

# EN LA ORILLA LETAL

Nuevas miradas sobre  
el fantástico hispanoamericano

Fortino Corral y Jafte Robles (coords.)



# EN LA ORILLA LETAL

Nuevas miradas sobre  
el fantástico hispanoamericano



# EN LA ORILLA LETAL

## Nuevas miradas sobre el fantástico hispanoamericano

Fortino Corral Rodríguez y Jafte Robles Lomelí  
COORDINADORES



"El saber de mis hijos  
hará mi grandeza"

Universidad de Sonora  
Departamento de Letras y Lingüística

*En la orilla letal. Nuevas miradas sobre el fantástico hispanoamericano*  
Fortino Corral Rodríguez y Jafte Robles Lomelí  
Coordinadores

Colección Palofierro  
D.R. © Universidad de Sonora, 2026  
Facultad Interdisciplinaria de Humanidades y Artes  
Departamento de Letras y Lingüística  
Blvd. Luis Encinas Johnson y Rosales s/n,  
Colonia Centro, 83000,  
Hermosillo, Sonora, México  
[www.unison.mx](http://www.unison.mx)

Diseño de portada: Elimey Álvarez y Norma Salguero  
Imagen de portada: *Bebé cósmico* (2023), Noel F. Corral Félix

ISBN: 978-607-518-627-6  
DOI: <https://doi.org/10.47807/UNISON.723>

Se autoriza la reproducción parcial de los contenidos de la presente publicación, siempre y cuando se acredite adecuadamente el origen de estos.

Esta obra fue editada en el Departamento de Letras y Lingüística.

Libro dictaminado por pares académicos a doble ciego y aprobado para su publicación por el Comité Editorial de la Facultad Interdisciplinaria de Humanidades y Artes de la Universidad de Sonora.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
Cuerpo y sentido en el relato “Fin de curso”, de Mariana Enriquez. Una aproximación fenomenológica a la literatura fantástica CARLOS ANDRÉS PÉREZ RAMÍREZ.....	19
El recurso de lo fantástico en las tramas oscuras de la nueva narrativa de escritoras latinoamericanas ELIZABETH HERNÁNDEZ ALVÍDREZ.....	57
La exacerbación de lo real como detonador fantástico en tres cuentos de Eduardo Antonio Parra FORTINO CORRAL RODRÍGUEZ Y ROBERTO CAMPA MADA.....	79
La atmósfera de terror en “El desentierro de la angelita” de Mariana Enriquez JORGE MENDÍVIL Y MANUEL DE JESÚS LLANES GARCÍA.....	101
Manifestaciones insólitas: el doble matrofóbico en <i>Moho</i> de Paulette Jonguitud Acosta DANIA DOMÍNGUEZ Y GALICIA GARCÍA PLANCARTE.....	123
La figura espectral en <i>El complot de los románticos</i> de Carmen Boullosa. Lo fantástico y lo inusual revisitado REBECA MARTÍNEZ RODRÍGUEZ Y ROSA MARÍA BURROLA ENCINAS.....	151
El enigma de la animalidad y lo fantástico en “Una cacería trágica” de José Vasconcelos SERGIO LUIS-ALCÁZAR.....	173
Cuerpos monstruosos en <i>Las malas</i> , de Camila Sosa Villada: fragmentos, desproporción y animalidad LUCÍA RIVERA Y DANIEL AVECHUCO CABRERA.....	205

El devenir-animal, lo abyecto y lo monstruoso: el caso de “Ese maldito animal” de Adela Fernández DANIELA ÁLVAREZ MOLINA.....	231
“¿Quién es Juan Peterson?” Una mirada entre el horror y el deseo en <i>Nuestra parte de noche</i> de Mariana Enriquez NATALIE NAVALLEZ Y GABRIEL OSUNA OSUNA.....	251
SOBRE LOS AUTORES.....	275

## INTRODUCCIÓN

A poco más de cinco décadas del inicio de los estudios sistemáticos sobre el género fantástico, el interés en torno a ellos, lejos de menguar, se ha acrecentado. Esto se debe, indudablemente, a que también la producción literaria ha mantenido vivo el género en lo que va del siglo y lo ha diversificado de manera notable.

El desafío que la producción literaria hispanoamericana de género fantástico representa para las sistematizaciones teóricas se hizo notar desde un inicio, en los años setenta del siglo pasado. En 1972, la argentina Ana María Barrenechea publicó el artículo “Ensayo de una tipología fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)”, como una respuesta crítica a las tesis del libro señero de Tzvetan Todorov, *Introducción a la Literatura Fantástica*, publicado en Francia apenas dos años antes. En este trabajo, Barrenechea señalaba que la caracterización del género fantástico por parte del teórico búlgaro —quien remitía su análisis a un corpus literario europeo limitado al siglo XIX y asumía, por lo mismo, que el ciclo estaba cerrado— resultaba inapropiada para explicar la diversidad de formas con que el fantástico se presentaba en el subcontinente.

El ensayo de Barrenechea prefiguró la forma que tendrían en adelante las aproximaciones al tema. Buena parte de los estudios críticos y teóricos remiten indefectiblemente a las tesis de Todorov ya sea para asegurar la pertenencia de la obra que se analiza al género fantástico o para rebatirlas. Sin embargo, en las décadas recientes —por no decir que a partir del siglo XXI— es posible advertir tendencias importantes, de lo cual busca dar cuenta este libro.

Para poner en perspectiva las *nuevas miradas* a que se alude en el título, conviene advertir la existencia de dos grandes

vertientes en la concepción del género fantástico: una, que podríamos llamar *intelectualista*, inspirada en las tesis iniciales de Todorov, que pone en el centro lo sobrenatural, es decir, la inexplicabilidad del evento que se presenta en el relato (Susana Reisz, Ana María Morales, David Roas); otra, que podríamos llamar *vitalista*, caracterizada por privilegiar el efecto sensible que suele presentarse en este tipo de relatos: el escalofrío, el miedo (en la línea de Freud, Noël Carrol, y actualmente Carmen Alemany Bay). La primera vertiente analítica procura una mirada distanciada del receptor, mientras que la segunda apela, directa o indirectamente, a un involucramiento afectivo-corporal del crítico.

Como es bien sabido, la mirada intelectualista ha sido la mejor acogida en los círculos académicos, debido, presumiblemente, al celo cientificista que permea las humanidades y también a la carencia de soportes teóricos adecuados para dar cuenta de la dimensión afectiva del discurso. Sin embargo, en el siglo XXI se observa un viraje significativo hacia la segunda opción. Las fracturas de tipo epistemológico ceden paulatinamente su sitio a los laberintos afectivos. Se trata de un viraje del fantástico literario hacia lo pasional, lo político y lo corporal: las monstruosidades fantásticas prosperan ahora en los entresijos del tejido social.

Este acento del fantástico en la sensibilidad tiene su correlato explicativo en importantes cambios filosóficos y culturales que configuran la fisonomía de las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI. En la base material de estos cambios, juega un papel decisivo el inusitado desarrollo científico y tecnológico, especialmente en lo que concierne a la robótica y a la inteligencia artificial. Los bordes de lo humano se desdibujan de manera radical por la acción de suplementos tecnológicos, con lo cual la noción de sujeto pierde sustancia y centralidad, a la vez que cobran protagonismo entidades y formas de vida cuya condición existencial anterior se definía por su utilidad o su inutilidad. La mejor expresión de este giro paradigmático lo

encontramos expresado en los postulados centrales del posthumanismo. La tarea medular de esta corriente filosófica es justamente la deconstrucción del antropocentrismo.

El programa deconstructivo del posthumanismo se hace notar en el desarrollo de una serie de disciplinas que promueven un desplazamiento valorativo de lo humano hacia lo vivo. En esta cruzada axiológica destacan estudios interdisciplinarios como la ecocrítica, los estudios críticos animales y los estudios multiespecie, que resignifican el binomio cultura / naturaleza, situando la primera como una extensión de la segunda; en el ámbito social, este espíritu deconstruccionista se hace notar en movimientos como el decolonialismo, la eclosión internacional de las demandas feministas y la teoría *queer*.

