano semántico o se realice simplemente como alusión a nivel del lenguaje. Asimismo, en lo extraño hay una pesquisa acerca de los casos límites, de las excepciones a la norma dentro de lo posible. En cambio, en las narrativas de lo inusual, los elementos insólitos son estrategias estéticas propias de la narración y como tales no llegan a plantear ningún estremecimiento del paradigma de realidad compartido o, por lo menos, este no se tematiza en la reacción de los personajes dentro del texto. Efectivamente, lo insólito parece servir de herramienta narrativa para hablar de la identidad de los personajes y de las narradoras, pero ahí termina su alcance. La diferencia principal estaría, por lo tanto, en la reverberación de los elementos insólitos. Dicho elemento también corresponde a la diferencia central entre el fantástico feminista y la narrativa de lo inusual, cuyas definiciones crean múltiples intersecciones: la narración está marcada por el género de las narradoras y ambas abordan cuestiones identitarias donde el género corresponde a una vertiente importante, así como el cuestionamiento de la condición de opresión histórica que vivieron y viven las mujeres. No obstante, dicho socavamiento cultural en el fantástico se da a partir de un quiebre en el orden que rige la realidad; en cambio, en lo inusual la problematización de la presencia simultánea de lo irreal y de lo real pierde su vigencia en favor del foco sobre la condición de disconformidad que viven los personajes femeninos. Asimismo, hay que volver a destacar que se está tratando de modos de escrituras, más que de géneros cerrados, y que las definiciones permiten iluminar los distintos matices en los planteamientos estéticos diferentes, pero no resuelven el potencial interpretativo de los textos, sobre todo en casos donde los procedimientos formales solapan una y otra categoría.

En conclusión, parece que la narrativa de lo inusual permite explorar las posibilidades expresivas propias del registro de lo insólito, eludiendo las dicotomías real/irreal,

posible/imposible, natural/sobrenatural que estructuran tanto la dinámica fantástica, como aquella extraña. Se podría decir que se está frente a un insólito intimista cuyo foco recae en la exploración del sujeto más que en las posibilidades de la (ir)realidad. Siendo la maternidad una experiencia en la que la mujer negocia su subjetividad frente al rol social en el que las expectativas externas la aplastan (Kristeva [1975] 1997), lo inusual aparece como un modo de escritura que abre un nuevo abanico de posibilidades estéticas para explorar las facetas más íntimas, frente al fantástico y al extraño que siempre plantean un cuestionamiento de lo exterior al sujeto, ya sea poniendo de manifiesto la ruptura de las leyes físicas que rigen nuestra realidad, delatando la convencionalidad de todo lo que creemos natural o, por lo que concierne lo extraño, explorando los límites de lo posible.

Conclusiones

El presente no es ningún libro de arena, por lo que se llega ahora a las conclusiones. El eje de este trabajo consistía en intentar delinear cuál es la representación de la maternidad en la cuentística fantástica ultracontemporánea hispanoamericana, abordando el análisis del corpus a partir de la propuesta teórica de un fantástico feminista, postulada por David Roas en 2020. Por lo tanto, se ha intentado destacar cómo los textos avanzan «una cosmología de preguntas especialmente vinculadas a la experiencia de ser mujer»¹⁷ (Roas 2020, 7) y de qué manera el fantástico contribuye a echar luz sobre la condición de opresión que viven las mujeres bajo el patriarcado. En este trabajo en específico, se eligió la maternidad como pauta temática.

Tras la lectura y análisis del corpus de cuentos, se llega a la conclusión de que no resulta posible destacar una única postura frente a la maternidad, sino más bien un abanico de posiciones que, sin embargo, parecen todas compartir un rasgo en común: la maternidad —asumida o rechazada— se vuelve campo de autodeterminación para el sujeto gestante y espacio de confrontación entre las expectativas sociales y los deseos personales. De hecho, los elementos fantásticos en los cuentos operan, en casi todos los casos, una doble función; primero, echan luz sobre los factores de opresión y las expectativas sociales que delimitan las posibilidades de autorrealización y de acción para las mujeres (en todos los textos); segundo, se perfilan en la mayoría de los textos como aliados de los deseos de las protagonistas (exceptuando «Bienvenida a la comunidad»; de forma distinta «El chico sucio» donde, sin embargo, la protagonista no coincide con el personaje de la madre; y «Pasión», donde lo sobrenatural no permite la emancipación de la protagonista, aunque sí cumplir con sus deseos).