En concordancia con este giro epistémico que cuestiona tanto los límites como la definición de lo humano y que conduce a dismantelar las narrativas que son perpetuadas por el sistema hegemónico, el género fantástico hispanoamericano de las recientes décadas lleva la mirada hacia las inquietudes internas, la asunción de lo animal, la perturbación social y el poderío del cuerpo. Los estudios que aquí se presentan atienden el carácter crítico y transgresor de tales obras, ya sea destacando la particularidad del fantástico que construyen o proponiendo nuevas formas de acercarse al género.

En “Cuerpo y sentido en el relato *Fin de curso*, de Mariana Enriquez. Una aproximación fenomenológica a la literatura fantástica”, teniendo como eje rector las proposiciones de Husserl acerca del cuerpo, así como las discusiones teórico-críticas en torno al fantástico literario, Carlos Andrés Pérez analiza la obra aludida para plantear el significativo rol del cuerpo del lector en la “construcción de sentido” de un texto. Se ofrece una amplia revisión crítica de las consideraciones teóricas de Todorov, Freud y Lovecraft en torno al miedo y su relación con lo siniestro y lo fantástico, con el fin de situar cuál es el papel del

miedo en la literatura fantástica. El ensayo advierte el vacío de consideraciones teóricas en torno a la implicación del cuerpo en el acto de lectura y, para salvaguardarlo, propone una breve pero sugerente “fenomenología de lo fantástico” con base en las principales ideas de Husserl y en los planteamientos de Anthony J. Steinbock en torno a la verticalidad de la experiencia mística. Así, el trabajo busca sentar las bases para un análisis de lo fantástico que considere a los grandes teóricos del género, pero que se enriquezca de los aportes de la fenomenología. Estos últimos pueden contribuir a comprender mejor la peculiaridad de las situaciones que se narran en los relatos fantásticos, así como la manera en que inciden afectivamente en el lector sin que el abanico de sensaciones experimentadas en la lectura se reduzca al miedo, aspecto que conduciría nuevamente a considerar que la etiqueta de fantástico depende, como señalaba Todorov, de “la sangre fría del lector”.

En concordancia con la intención de valorar el peso de la experiencia lectora en el género fantástico, Elizabeth Hernández Alvidrez le presta pluma a uno de los temas más recurrentes de los últimos años: el descontento realista anunciado por Alejandra Amatto y explicado de alguna manera por Carmen Alemany Bay con su categoría de lo inusual. Luego de ubicar la producción más reciente de cuatro escritoras latinoamericanas (Samantha Schweblin, Magela Baudoin, Alejandra Costamagna y Guadalupe Nettel) en los márgenes no miméticos de la literatura, la autora se dedica al análisis de los recursos fantásticos de los que echan mano para desafiar las convenciones del género. El efecto inquietante y la dislocación espaciotemporal son utilizados por estas escritoras para enfrentar cognitivamente a sus personajes con crisis existenciales de variada índole: la muerte, la maternidad, la imposición del sistema patriarcal. Hernández Alvidrez reflexiona sobre el acto de lectura que deviene de la instrumentación de dichos recursos, ya que el lector es testigo de

una realidad alternativa donde es posible explorar temas tabúes y experimentar vivencias antes negadas. Los recursos de lo fantástico funcionan entonces como mediadores metafóricos de un anhelo de transformación social.

Por su parte, el capítulo de Fortino Corral Rodríguez y Roberto Campa Mada abre con un pertinente apunte sobre los cuentos de Eduardo Antonio Parra: la coexistencia de dos poéticas. Los cuentos “El juramento”, “El cazador” y “Viento invernal” se distinguen por la presencia de una capa superficial o poética realista, cuya función es seducir al lector mediante situaciones límite; y una capa más profunda o mítica que no impugna la veracidad de la primera, pero sí resignifica sus alcances críticos. Al exacerbar discursivamente la realidad, estos cuentos brindan proporciones míticas a elementos naturales, por ejemplo, un río deja de ser sólo un afluente para convertirse en un ente con agencia sobre los personajes. Asimismo, un cazador puede habitar otros cuerpos sin abandonar el suyo, o bien, la presencia de premoniciones que semejan alucinaciones. Los elementos realistas de estos cuentos se vuelven fantásticos por medio del lenguaje y su riqueza sensorial. Del mismo modo, aquellas “escenas típicas” del género fantástico cobran un crudo realismo al colocarse entre ambos planos narrativos. La paranoia y el suspenso no se deben a eventos sobrenaturales o irracionales, sino al horror que despierta la realidad social. Los procedimientos de intensificación realista, como la singularización perceptual y la animación de lo inanimado, dan lugar a nuevas miradas sobre lo fantástico. Las posibilidades fantásticas de estos cuentos provienen de una lógica afectiva y pasional, de ahí el enfoque semiótico de este estudio. En un primer momento se particulariza una problemática social, y, en un segundo momento, se revela un tono mítico de alcance existencial.

Otro de los capítulos que abona a la teorización en torno a lo fantástico, es “La atmósfera de terror en ‘El desentierro de la

angelita’ de Mariana Enriquez”, Manuel Llanes y Jorge Mendívil. En él, los autores ofrecen, en un primer momento, una revisión de distintas nociones de “atmósfera” — Roger Caillois, H.P. Lovecraft, Adolfo Bioy Casares, Javier Aparicio Maydeu, Julia Kratje, Gernot Böhme y Tonino Griffero—, que se dirige hacia una tentativa de conceptualización. Posteriormente, se propone un acercamiento al cuento enunciado con apoyo en las nociones anteriores. Los autores recuperan la clasificación de atmósferas de Tonino Griffero para proponer llamar “atmósfera de terror”, a una “atmósfera agresiva” que se impone y que coincide con la que dicho filósofo denomina “atmósfera agresiva-distónica”. Asimismo, advierten la presencia de “cuasi-cosas” —concepto también de Griffero— y una enrarecida relación sujeto-objeto como elementos esenciales de la atmósfera de terror. El análisis concluye que el cuento “El desentierro de la angelita” configura una atmósfera terrorífica por medio de condiciones climáticas y sonoras —como suele darse en este género—, pero sobre todo a través de la configuración corporal de la “angelita”, rasgo que le permite, de manera simultánea, homenajear y renovar la tradición.

Paulette Jonguitud Acosta no es una autora tan conocida en el panorama actual de la literatura hispanoamericana, de ahí la relevancia de que Dania Domínguez y Galicia García rescaten esta novela de tintes inusuales. La novela *Moho* destaca sobre todo por sus elementos fantásticos como la aparición de sias y *doppelgangers* que complejizan su trama. En este capítulo se analizan los detonantes de la matrofobia en sus personajes femeninos a partir de la teoría del doble. Las autoras proponen una valiosa reconceptualización de la matrofobia adaptándola a los procesos de interiorización del rechazo a la figura materna: sentimiento de odio a la madre, rechazo de la hija a la práctica de la maternidad, odio o negación de las madres hacia las hijas, así como el desprecio a otras figuras maternas. En la novela de Jonguitud Acosta todas estas acepciones de la matrofobia tie-

nen cupo y son exploradas meticulosamente por Domínguez y García. *Moho* exhibe la naturaleza cíclica de la matrofobia y el potencial escape a través del devenir-vegetal y el doble. El doble es un recurso para la explicitación de las emociones y procesos psicológicos que sufren las protagonistas al enfrentarse a los patrones simbólicos de violencia. En este caso, ese doble matrofóbico representa la desintegración de la instancia unificadora en la relación madre e hija.

El tremendo peso de la subjetividad en la renovación del fantástico también se muestra en el capítulo “La figura espectral en *El complot de los románticos* de Carmen Boullosa. Lo fantástico y lo inusual revisitado”, en el que Rebeca Martínez y Rosa María Burrola realizan primeramente, un recuento de los estudios espectrales en América Latina. Definen el espectro como una figura que no está ni muerta ni viva, ni presente ni ausente, con y sin agencia, perceptible e imperceptible a la vez. Por tanto, los estudios espectrales se dedican a interrogar estas zonas liminales. Los espectros son interpretados aquí como figuras que intentan provocar mayor conciencia sobre subjetividades diversas o circunstancias problemáticas del tiempo presente. Junto con otras escritoras contemporáneas de renombre, Carmen Boullosa recurre a la figura espectral para dar cuenta de las desapariciones forzadas, la violencia estructural y los nocivos roles de género que hasta hoy en día persisten. En *El complot de los románticos*, el espectro es un recurso que permite a sus personajes llevar a cabo procedimientos autorreferenciales y autorreflexivos, así como problematizar paradigmas de larga data que violentan a las mujeres. La figura autoral en la novela también es abordada por Martínez y Burrola a través del *haunting* o el asedio, es decir, la intervención descontrolada de diversas voces que convergen, chocan e interrumpen dentro de la narración, provocando una perpetua confusión y caos. Dicho asedio evidencia la crisis de los presupuestos posmodernos y obliga a cada identidad autoral a

redefinirse. Este último aspecto de la figura espectral corrompe también los límites genéricos de la novela: al igual que estas figuras, la estructura del texto queda en un limbo de indefinición. Las autoras concluyen que la presencia de fantasmas en la novela de Carmen Boullosa se distancia del género fantástico convencional y propone una nueva poética intersubjetiva.

En “El enigma de la animalidad y lo fantástico en ‘Una carcería trágica’ de José Vasconcelos”, Sergio Javier Luis-Alcázar toma como punto de partida “la cuestión animal”, principio de interpretación propuesto por los estudios críticos animales, para analizar el vínculo entre el relato de Vasconcelos y la tradición fantástica. El autor identifica la agencialidad animal como el elemento que posibilita el extrañamiento y la experiencia perturbadora en los personajes. Como itinerario para el análisis se sigue la organización sintagmática del texto fantástico propuesta por Michel Lord. En un primer momento, se apunta que el cuento de Vasconcelos se adhiere a las formas de la crónica de viajes, lo que posibilita el establecimiento del mundo epistemológicamente sólido en el cual lo inesperado abrirá una fisura. Más adelante, el autor distingue entre las vertientes clásica y moderna de lo fantástico. Con base en los planteamientos de Ana María Morales, se identifica el cuento de Vasconcelos como manifestación de esta última, en tanto que se basa en la intromisión de una “ilegalidad” sutil en el orden cotidiano. Para Luis-Alcázar, el peso de la “agencia animal” es la principal innovación que el cuento de Vasconcelos aporta al abanico de lo fantástico. Con base en el concepto todoroviano de “lo extraño”, se apunta el relato estudiado como mayormente inclinado hacia este que hacia lo fantástico, puesto que el suceso representado resulta inquietante pese a que podría ser perfectamente explicado por medio de la razón. Asimismo, se recupera a Manuel Llanes García y a Ana María Morales para indicar que las posibilidades difícilmente explicables que surgen en el cuento pueden deber su existencia

al regreso de elementos de una religión primaria. Finalmente se concluye que los estudios críticos animales permiten releer la tradición literaria, particularmente aquella donde se suscitan impresiones vinculadas a lo fantástico y lo extraño. En “Una carcería trágica”, la “ilegalidad fantástica”, ese elemento que emerge en el mundo cotidiano con leyes que se oponen a este último, se identifica en la inesperada agencialidad animal, que apunta a la existencia de un orden ignorado por el conocimiento humano y que, como tal, amenaza la supremacía de la especie humana sobre las demás.

En “Cuerpos monstruosos en *Las malas*, de Camila Sosa Villada: fragmentos, desproporción y animalidad”, Lucía Rivera y Daniel Avechuco abordan la resignificación de la figura del monstruo en la configuración de las identidades y los cuerpos trans en la novela mencionada. Para los autores, esta obra de Sosa Villada enfatiza la monstruosidad que el sistema hegemónico sexogenérico atribuye a las personas trans, pero la refuncionaliza con el fin de dignificar el estigma. El capítulo vincula *Las malas*, principalmente, con tres manifestaciones culturales: la criatura de *Frankenstein*, los bestiarios medievales y el realismo mágico latinoamericano. La esencia de estas es evocada por la novela, pero en un ejercicio contestatario: las mujeres trans están hechas de retazos, la animalidad transgrede las normas morales en vez de adoctrinar respecto a ellas y las convenciones del realismo mágico se tensionan para proponer un “fantástico trans”, donde lo inusual se abraza, se cuida y se celebra, sea este una gruesa capa de maquillaje o la transformación periódica en un lobo violento. En *Las malas*, dos mujeres trans se transforman en seres parte humano-parte animal, pero este devenir animal, lejos de agravar su marginación, emerge como una sacralidad transgresora y una posibilidad de vincularse comunitariamente. El monstruo aparece así, resignificado poderosamente como una potencia política transgresora, el germen de un nuevo mundo social.

Daniela Álvarez se adentra al turbulento mundo narrativo de la escritora mexicana Adela Fernández para revelar los códigos de violencia que transitan entre sus tramas. “Ese maldito animal” es el cuento que aquí se analiza desde tres ejes temáticos: el devenir-animal, el espacio abyecto y la monstruosidad. El personaje de Germán encarna capacidades animales que descolocan la masculinidad esperada, mientras que la monstruosidad de Rebeca se opone al sistema de valores de la sociedad. Según la autora, estas cualidades inusuales en ambos personajes son consecuencia de un espacio abyecto que los condena. El hogar de Germán y Rebeca pasa de ser un zoológico a un cementerio de animales que proyecta los cambios suscitados en ellos. Es decir, el hogar es un círculo vicioso que prueba que la violencia genera agentes de caos que a su vez exacerban esa misma violencia. Álvarez retoma el concepto de abyección de Julia Kristeva para describir el efecto que tiene en estos personajes la peste, la inmundicia y la perdición que abundan en su hogar. Aquel espacio que debía ser útil para la protección de la infancia se invierte por medio de la animalización hasta convertirse en una prisión de la identidad adulta. Con una mirada un poco desesperanzadora, la autora concluye que la animalidad en este cuento evidencia los terrores no resueltos de la madre y el hijo.

En “¿Quién es Juan Peterson? Una mirada entre el horror y el deseo en *Nuestra parte de noche* de Mariana Enriquez”, Natalie Navallez y Gabriel Osuna plantean que el fantástico que configura la novela mencionada se conjuga con el horror corporal y el deseo sexual “límitrofe” para crear imágenes y situaciones que, si bien causan espanto, también fascinan la mirada. Juan Peterson es el personaje que reúne ambas posibilidades de la experiencia. El análisis hace dialogar las imágenes de la novela con el fantástico todoroviano y explica cómo el cuerpo posibilita que el fantástico encuentre dos manifestaciones cuyos efectos sobre el observador se oponen entre sí (al menos a un

nivel lógico): el cuerpo que deleita y el cuerpo que espanta. Esta configuración se apunta como un factor que “refresca” o actualiza el género fantástico y que contribuye a que la narrativa de Enriquez se mantenga en la mirada de la crítica como una de las más importantes en la literatura hispana actual.

Es notoria la atención que se da en el presente libro a la agencia de lo corporal, lo animal y lo vegetal como líneas de fuga para sobrevivir a las estructuraciones cotidianas e íntimas del espanto. Para ello se recurre a múltiples elaboraciones conceptuales que incluyen, entre otros, la monstruosidad, la espectralidad, la abyección y la matrofobia, a la vez que se echa mano de metodologías provenientes de campos disciplinares diversos como la sociología, la antropología, los estudios animales, el feminismo, la teoría *queer*, la semiótica tensiva, la hermenéutica, entre otros.

Como dejan ver los trabajos aquí reunidos, más que un reflejo, la literatura es parte orgánica de movimientos ideológicos actuales y, dentro de ella, el género fantástico sobresale por su afinidad con lo fronterizo y lo trasgresor. En estos acercamientos puede apreciarse, por una parte, la agudeza crítica y deconstructiva de la literatura contemporánea —particularmente la escrita por mujeres— y, por otra, la urgencia de explorar nuevos enfoques críticos capaces de superar el paradigma intelectualista, que ha predominado en los estudios del género fantástico. Nuestra aspiración es sumarnos a la reflexión sobre un nuevo paradigma, con miras a la construcción de un andamiaje teórico-crítico capaz de acompañar productivamente la vitalidad y versatilidad con que se manifiesta actualmente la imaginación literaria en el ámbito hispanoamericano.