A partir de dicha observación, también se llegó a otras dos conclusiones; primero, hay una tendencia a una inversión axiológica con respecto al fantástico tradicional en las parejas dicotómicas estructurantes normal/tranquilizador y anormal/perturbador. De hecho, se ha visto como los elementos sobrenaturales se vuelven recursos para las protagonistas frente a un entorno normal y normado enajenante o, directamente, peligroso. Segundo, en la mayoría de los textos analizados no solo se da la que Boccuti llama «identificación monstruosa» 2022, es decir, una actitud de fascinación y empatía hacia los agentes sobrenaturales; sino que directamente la voz y focalización del narrador coincide con el personaje que asume la posición de anormalidad dentro del paradigma de realidad: dicho de otra forma, son los personajes que se caracterizan como fantásticos o que han cruzado la frontera hacia lo irreal que narran los acontecimientos, en línea

¹⁷ Aunque el presente trabajo se ha enfocado en la experiencia de personajes femeninos cisgénero, se considere que una ampliación posible del alcance de la investigación podría enfocarse en personajes femeninos trans.

con la tendencia del fantástico más reciente destacada por Roas (2011) y Campra (2008).

Esta elección narrativa tiene un doble alcance: no solo refuerza el desliz axiológico que se mencionaba anteriormente y enfatiza la problematización sobre quiénes son los verdaderos monstruos; sino que también plantea un cuestionamiento de la dinámica fantástica tradicional basada en la clara confrontación entre dos órdenes. Si bien ya en el siglo XX se ve un cambio en el *modus operandi* —para emplear la terminología de Alazraki— entre el fantástico tradicional y la narrativa neofantástica, lo que hacen algunos de los cuentos que se han analizado es dar la ilusión de una realidad sólida, estructurada según límites infranqueables y distinciones nítidas —articuladas sobre todo alrededor de la vertiente de clase—, para luego desmoronarla a través de la permeación de lo fantástico en la realidad no como invasión, sino más bien como contagio. Es decir, los cuentos ponen en escena la dinámica ya evidenciada por Sanchiz y Bizzarri (2020). En esto, es central subrayar la importancia del personaje como función de la dinámica fantástica (Cannavacciuolo 2020), ya que es a través de la complicidad del personaje que lo fantástico alcanza la realidad y se despliega en ella.

Sin embargo, también hay que destacar las diferencias entre los textos: en algunos se nota la recuperación de un legado folklórico local —o, para decir a la manera de Boccuti, el empleo de «fantásticos locales» (2022)— como en «Sangre Coagulada», «El chico sucio», y «La historia incómoda...» y, de manera menos declarada en «La virgen de las orejas»; mientras que en otros prima el trabajo sobre el nivel lingüístico del texto, por ejemplo en «Bienvenida a la comunidad» y «El Hombre de la Pierna». Asimismo, se ha visto como en la narrativa de lo inusual, la confrontación entre dos órdenes y la problematización de su convivencia dentro del paradigma textual no recubre una importancia central; al contrario, queda en segundo plano con respecto a la exploración identitaria de los personajes femeninos frente a entornos opresivos y enajenantes. Una rápida incursión en el modo de escritura planteado por Carmen Alemany Bay ha permitido observar como los elementos insólitos pueden emplearse con funciones muy distintas con respecto al socavamiento del paradigma de realidad que se da en el fantástico, aún si con finalidades extratextuales parecidas: tanto en la narrativa de lo inusual como en el fantástico feminista parece haber una intención de cuestionamiento de la condición histórica de opresión vivida por las mujeres bajo el patriarcado. Profundizar en las intersecciones y en las diferencias entre la narrativa de lo inusual y el fantástico feminista es seguramente una entre las tantas líneas de investigación posibles que se abren a conclusión del presente trabajo.

Asimismo, sería interesante desarrollar la relación entre homo e intradiégesis, identificación monstruosa y personaje como función de la dinámica fantástica en relación a la propuesta de un fantástico feminista: ¿cómo la narración situada en el personaje que se deja

seducir por la alteridad con respecto al paradigma de realidad permite criticar y socavar modelos de género opresivos? Además, se podría ampliar el corpus sobre la maternidad en la literatura fantástica ultracontemporánea, ya que se sabe que toda selección implica una exclusión y han quedado muchos, pero muchos textos para estudiar.