Fortino Corral y Jafte Robles



CUERPO Y SENTIDO EN EL RELATO  
“FIN DE CURSO”, DE MARIANA ENRIQUEZ.  
UNA APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA  
A LA LITERATURA FANTÁSTICA<sup>1</sup>

*Carlos Andrés Pérez Ramírez*  
Universidad Jorge Tadeo Lozano

En este ensayo voy a presentar algunas ideas filosóficas que me van a servir para hacer un comentario puntual al cuento “Fin de curso”, de Mariana Enriquez. Se trata, así, de un texto que no pretende resolver grandes cuestiones literarias, ni de uno que procure hacer un recorrido transversal por diferentes obras buscando temas y estrategias narrativas comunes. El objetivo es más simple: analizar un relato, intentando subrayar el papel de nuestro cuerpo lector en la construcción de su sentido. Y hacerlo teniendo como marco de reflexión dos elementos centrales: por

---

<sup>1</sup> Muchas de las ideas de este trabajo se deben a las discusiones que durante un año tuve con mis estudiantes en el Grupo de análisis de cuento de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. A todo el grupo le debo lo que pueda haber de valor en el texto. Agradezco a los pares evaluadores, que motivaron una revisión cuidadosa del texto original. Y finalmente, al colectivo *Satanismo Kitsch*, que ha promovido lecturas y reflexiones sobre las formas culturales del horror durante más de dos décadas.

un lado, las discusiones tradicionales sobre lo fantástico en el campo de los estudios literarios y, por el otro, algunas ideas de la fenomenología de Edmund Husserl. Creo que volver sobre los debates que creemos superados es un ejercicio necesario para iluminar el presente y para robustecer nuestra relación con los textos, tanto los teóricos como los literarios. El impulso y el ritmo que impone el trabajo académico, ocupado acaso en avanzar a cualquier costo, declara muchas veces una ruptura ociosa con el pasado. Este texto corre en la dirección opuesta.

En el campo de la teoría literaria, la fenomenología de Husserl se ha trabajado la mayoría de las veces de manera indirecta. Es claro que Husserl no dejó una teoría literaria, y si sus ideas han resultado valiosas en el campo de los estudios literarios ha sido sobre todo gracias a su discípulo, Roman Ingarden, quien desarrolló una teoría fenomenológica pensada para dar cuenta de la obra literaria. Sin embargo, la obra de Ingarden (y también la de otros autores posteriores como Iser o la llamada Escuela de Ginebra) sigue en buena medida la obra temprana de Husserl y desconoce los desarrollos de su obra tardía, que en años recientes ha sido objeto de una revisión cuidadosa (pienso en autores como Anthony Steinbock, Dan Zahavi, Shaun Gallagher y Maxine Sheets-Johnstone, por ejemplo) que sin duda plantea nuevos horizontes de reflexión para pensar la experiencia literaria.

En ese ejercicio de revisión, son notables las exploraciones de Husserl sobre el cuerpo, y será este tema el que dará unidad al presente ensayo, que voy a dividir en dos partes: en la primera, voy a introducir algunas nociones fenomenológicas en un diálogo crítico con los puntos que marcaron el debate sobre lo fantástico a partir de la publicación del estudio de Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*. En la segunda, voy a analizar el cuento *Fin de curso* con base en los conceptos desarrollados en la primera parte. Me interesa mostrar que la vuelta sobre la fenomenología permite capturar la dimensión corporal

—encarnada— de los procesos interpretativos y que la exploración de esa dimensión corporal revela espacios de comprensión de la experiencia de lectura que escapan de la mirada de los enfoques teóricos tradicionales que se ocupan de lo fantástico. El texto es en su mayor parte un ejercicio de revisión teórica que puede resultar árida, pero estoy convencido de que el recorrido pausado de los laberintos de la teoría y, en particular de la fenomenología tiene siempre una consecuencia feliz: la de transformar nuestra relación con los textos literarios y procurar así informar y mejorar nuestras respuestas como lectores.

## 1 HACIA UNA DESCRIPCIÓN FENOMENOLÓGICA DE LO FANTÁSTICO

Escribir sobre *lo fantástico* supone adelantar una reflexión dentro de un marco teórico que tiene una historia particular y que define las condiciones para pensar en posibles *nuevas miradas*. En lo que sigue, voy a presentar algunas claves de esa historia teórica y luego voy a desarrollarlas desde una perspectiva fenomenológica con el propósito de revelar el papel de la corporalidad en la construcción de la experiencia de lo fantástico.

### 1.1 LA TEORÍA SOBRE LO FANTÁSTICO

En este apartado voy a presentar cuatro ideas sobre lo fantástico que propone David Roas en la introducción al volumen compilatorio sobre las *Teorías de lo fantástico* y luego voy a hacer un comentario crítico que sitúa esas ideas en el debate que plantea Roas en contra de la posición de Todorov con respecto al miedo y su lugar en una definición de lo fantástico. Tanto la exposición de los puntos de Roas como la revisión de la propuesta de Todorov se deben entender como un paso necesario que servirá para capturar de manera adecuada el alcance de la propuesta fenomenológica que desarrollaré en el numeral 1.2.

### 1.1.1 *Los cuatro puntos de Roas sobre lo fantástico y la discusión sobre el miedo*

Roas recoge en su texto introductorio buena parte de los debates dados hasta el 2001 sobre la definición de lo fantástico, en particular la propuesta que desarrolla Todorov en *¿Qué es la literatura fantástica?* En primer lugar, Todorov menciona, como característica del género, la presencia de un fenómeno sobrenatural que subvierta las reglas que rigen el mundo ordenado y estable de la vida cotidiana: “el relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión sino, muy al contrario, para interrogarlo” (*Introducción*, 11). En segundo lugar, apunta la importancia del contexto sociocultural en la definición del mundo ordenado que sostiene la primera condición: “lo fantástico, por tanto, va a depender siempre de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos. Es fundamental, por lo tanto, considerar el horizonte cultural al enfrentarnos con las ficciones fantásticas” (20). De acuerdo con Roas, ese horizonte cultural de emergencia aparecería en el tránsito del siglo XVIII al siglo XIX, pues es en ese momento histórico en el que las claves de la definición de lo real se siguen de una concepción racionalista del mundo. Por eso, en tercer lugar, Roas incluye en su caracterización el hecho de que el relato fantástico debe ser verosímil, realista, pues sobre ese fondo aparece lo sobrenatural: “para que la ruptura antes descrita se produzca es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural” (25). Por último, el cuarto elemento que identifica Roas es el del miedo como efecto de lo fantástico.

Sobre este último punto Roas entra en abierta discusión con Todorov. En efecto, para una teoría literaria centrada en la estructura del texto y sus condiciones de significación (que es la de un estructuralismo tradicional como el de Todorov) los efectos de lectura hacen parte de la dimensión pragmática del sentido, que para el estructuralismo es siempre subsidiaria de la dimensión

semántica. Recordemos que el problema que plantea y desarrolla Todorov a lo largo de *¿Qué es la literatura fantástica?* es el de la definición del género fantástico: “lo que aquí intentamos es descubrir una regla que funcione a través de varios textos y que nos permite aplicarles el nombre de obras fantásticas” (3). Por eso, su propuesta va a insistir en lo que es propio de los textos, esto es, en los elementos que componen su estructura semántica. El punto de Todorov no es si es posible o no que un relato fantástico genere miedo en el lector, sino si dicho efecto debe tenerse como un elemento en la *definición* del género. Y la respuesta es negativa, pues Todorov responde sin rodeos y con la dosis justa de ironía: “si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que deducir [...] que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector” (26).

En una publicación de 2011 —*Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*— Roas vuelve sobre el asunto del miedo, al que le dedica un capítulo entero. La posición en contra de Todorov se mantiene: si el objetivo de lo fantástico es desestabilizar la comprensión que se tiene de lo real y con ello abrir una fisura hacia lo oculto, “ante ello no cabe otra reacción que el miedo” (79). Para desarrollar su punto, divide el capítulo en dos partes, ambas encaminadas a delimitar con mayor precisión el sentido que se le debe dar al término *miedo* en una teoría sobre lo fantástico. En la primera, se ocupa de la distinción que habría entre el *miedo* y la *angustia*, y en la segunda, de la que habría entre el *miedo físico* y el *miedo metafísico*. Los dos apartados atienden problemas diferentes, pero apuntan en una misma dirección: diferenciar el miedo ordinario, dirigido a un objeto puntual (un agresor, digamos), del miedo hacia lo desconocido —“el arquetípico miedo a lo que escapa a nuestro conocimiento” (80)— que carece de objeto específico pero que es el que se manifiesta simbólicamente en los fenómenos de los que se ocupa la literatura fantástica.

En su exposición, Roas menciona, muy de pasada, dos textos clásicos que abordan de dos modos diferentes el fenómeno del miedo a lo desconocido, *El horror sobrenatural en la literatura* (1927) de H. P. Lovecraft y *Lo ominoso* (1919) de S. Freud.<sup>2</sup> Creo que una revisión atenta de esos dos textos, que vaya más allá de las referencias fugaces que pueblan los textos académicos sobre lo fantástico, es de suyo un ejercicio valioso y necesario. Y lo será más, si aporta elementos para perfilar con mayor claridad el lugar de la propuesta fenomenológica que voy a adelantar en el numeral 1.2.

### 1.1.2 *Freud y Lo Ominoso*

En su ensayo titulado *Lo Ominoso*, Freud entiende lo ominoso como un ámbito determinado de la experiencia estética (entendida aquí como parte de una teoría sobre la sensibilidad antes que como parte de una teoría sobre el arte) asociado con lo terrorífico y lo que suscita horror, uno que resultaría particularmente relevante para una investigación psicoanalítica por tratarse de un fenómeno marginal. Freud inicia su texto con un análisis del sentido de la palabra *Umheimlich*, que está relacionado con lo novedoso, con lo que se opone a lo familiar. Sin embargo, ese

---

<sup>2</sup> De estos mismos textos se vale Andreas Kurz en una publicación posterior para defender y desarrollar una definición de lo fantástico centrada exclusivamente en la mimesis y el miedo. En la misma línea de Roas, pero de una manera más radical, Kurz no sólo defiende el miedo como elemento central en la definición del género, sino que lo impone como criterio fundamental por encima de la noción de vacilación introducida por Todorov, cuya teoría, dice, “pertenece, a pesar de su gran valor intrínseco, al grupo de las teorías auto-explicativas” (94). Como espero que quede claro más adelante, mi interés en este trabajo está lejos de la discusión sobre la definición de lo fantástico y por eso la presentación que voy a hacer en 1.1.2. va a correr en una dirección diferente a la de Roas y a la de Kurz.

simple aspecto semántico no le basta para caracterizar la experiencia de lo sobrenatural: “*algo de lo novedoso es ominoso, pero no todo*” (220). Lo ominoso necesita, para Freud, de algo más. Lo terrorífico no es simplemente algo novedoso. Por eso, luego de una breve indagación etimológica sobre el término, pasa a analizar las situaciones en las que tiene lugar dicha experiencia. De manera puntual, revisa el cuento *El hombre de arena*, de E. T. A. Hoffman, con herramientas propias del psicoanálisis, para mostrar que la angustia por perder los ojos —que es el centro del relato— es dependiente del complejo de castración, y de ahí procede lo terrorífico: “el estudio de los sueños, de las fantasías y mitos nos ha enseñado que la angustia por los ojos, la angustia de quedar ciego, es con harta frecuencia un sustituto de la angustia ante la castración” (231). Así, la amenaza sobre los ojos resulta aterradora, pues es una amenaza que se teje sobre una representación del miembro genital. El texto analiza otras obras literarias y otros temas (la duplicación y su relación con la compulsión de repetición; el mal de ojo, la omnipotencia del pensamiento y el narcisismo originario, etcétera), pero todos encaminados a confirmar la misma idea: que lo ominoso es una experiencia que se da cuando una impresión reanima complejos infantiles reprimidos.

No es el momento de adelantar una reflexión sostenida sobre el lugar y la pertinencia del psicoanálisis freudiano en el análisis literario, aunque creo que no deja de ser curioso que un texto tan citado en la bibliografía sobre lo fantástico tenga en su núcleo una propuesta que carga consigo tantos compromisos teóricos. Me interesa, más bien, llamar la atención sobre una hipótesis adicional que introduce Freud sobre el origen de lo ominoso, acaso más iluminadora: “lo ominoso del vivenciar se produce cuando unos complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser reafirmadas unas convicciones primitivas superadas” (248). La primera parte de la

cita enuncia la mentada tesis de la represión, pero en la segunda introduce la idea de la superación de formas de pensamiento primitivas, que Freud asocia con “la antigua concepción del mundo del animismo” (240). Dentro de esta concepción, el universo está poblado de seres espirituales que se involucran en la vida de los humanos y a los que se les atribuyen las causas de algunos acontecimientos naturales. Para Freud, ese tipo de creencias han sido culturalmente *superadas*, pero “las [creencias] antiguas perviven en nosotros y acechan la oportunidad de corroborarse. Y tan pronto como en nuestra vida ocurre algo que parece aportar confirmación a esas antiguas y abandonadas convicciones, tenemos el sentimiento de lo ominoso” (247).

No se trata de una distinción menor, pues el tipo de experiencia que se señala en uno y otro caso es diferente. En el caso del complejo infantil, el contenido ominoso se proyecta de manera indirecta (en el cuento de Hoffman, el *ojo* es el *falo*). En el caso del pensamiento primitivo, el fenómeno ominoso se cuenta como uno que realmente tiene lugar: si explico mis desgracias personales por un mal de ojo que me lanzó un envidioso, el ojo no es el falo, sino un objeto cargado de agencia, y es la relación con unas fuerzas desconocidas involucradas con el poder de la mirada lo que le da el carácter ominoso a la vivencia.

En las narraciones que Todorov llama *maravillosas*, un mundo habitado por duendes, hadas y espíritus no supone una ruptura porque de entrada el pacto de lectura implica aceptar las reglas propias de ese mundo maravilloso. Por el contrario, en el caso de lo fantástico hay una vacilación que se sigue de la ruptura del orden racional sobre el que se construye el relato (este es el punto tres de Roas). Lo maravilloso de Todorov sería, en terminología freudiana, la recreación ficticia de un universo animista: “el universo del cuento tradicional ha abandonado de antemano el terreno de la realidad y profesa abiertamente el supuesto de las convicciones animistas”. Lo fantástico, por el contrario, estaría

relacionado con lo ominoso, que sólo aparece si se supone la aceptación del mundo representado como uno que se ajusta a las reglas del mundo ordinario: “la situación es diversa cuando el autor se sitúa en apariencia en el terreno de la realidad cotidiana. Entonces acepta todas las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso” (249).

¿Resuelve esta revisión del texto de Freud el problema de la experiencia de lo ominoso en el acto de lectura? Solamente si aceptamos que la aparición del pensamiento primitivo da lugar, de suyo, a la vivencia del miedo o, de manera puntual, del miedo metafísico del que habla Roas. Sin embargo, convencido como está de que el espacio genuino para la aparición de lo ominoso se encuentra en los mecanismos psíquicos de represión y proyección, Freud no explora de manera puntual el hecho de que a la experiencia de lo ominoso, en el caso del pensamiento animista, la acompañe el miedo. Esta idea, sin embargo, es el punto de partida sobre el que Lovecraft desarrolla su texto sobre el horror sobrenatural en la literatura.

### 1.1.3 *Lovecraft, la ciencia cognitiva y el terror cósmico*

En su ensayo sobre *El horror sobrenatural en la literatura*, Lovecraft vincula dos elementos que le dan forma a su argumento: por un lado, una especie de genealogía de la mente humana según la cual el miedo a lo desconocido se cuenta entre las formas biológicas emocionales básicas que sobreviven y definen de manera fundacional nuestra relación con el mundo; y, por el otro, una genealogía literaria, que vincularía el relato fantástico con los relatos míticos y las leyendas mágicas de las sociedades primitivas. En la primera parte de su ensayo, Lovecraft aporta algunas ideas que anuncian una cercanía interesante con el trabajo contemporáneo de la psicología evolutiva sobre las emociones. Dentro de este último marco explicativo, las emociones básicas o primarias serían respuestas cognitivas que se desarrollaron en