Bibliografía

- Alazraki, J. [1990] (2001). «¿Qué es lo neofantástico?». Roas, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 265-282.
- Alazraki, J. (1979). «Voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar». *INTI, Revista de literatura hispánica*, 10/11, 145-52.
- Alemaný Bay, C. (2016). «Narrar lo inusual: Bestiaria vida de Cecilia Eudave y El animal sobre la piedra de Daniela Tarazona». *Romance Notes*, 56(1), 131-141.
- Alemaný Bay, C. (2020). «Lo insólito y lo femenino en algunas narradoras latinoamericanas actuales». *Hispanamérica*, 49 (145), 3-12.
- Arán, P. O. [1999] (2007). «Lo fantástico y el fantástico: una precisión conceptual». Sardiñas, J.M. (ed.), *Teorías Hispanoamericanas de La Literatura Fantástica*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas 225-40.
- Barrenechea, A. (1972). «Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica». *Revista Iberoamericana*, 38(80), 391-403.
- Barthes, R. [1968] (1984). «Effet de réel ». *Le bruissement de la langue*. Paris: Editions de Seuil. Trad. eng. «The reality effect». *The rustle of language*. New York: Hill and Wang, 141-8.
- Benítez Pezzolano, H. (2024). «La narrativa uruguaya entre lo fantástico y sus proximidades (1960-2020)». Roas, D. (dir.), *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas II (1940-2023)*, Madrid: Iberoamericana, 447-493.
- Bellemin-Noël, J. [1972] (2001) «Notas sobre lo fantástico». Roas, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 107-140.
- Bessièrre, I. [1974] (2001). «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza». Roas, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 83-104.
- Bizzarri, G. (2019). «Fetiches pop y cultos transgénicos. La remezcla de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global». *Brumal*, 7(1), 209-29.
- Bizzarri, G.; Sanchiz, R. (2020). «New Weird from the New World: escrituras de la rareza en América Latina (1990-2020). Introducción». *Orillas*, 9, 1-30.
- Boccuti, A. (2024). «La narrativa fantástica argentina y sus alrededores (1940-2022)». Roas, D. (dir.), *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas II (1940-2023)*, Madrid: Iberoamericana, 59-99.
- Boccuti, A. (2020b). «En la intersección de fantástico y enfermedad: una lectura de “El Hombre de la Pierna” de Giovanna Rivero y “La respiración cavernaria” de Samanta Schweblin». *Altre Modernità*, 24, 306-33.

- Boccuti, A. (2020c). «Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?». *Orillas*, 9, 151-76.
- Bolivar, N. (1990). *Los Orishas en Cuba*. La Habana: Edición Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- Borges, J.L.[1925][1952] (2023) *Inquisiciones. Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Braidotti, R. (2021). *Madri, Mostri, Macchine*. Roma: Castelvecchi.
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. New York: Routledge.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- Campra, R. [1981] (2001). «II fantástico: una isotopía della transgresión». Roas, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, 153-192.
- Cannavacciuolo, M. s.d. «De límites inciertos: ¿lo fantástico? en dos cuentos de Solange Rodríguez Pappe». s.l.
- Cannavacciuolo, M. (2020). *El cuerpo cómplice. Los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Visor.
- Ceserani, R. (1996). *Il fantastico*. Milano: Il mulino.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre.
- Colanzi, L. (2022). *Ustedes brillan en lo oscuro*. Madrid: Editorial Páginas de espuma, ebook.
- Crenshaw, K. (1989). «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics». *University of Chicago Legal Forum*, 1, 139-67.
- Enriquez, M. (2024). «El limonero». Becerril Silva, E. (comp. y ed.), *Cabezas en la ventana. Antología de terror latinoamericano*. Monte Rey: Elefanta Editorial. Ebook.
- Enriquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama Editorial.
- Federici, S. [2004] (2021). *Caliban and the witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*. United Kingdom: Penguin Books.
- Freud, S. [1919] (2013). «The ‘Uncanny’». Lane, R. (ed.), *Global literary theory. An anthology*, New York : Routledge, 254-267.
- García-Valero, B. (2019) «Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos». Álvarez Méndez, N.; Abello Verano, A. (eds.), *Realidades fracturadas Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid: Visor, 325-38.
- Genette, G. (1972). *Figure III*. Paris: Editions de Seuil. Trad. eng. *Narrative discourse*. Oxford: Blackwell.

- Guzmán, P. (2022). «La maternidad cuestionada en “Yesterday’s Weather” de Anne Enright y “Conservas” de Samanta Schweblin». *Revista de Lengua y Literatura*, 40, 47-56.
- Isohanni, H. (2018). *Mythology marches to modernity Yokai in contemporary Japan*. [Pro Gradu Thesis]. University of Turku.
- La Chica, M. (2024). Musser, D.; Cuesta Agredo, D. (ed.) *Gángsters, vengadores, detectives: (anti)héroes enmascarados en la novela popular española del siglo XX*. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, 96-104.
- Leandro Hernández, L. (2025). «Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar: conocimientos ancestrales y violencia de género en tres cuentos de escritoras latinoamericanas contemporáneas». Colanzi, L.; Castillo, D. (eds.), *Regiones inquietantes: literatura de horror en Latinoamérica*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 72-90.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión
- Lamus Canavate, Doris. (2020). «La irrupción de una nueva ola feminista: ¿La cuarta ola?». *La Manzana de la Discordia*, 15(2),1-29, doi: 10.25100/lamanzanadeladiscordia.v15i2.9808
- Lopez Fianza, J.M.; Galera, M. C. (2014). «Regulaciones a una devoción estigmatizada: el culto a San La Muerte en Buenos Aires». *Debates do NER*, 15 (25), 171-96.
- Jackson, R. (1981). *Fantasy, the Literature of Subversion*. New York: New Accents.
- Kristeva, J. [1988] (2004). *Podere de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Kristeva, J. [1976] (1997). «Stabat Mater». Oliver, K. *The portable Kristeva*. New York : Columbia University Press, 301-7.
- Kristeva, J. [1975] (1997). «The Maternal Body (1975), from “Motherhood according to Bellini”». Oliver, K. *The portable Kristeva*. New York : Columbia University Press, 308-30.
- Ojeda, M. (2020). *Las voladoras*. Madrid: Editorial Páginas de espuma.
- Ordiz, F. J. (1984). «Segunda persona y tiempo futuro en dos novelas de Carlos Fuentes». *Estudios Humanísticos. Filología*, (6), 83–96, <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i6.4401>
- Pezzé, A. (2020). «El sistema literario de Mónica Ojeda». *Orillas*, 9, 45-63.
- Poblete Alday, P. (2024). «Maternidades monstruosas en las narrativas de lo siniestro en el Cono Sur». Bustamante Escalona, F.; Amaro Castro, L. (eds.), *Carto(corpo)grafías. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.

- Quiroga, H. (1917). «La gallina degollada». *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Buenos Aires : Biblioteca Argentina de Buenos ediciones Literarias.
- Rich, A. [1976] (1986). *Born of a Woman. Motherhood as experience and institution. Tenth Anniversary Edition*. New York: W. W. Norton & Company.
- Rios Acuña, S. (2008). «Un acercamiento al mundo del Human tac tac en los Andes». *Artesanías de América*, 66, 103-24.
- Rioseco, M. (2020). «Lo raro, lo espeluznante y lo abyecto: los espacios liminales del terror en “El chico sucio” de Mariana Enríquez». *Orillas*, 9, 85-97.
- Rivero, G. (2022). «Una literatura que habla por la herida. Entrevista con Giovanna Rivero». *Orillas*, 11, 73-88.
- Rivero, G. (2021). *Tierra fresca de su tumba*. Barcelona: Editorial Candaya.
- Rivero, G (2015). *Para comerte mejor*. Madrid: Aristas Martínez Ediciones.
- Roas, D. (2024). «La narrativa fantástica en Latinoamérica (1940-2023). Breve introducción». Roas, D. (dir.), *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas II (1940-2023)*. Madrid: Iberoamericana, 7-15.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Roas, D. (2001). «La amenaza de lo fantástico». Roas, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, 7-44.
- Rodrigo-Mendizábal, I. F. (2024). «Literatura fantástica ecuatoriana (1940-2023)». Roas, D. (dir.), *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas II (1940-2023)*. Madrid: Iberoamericana, 279-315.
- Rodríguez Pappé, S. (2018). *La primera vez que vi un fantasma*. Barcelona: Editorial Candaya.
- Romero Morales, Y. (2024). «Cuando los monstruos están dentro y fuera del hogar: explorando la violencia sexual en Pelea de gallos (2018) de María Fernanda Ampuero». Martori, C.; Corbett, A. (eds.), *Vínculos en femenino: representaciones relacionales de mujeres y maternidad en la literatura vol. I*. Madrid: Dykinson, 336-49.
- Rulfo, J. (1953). «Macario». *El llano en llamas y otros cuentos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Sanchis Amat, V. M. (2020). «El cuerpo habitado y la exploración de la identidad: figuraciones de la narrativa de lo inusual en *La primera vez que vi un fantasma* (2018), de Solange Rodríguez Pappé». *Brumal*, 8 (1), <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.650m>, 157-77.
- Schweblin, S. (2025). *El buen mal*. Barcelona: Seix Barral.