el curso evolutivo de nuestra especie para resolver problemas vinculados con la supervivencia. Es cierto que Lovecraft no desarrolla una propuesta propiamente cognitivista, pues se trata de un texto escrito entre 1925 y 1927; sin embargo, su enfoque subraya el carácter primario del miedo y encuentra la raíz del horror sobrenatural en su naturaleza adaptativa. Lovecraft inicia su ensayo con una frase famosa: “La emoción más antigua y más fuerte de la humanidad es el miedo, y el miedo más antiguo y más fuerte es el miedo a lo desconocido” (18). En la cita se vinculan dos elementos: el miedo como emoción primaria y el miedo a lo desconocido como su condición originaria. Sobre lo primero, Lovecraft no da muchas vueltas, pero que el miedo es una emoción primaria es un asunto aceptado en las ciencias cognitivas contemporáneas. En un artículo sobre el miedo y sus raíces evolutivas, dicen O’Connell, Rhoads y Marsh: “en la jerarquía de las emociones, el miedo [...] está entre las emociones más antiguas evolutivamente, mejor conservadas, universales culturalmente, de aparición temprana en la infancia, y bien definidas en términos de las vías neuronales que las sustentan” (501)<sup>3</sup>. En la cita se habla, es claro, del miedo a una situación puntual: es ante la presencia de un depredador, por ejemplo, que el módulo del miedo se dispara. Se trata de una respuesta que tiene como uno de sus elementos constitutivos el hecho de procurar evitar un daño que todavía no ha tenido lugar: “el miedo se puede distinguir de otros estados aversivos evolutivamente conservados, como la tristeza y la ira, por su naturaleza anticipatoria” (501). La tristeza y la ira son emociones que sancionan afectivamente eventos acontecidos, pero el miedo activa una respuesta con respecto a una situación por venir.

---

<sup>3</sup> Todas las citas textuales de las referencias que en la bibliografía aparecen en inglés son traducciones mías.

Siguiendo la línea argumentativa de Lovecraft, podríamos diferenciar ahora entre un miedo dirigido hacia *lo conocido*, que él asocia con una “literatura del puro miedo físico” (21), y un miedo dirigido hacia *lo desconocido*, que es el rasgo que apunta Lovecraft en la segunda parte de su cita. Cuando vemos la película *Tiburón*, de Spielberg, sentimos miedo, sin duda, pero es un miedo dirigido a un objeto conocido —el tiburón— mientras que en una película como *The Changeling* —el ejemplo es de Roas— que trata sobre una casa en donde acontecen eventos inexplicables que se deben, tal es la revelación que tiene lugar adelante en la película, a un niño que ha muerto allí años atrás y que sigue habitando la casa, el objeto del miedo está motivado por lo inexplicable. En este segundo caso, el miedo no es físico, sino uno metafísico, que se debe a “la maligna y concreta suspensión o rechazo de esas leyes fijas de la Naturaleza que son nuestra única salvaguardia frente a los ataques del caos y de los demonios del espacio insondable” (Lovecraft 21).

La diferencia entre lo conocido y lo desconocido es sutil pero importante. Si se mira bien, lo desconocido es un rasgo constitutivo de cualquier situación de miedo.<sup>4</sup> En una situación amenazante ordinaria, la respuesta ante una situación de miedo está motivada tanto por lo que sabemos, como por lo que no sabemos. Sabemos qué cosa es un tiburón, y por eso le tememos, pero el punto, además, es que no sabemos cuándo o cómo va

---

<sup>4</sup> En *Fear of the unknown: One fear to rule them all?*, Carleton defiende esta idea con evidencia empírica que rastrea en los campos de la psicología del desarrollo, la psiquiatría y la neurociencia. De acuerdo con Carleton, “el miedo a lo desconocido puede ser, o posiblemente es, el miedo fundamental” (1). Lo desconocido no es para Carleton lo mismo que para Lovecraft. Sin embargo, la diferencia es importante porque permite trazar con más claridad la distinción que hay en Lovecraft entre el miedo físico y el miedo metafísico, que desarrollo a continuación.

a aparecer. Por eso dice Lovecraft que “la incertidumbre y el peligro están siempre estrechamente ligados” (20). Sin embargo, una línea se debe trazar entre la incertidumbre propia de una situación de miedo ordinaria y la situación radical a la que apunta la tesis de Lovecraft, en la que el objeto del miedo es de suyo desconocido porque pertenece a otra realidad, a ese *espacio insondable* ajeno a las reglas que operan y que definen nuestra relación con el mundo cotidiano. En este caso, no se trata sólo de una ausencia de información, sino de una ausencia insuperable.

En el mundo primitivo que imagina Lovecraft, la incertidumbre insuperable era la regla porque casi nada se sabía del mundo. La vida ordinaria era limitada y el universo un abismo ilimitado, y por eso mismo infinitamente aterrador. Cuando habla de un *terror cósmico*, Lovecraft quiere ser preciso: se trata del miedo ante un universo que se presenta como un cosmos infinito, ajeno y desconocido. Este miedo originario, que estaría emparentado con el animismo del que habla Freud, habría motivado la construcción de las creencias en lo sobrenatural: “en torno a los [fenómenos] que no comprendía (y en los tiempos remotos el universo rebosaba de este tipo de fenómenos) [el ser humano] fue urdiendo de forma natural las personificaciones [...] propias de una raza cuyas ideas eran tan escasas y simples y su experiencia tan limitada” (19). Freud habla de la superación de una forma de pensamiento y plantea que lo ominoso emerge de las creencias que dan forma al pensamiento animista. Lovecraft va un paso más atrás y ubica el miedo como motivo originario de dicho pensamiento. Entiende que, en la medida en que las esferas de comprensión del mundo se vayan ampliando, la certidumbre será mayor y así también la domesticación del mundo y del miedo a lo desconocido. Así, la experiencia ominosa no se explicaría por el asalto de una forma primitiva de pensamiento, sino por el miedo originario que dicha forma de pensamiento carga consigo. Las personificaciones de las que ha-

bla Lovecraft no eliminan la incertidumbre, es decir, no vinculan lo desconocido con las leyes de la naturaleza que son, para él, nuestra salvaguardia frente a los ataques del caos. Antes bien, dan a lo desconocido una forma simbólica que abre un mundo ajeno (el de los espíritus y las fuerzas) y, tal vez por eso mismo, que resulta doblemente amenazante. El mundo, digamos, se desdobra. Es entonces cuando se puede hablar de un miedo físico, relacionado con los objetos que hacen parte del mundo ordinario (un miedo que sería, digámoslo así, sobre *lo desconocido de lo conocido*); y un miedo metafísico, relacionado con lo que escapa a nuestros criterios de comprensión y que estaría relacionado con un mundo de personificaciones, espíritus y fuerzas ajenas e inescrutables.

\* \* \*

Tanto Freud como Lovecraft están interesados en buscar la raíz del miedo que caracteriza la experiencia ominosa. El diálogo entre ambos ha servido para establecer algunos puntos clave sobre el problema del miedo, que ocupa un lugar importante en las discusiones sobre lo fantástico y sobre su efecto literario. Freud plantea como punto de partida para la comprensión de lo sobrenatural la oposición entre lo familiar y lo no familiar, pero entiende que es necesario algo más, esto es, la raíz de la experiencia ominosa que vincula con un pensamiento arcaico. Lovecraft, por su parte, entiende el pensamiento arcaico como una respuesta al miedo a lo desconocido. Si en Freud tenemos una secuencia de momentos, en Lovecraft vale más la imagen de un territorio en el que el espacio de las certezas se va expandiendo y va ganando terreno sobre el territorio de lo desconocido. Más allá de la frontera, el territorio desconocido está poblado por seres que amenazan el interior del reino de las certezas. Aunque la frontera se siga expandiendo, siempre habrá algo más allá.

En el numeral que sigue voy a retomar estas ideas, pero lo voy a hacer siguiendo las líneas generales del proyecto fenomenológico planteado y desarrollado por Edmund Husserl hace más de cien años. Entiendo que esta vuelta resultará extraña en una publicación que se interesa por las *nuevas miradas* sobre lo fantástico. Sin embargo, la decisión se justifica porque la fenomenología de Husserl ha sido objeto de un redescubrimiento en los últimos años relacionado con dos cosas: por un lado, con el proyecto *Husserliana*, que tiene como objetivo publicar la totalidad de los manuscritos de Husserl, cuyo conocimiento era hasta el momento limitado y fragmentario; por el otro, con la revisión de muchas de las ideas de Husserl y de la fenomenología en general que se ha hecho desde las orillas de las ciencias cognitivas contemporáneas. Ambas cosas han servido para dejar de lado la interpretación dominante de la fenomenología de Husserl, que la entiende como un idealismo trascendental donde los sujetos son seres incorpóreos y des-situados. Por ejemplo, en su famoso libro *Una introducción a la teoría literaria*, dice Terry Eagleton: “la fenomenología es un tipo de idealismo metodológico que se propone estudiar una abstracción nominada *conciencia humana*” (39). La afirmación es cierta a la luz de la fenomenología estática que presenta Husserl en su obra temprana, pero resulta equivocada a la luz de los extensos y rigurosos análisis posteriores que conforman la fenomenología genética y generativa, donde Husserl explora el carácter corporal de la subjetividad, así como su situacionalidad histórica. No es este el momento de desarrollar el plan general del proyecto fenomenológico ni de mostrar su fecundidad para la teoría literaria contemporánea. Sin embargo, quiero dejar presente que lo que sigue se debe entender como un aporte que apunta en esa dirección.