- Schweblin, S. (2017). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Shua, A.M. (2001). *Como una buena madre*. Buenos Aires : Editorial Sudamericana
- Todorov, T. [1970] (2001). «Definición de lo fantástico». Roas, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 47-64.
- Todorov, T. [1970] (2001). «Lo extraño y lo maravilloso». Roas, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 65-82.
- Vilar Madruga, E. (2024). «La Virgen de las orejas». Becerril Silva, E. (comp. y ed.), *Cabezas en la ventana. Antología de terror latinoamericano*. Monterey: Elefanta Editorial. Ebook.
- Wurst, L. (2022) «Lo fantástico feminista, la maternidad ominosa y la fantasía del aborto bueno en “Conservas” de Samanta Schweblin». Burnautzki, S.; Kuschel, D.; Ruhe, C. (eds.), *Más allá de la literatura fantástica y del realismo mágico*. Berlín: Peter Lang GmbH.

Sitiografía

- Aleman Bay, C. (2025/10/20). *Carmen Alemany “La narrativa de lo inusual y la narrativa de terror: combinaciones y disensiones”*. [Youtube], <https://www.youtube.com/watch?v=mwGyZjAYL5o>.
- Amaro Castro, L. (2020/08/24). «Cómo se construye una autora: Algunas ideas para una discusión incómoda». *Palabra Pública*, <https://palabrapublica.uchile.cl/como-se-construye-una-autora-algunas-ideas-para-una-discusion-incomoda/>.
- Anzorena, C.C. (2023). «El derecho al aborto legal, seguro y gratuito en Argentina: obstáculos y desafíos de la política en acto a 18 meses de su implementación (2021-2022)». *Salud Colectiva*, 19, <https://doi.org/10.18294/sc.2023.4613>.
- Boccuti, A. (2022). ««Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro». Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappé». *América sin nombre*, 26, 129-51, <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.08>.
- Boccuti, A. (2020a). «Female Fantastic in Anthologies: Gendering the Genre and its Discourse». *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 22 (4), <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3692>.
- Brescia, P. (2018). «Las cosas que perdimos en el fuego. Mariana Enríquez. Barcelona: Anagrama, 2016.» *Latin American Literature Today*, 1(5), <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/rese%C3%B1as/las-cosas-que-perdimos-en-el-fuego-mariana-enriquez-2/>.