## 1.2 LA FENOMENOLOGÍA DE LO FANTÁSTICO

Los textos que se ocupan de lo fantástico como objeto de reflexión están orientados a la especificación de los elementos que se deben tener en cuenta en una definición del género. La discusión entre Roas y Todorov se trata de eso: de establecer si el miedo debe contar o no como un rasgo constitutivo de lo fantástico. Otro era el objetivo de la revisión de los textos de Freud y de Lovecraft: dar cuenta de lo ominoso, del terror sobrenatural, y hacerlo buscando el origen de dicha experiencia. Para el enfoque fenomenológico, todas estas discusiones dan por sentado que el curso de nuestra experiencia es un curso con sentido, poblado de objetos y de temas de reflexión a los que podemos dirigir nuestra atención y sobre los que podemos discutir ampliamente. En el caso de la literatura, los objetos serían los textos, que se suponen como unidades dotadas de sentido, por lo que las discusiones tendrían lugar sobre ese sentido definido. Para la fenomenología, sin embargo, el objetivo no es *definir* ni *explicar* un objeto de estudio, sino *describir* la manera como el objeto se da en la experiencia, antes de cualquier captura teórica. En palabras de Steinbock:

la descripción fenomenológica puede comenzar por suspender la validez o la aceptación automática de todo tipo de objetos, incluido el yo, y, en última instancia, el mundo en su conjunto, para indagar en la manera en que estos seres llegan a ser aceptados, o la manera en que el mundo «en-sí» es dado a nosotros. (“Translator’s” 127)

A la relación que se teje entre los actos de los sujetos y los objetos a los que se dirigen se le llama en fenomenología *relación intencional*. El análisis de esa relación es la tarea central de la fenomenología. Para el análisis fenomenológico, toda conciencia es conciencia *de* un objeto, y todo objeto es objeto *para* una conciencia. El punto importante es que en el análisis de la rela-

ción intencional el sujeto que se revela no es un sujeto empírico, un sujeto concreto (y en eso la fenomenología está en la misma línea crítica definida por Todorov cuando señala que en el análisis estructural el lector no es *tal o cual lector particular*), pero tampoco es un sujeto vacío o un mero postulado textual, y aquí está la diferencia con Todorov.

Husserl entiende que el sujeto fenomenológico es el centro de la vida consciente, de las experiencias vividas, y por eso se tiene en la descripción como un sujeto con una vida intencional propia, con motivaciones afectivas, deseos, hábitos e instintos que se van configurando temporalmente en la realización de su historia personal.<sup>5</sup> En la fenomenología temprana de Husserl, que abarca el período de producción comprendido entre 1900 y 1916, el sujeto es una conciencia vivida, pero en su fenomenología posterior, Husserl descubre que la constitución del mundo como un mundo con sentido es sólo posible cuando entendemos que la conciencia vivida es originariamente un *cuerpo vivido*, y que la apertura hacia el mundo se configura en función de nuestras posibilidades animadas y afectivas. Aunque los análisis husserlianos se centran en la percepción como modo originario de nuestra relación con el mundo, la fenomenología también puede dar cuenta de otro tipo de experiencias. Sabido es que el

---

<sup>5</sup> Debido a que Husserl se refiere al sujeto como un *ego trascendental*, algunas lecturas (Eagleton, por ejemplo) parecen vincular el sujeto fenomenológico con el sujeto kantiano o con el *cogito* de Descartes. Sin embargo, Husserl usa el término trascendental en un sentido diferente. El acto intencional, en efecto, trasciende la esfera inmanente de la conciencia y se dirige siempre a un mundo externo. Así, el sujeto trascendental es la conciencia trascendental que se dirige al mundo, y en la constitución del arco intencional los afectos, las motivaciones, la memoria, las experiencias pasadas, entre muchas otras capas experienciales, juegan un papel central que la fenomenología ha descubierto con rigor filosófico.

fenomenólogo Roman Ingarden, discípulo de Husserl, estudió la estructura de la experiencia literaria en sus dos obras principales, *La obra de arte literaria* y *La cognición de la obra literaria*. La propuesta de Ingarden es rigurosa y reveladora en muchos sentidos, pero sus análisis se siguen sobre todo de la fenomenología estática<sup>6</sup> de Husserl, no se ocupan del problema de la corporalidad y no trabajan el problema puntual de lo fantástico.

1.2.1 *El horizonte corporal de lo fantástico: el mundo de la vida*  
 Volvamos primero sobre Roas. Los puntos que señala están relacionados entre sí: en un relato fantástico un fenómeno sobrenatural introduce una ruptura en una realidad ajustada a criterios explicativos racionales. Roas señala que la ruptura que presenta lo fantástico se construye sobre el “horizonte cultural” que define lo que se entiende como lo real. Por eso, sitúa la emergencia del género en el siglo XVIII europeo, en el que la visión de mundo del proyecto ilustrado se contrapone a la existencia de los fenómenos sobrenaturales: “*Durante la época de la ilustración se produjo un cambio radical en relación con lo sobrenatural: dominado por la razón, el hombre deja de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos*” (Roas, *La amenaza* 21).

A lo mejor la anotación de Roas puede tener un valor historiográfico. Sin embargo, quiero empezar explorando críticamente esa idea de la mano de Husserl. El problema del horizonte cultural dominado por el pensamiento científico es el tema del que se ocupa Husserl en *La crisis de las ciencias europeas*, una obra que publica en 1936, pocos años antes de morir. La idea básica del texto es que el mundo objetivo de la ciencia y de los hechos

---

<sup>6</sup> La fenomenología estática es el proyecto temprano de Husserl antes del desarrollo de su fenomenología genética.

objetivos es un modo intencional posterior fenomenológicamente al mundo precientífico de la experiencia inmediata y cotidiana, que Husserl llama *mundo de la vida*. Este no es el mundo de la ciencia y de la razón positiva, sino el mundo de nuestras actividades, de nuestros intereses, de las habitualidades que definen el discurrir ordinario de nuestras acciones y que sirve como fundamento para todos los demás actos intencionales, incluyendo el pensamiento científico. Se trata, pues, de un horizonte corporal, definido en términos de posibilidades de acción, antes que de un horizonte científico.

Siguiendo a Husserl, las leyes de la ciencia operan en un nivel diferente al de las normas del mundo de la vida: “la ciencia, como toda praxis, presupone su ser de antemano, se propone como una meta transformar en perfecto, según el alcance y firmeza, el imperfecto saber precientífico” (153). La ciencia formula leyes universales; en el mundo de la vida emergen habitualidades encarnadas, esto es, realizadas y ejecutadas corporalmente. El trabajo de la ciencia procura alcanzar verdades objetivas, mientras que las habitualidades mundanas configuran certezas subjetivas (“vivir”, dice Husserl en *La Crisis*, “es permanentemente vivir-en-la-certeza-del-mundo” [184]). La imagen científica del mundo es fría y abstracta; la vivencia afectiva y efectiva del mundo de la vida es siempre una situación corporal teñida afectivamente. Una cosa es el conocimiento científico que podemos tener acerca del funcionamiento de un motor de gasolina, otra es saber manejar un auto y, más aún, manejar *nuestro* auto de la manera en que lo hacemos en las calles que recorreremos todos los días.