- Corroto, P. (2017/08/14). «El ‘otro’ boom latinoamericano es femenino». *El País*,
https://elpais.com/cultura/2017/08/13/actualidad/1502641791_807871.html.
- Enriquez, M. (2021). «Desbordes: Entrevista a Mariana Enriquez». Chiani, M. (comp.),
Escrituras en voz: Conversaciones sobre literatura argentina.
<https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/175>, 309-44.
- Enriquez, M. (2020a). «“Me considero una escritora latinoamericana”: Una entrevista a Mariana Enríquez». *Latin American Literature Today*, 1(14),
<https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/05/i-see-myself-latin-american-writer-interview-mariana-enriquez/>.
- Enriquez, M. (2020b/02/27). *Ciclo "Fantásticas & Insólitas". Mariana Enríquez*. [Youtube],
<https://www.youtube.com/watch?v=KDF3ZgZveoo&t=1310s>.
- Gutiérrez León, A. (2017). «El cuento boliviano del siglo xxi: ruptura de fronteras en los cuentos de Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi». *América sin nombre*, 22, 49-59, <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.221.04>.
- Hablemos, escritoras. (2025/12/29). *Episodio 678: LAM 12 - Literaturas del horror y del terror*, [Youtube], <https://www.youtube.com/watch?v=T5f7OAv4B7U&t=8s>.
- Jossa, E. (2023). «María Fernanda Ampuero y la narrativa del disgusto: Pelea de gallos y Sacrificios humanos.» *Visitas al Patio*, 17(1), 50-64.
<https://doi.org/10.32997/RVP-vol.17-num.1-2023-4158>
- NGLE (Nueva gramática de la lengua española [en línea]). 23. *El verbo (I). Tiempo y aspecto. El aspecto léxico. Los tiempos del modo indicativo*. Madrid: Acceso abierto.
<https://www.rae.es/gramática/sintaxis/el-presente-canto-i-caracterización-deíctica-los-presentes-generalizadores>.
- Ojeda, M. (2022/04/29). *Fantásticas & Insólitas. Mónica Ojeda*, [Youtube],
<https://www.youtube.com/watch?v=Wg714fH6G5I>.
- Ojeda, M. (2020/12/23). «Entrevista a Mónica Ojeda: “Estoy haciendo un abordaje del horror familiar”». *Letras Libres*,
<https://letraslibres.com/libros/entrevista-a-monica-ojeda-estoy-haciendo-un-abordaje-del-horror-familiar/>.
- Palermo, G. (2019/08/20). «El nuevo boom latinoamericano está escrito por mujeres». *El observador*, <https://www.elobservador.com.uy/nota/el-nuevo-boom-latinoamericano-esta-escrito-por-mujeres-2019819112917>.

- Pina, A. (2021/01/29). «El fulgor del nuevo gótico latinoamericano». *El cultural*,
https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20210129/fulgor-nuevo-gotico-latinoamericano/554946581_0.html.
- Roas, D. (2020). «The Female Fantastic vs. The Feminist Fantastic: Gender and the Transgression of the Real». *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 22 (4),
<https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol22/iss4/2/>.
- Rodrigo-Mendizábal, I. F. (2022). «Gótico andino o neogótico ecuatoriano. Sobre el horror metafísico». *Brumal*, 10 (1), 53-75, <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.857>.
- Rodríguez Pappé, S. (2016/07/04). «El cuerpo del monstruo: lo ominoso y lo sexual en “La entundada”». *El telégrafo*,
<https://www.eltelgrafo.com.ec/noticias/carton/34/el-cuerpo-del-monstruo-lo-ominoso-y-lo-sexual-en-la-entundada>.
- Schweblin, S. (2025/04/01). *Presentación de El buen mal, de Samanta Schweblin*, [Youtube],
<https://youtu.be/Vlyl8HGHVs0?si=3FBgRjFBbpVls2Cl>.
- Scherer, F. (2021/06/12). «El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo». *La nación*,
<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcan-el-rumbo-nid12062021/>.
- Tilotta, G. (2025). «Samanta Schweblin, el lado inquietante de la ternura». *Librújula. Revista de libros*,
<https://librujula.publico.es/samanta-schweblin-el-lado-inquietante-de-la-ternura/>.
- Vilar Madruga, E. (2025/07/26). *Elaine Vilar Madruga: entre ciencia ficción, política y maternidades en “El cielo de la selva”*, [Youtube],
<https://youtu.be/-tf8U4hMWe8?si=EbcPSITKrijBdx5K>.
- Vilar Madruga, E. (2025/04/01). «Elaine Vilar Madruga disecciona la selva (y el mundo) sin anestesia». *Librújula. Rivista de libros*,
<https://librujula.publico.es/elaine-vilar-madruga-disecciona-la-selva-y-el-mundo-sin-anes-tesia/>.

Agradecimientos

Agradezco a mi supervisora de tesis, la profesora Margherita Cannavacciuolo, por haberme acompañado en la redacción del presente trabajo con sus reflexiones y comentarios y, junto a la profesora Alice Favaro y a Francisco de Borja Gómez Iglesias, por haber sido pilares en mis estudios.

Agradezco a *Librújula: Revista de libros*, por la ocasión de hacer mis prácticas curriculares con ellos; ha sido una experiencia de las más estimulantes. También, un gracias a los profesores y estudiantes del Máster en Lengua Española de la Universidad de las Indias Occidentales campus de St. Augustine, en Trinidad y Tobago, por haberme bienvenido en sus cursos. Algunos de los libros clave para este trabajo los encontré en la biblioteca Alma Jordan.

En fin, agradezco mucho a mi madre y a Angelica quien leyeron partes de este trabajo y me dieron ánimo.