Con la idea del mundo de la vida, Husserl no quiere oponer dos visiones, sino llamar la atención sobre el carácter fundacional del mundo de la vida sobre el trabajo de la ciencia y sobre el hecho de que las verdades de la ciencia llegan a tejer la trama de las certezas solo cuando son incorporadas en nuestros hábitos mundanos y en nuestra visión de mundo. Creo que una compre-

sión de lo fantástico gana mucho si entendemos que la ruptura que tiene lugar no se establece con respecto a un sistema racional de creencias científicas, sino con respecto a nuestra situación mundana. Para desarrollar esta idea voy a dividir lo que sigue en dos partes. En la primera voy a analizar desde esta perspectiva el efecto de ruptura que sería la clave de lo fantástico. En la segunda, voy a caracterizar el acto de lectura como un acto animado que le da la forma específica al efecto fantástico.

### 1.2.2 *Cuerpo y efecto de ruptura*

De acuerdo con Husserl, habitamos el mundo, esto es, lo hacemos nuestro, en virtud de la construcción de hábitos, y los hábitos tienen siempre un fundamento corporal. Habitar el mundo es habituarlo. Los hábitos son el resultado de un proceso de *sedimentación vivencial* que es siempre una *sedimentación corporal* en la que nuestras experiencias y prácticas configuran un trasfondo de vivencias que motivan nuestras acciones corporales presentes y determinan un sistema de expectativas que orientan nuestra experiencia hacia el futuro. Por eso, Husserl vincula la habitualidad con la normalidad: en primer lugar, es en función de los hábitos que el mundo aparece sometido a ciertas *normas* que dan al curso de los acontecimientos cierto rango de predictibilidad. Y, en segundo lugar, debido a tales normas el modo de habitar el mundo está caracterizado por lo que acontece *normalmente*, esto es, regularmente.<sup>7</sup> Por eso se habita como

---

<sup>7</sup> Es importante anotar que la noción de *normalidad* está desprovista aquí de cualquier asociación con relaciones de poder y normalización. En Husserl la normalidad tiene un sentido descriptivo y no un sentido prescriptivo. Es, insisto, una idea que se sigue de la noción de habitualidad, que se sigue, a su vez, de la caracterización de nuestra existencia mundana como una existencia corporal.

un mundo familiar. Cuando entro a mi casa introduzco la llave y espero que la manija se mueva para que la puerta se abra y dé paso a la sala, que espero encontrar de una determinada manera. Todo el conjunto de acciones involucradas en una secuencia tan simple tiene un sentido puntual porque nuestro cuerpo está habituado a esa interacción con el entorno.

Ahora bien, esa interacción tiene de suyo un tono afectivo. Cuando todo marcha normalmente, hay una confirmación somática de esa normalidad. Pero a veces, muchas veces, las expectativas no se cumplen, o no de la manera como esperamos: introduzco la llave en la cerradura, pero no da vuelta. En este caso, la frustración de la expectativa también se sanciona afectivamente. Hay una pequeña sorpresa. Por eso vuelvo sobre la cerradura e intento con otra llave o reviso que la cerradura no tenga nada adentro. De acuerdo con Husserl, la vida cotidiana se desenvuelve en un ir y venir entre lo normal y lo anormal, entre lo esperado y lo inesperado, y por eso entiende que la experiencia ordinaria tiene un ritmo que la distancia de la total predictibilidad o del caos absoluto. Las rupturas demandan una práctica teorizante: preguntar qué está mal, qué es lo que no funciona, qué curso de acción puedo tomar. Pero esa praxis teórica que hace parte del mundo de la vida no es una práctica científica, aunque en su desarrollo pueda recurrir a conocimientos científicos.

Este dominio de lo normal es la cara fenomenológica de la caracterización que hice en su momento de lo que para Lovecraft era *lo conocido*. Queda claro que no es un conocimiento conceptual abstracto, sino un *horizonte de posibilidades* normalizado y encarnado. Como se trata de un horizonte compartido intersubjetivamente, Husserl utiliza la expresión *Heimwelt*, mundo familiar, que resuena con la oposición *Heimlich-Umheimlich* que da nombre y contenido al artículo de Freud sobre lo ominoso. Una ruptura del mundo familiar nos enfrenta con lo ajeno, que se presenta entonces como una transgresión que nos lleva “fuera

de casa”. Sin embargo, de la misma manera como Freud señala que lo novedoso (que es lo opuesto a lo familiar) no es suficiente para dar cuenta de lo ominoso, así también la oposición familiar-ajeno no da cuenta de la *ruptura* fantástica.

En *Phenomenology and mysticism*, Anthony Steinbock señala que además de las experiencias que tenemos con el mundo como horizonte, que él caracteriza como relaciones horizontales, hay experiencias verticales, en las que el objeto de la experiencia se presenta como algo diferente a los objetos ordinarios. La experiencia horizontal es la que se tiene con el mundo en tanto apertura de posibilidades motoras y de categorizaciones conceptuales. Una relación que se organiza, ya lo dije, en función de hábitos encarnados y sedimentados con los que atendemos al reclamo afectivo del mundo. En la experiencia mística, por el contrario, Dios no se presenta como un objeto del mundo, sino como algo diferente. Esa diferencia es la marca de la verticalidad. Extendiendo la noción, creo que lo mismo vale también sobre lo ominoso: no se trata de una experiencia que se agote en la presentación de un objeto que se tiene como ajeno, sino de una *manifestación* de otra cosa: de *otro mundo*. Lo ominoso no se tiene como parte del mundo de la vida. Por eso se trata de una experiencia de ruptura. En el caso de lo anormal, una situación extraña demanda un ajuste o una recaptura horizontal. En la experiencia de lo fantástico, por el contrario, la vivencia evidencia los límites normativos del mundo y su fundamento corporal. En el mundo ordinario la presentación de los objetos en mi campo experiencial está bajo mi control corporal. Puedo tomar un objeto en la mano, inspeccionarlo, lanzarlo, dejarlo sobre la mesa, puedo romperlo, descomponerlo, volverlo a armar si es el caso. En la experiencia vertical, plantea Steinbock, las acciones ya no provocan un estado de cosas. Estoy a merced de lo Otro. Por eso entiende que la experiencia vertical no sólo tiene que ver con el misticismo, sino también con otro tipo de experiencias. Incluso la experiencia co-

tidiana que tenemos de otros seres humanos en tanto Otros, esto es, como una otredad que está por fuera de mi control. Por eso la verticalidad es también la marca de lo fantástico. No es sólo una anomalía: es un evento que rompe con el orden mismo del mundo como horizonte. Y con esto llego al punto que me interesa: cuando el orden se rompe, se rompe también el centro de ese orden, que es nuestro cuerpo animado como fundamento de nuestra experiencia de mundo. La ruptura con el mundo es una ruptura de mi cuerpo con el mundo. La extrañeza que experimentamos frente a lo fantástico es un estado corporal. Y ese estado corporal es el efecto de la ruptura. Evocar ese efecto sería el objetivo del relato fantástico.

### 1.2.3 *Cuerpo y efecto en la lectura*

Tradicionalmente, las consideraciones sobre el significado de un relato se plantean atendiendo su significado conceptual, bien sea que se asuma como un contenido textual (como en el estructuralismo), bien se entienda como un contenido del acto interpretativo (como en la semántica lógica). En fenomenología, la dimensión conceptual configura la esfera predicativa de la experiencia, de la que se ocupa Husserl en los llamados análisis estáticos. Sin embargo, vimos, la esfera predicativa está montada sobre una esfera ante-predicativa, que es la de los hábitos, los afectos y el movimiento animado. Si esto es así, una caracterización del sentido de un texto no se puede agotar en su nivel conceptual-predicativo. En palabras de la fenomenóloga Maxine Sheets-Johnstone: “nos descubrimos a nosotros mismos, literalmente, en el movimiento. Crecemos cinéticamente en nuestros cuerpos. En concreto, crecemos en esas formas distintivas de movernos que nos vienen dadas de por ser los cuerpos que somos” (117). Y sigue más adelante:

al dar sentido a la interacción dinámica de las fuerzas y las configuraciones inherentes a nuestra continua espontaneidad de movimiento, llegamos a conceptos corpóreos. Sobre la base de esos conceptos, forjamos una comprensión fundamental tanto de nosotros mismos como del mundo. (118)

Para Sheets-Johnstone el lenguaje no se puede entender independientemente de nuestra naturaleza animada: es, antes que nada, un diálogo vivo. En efecto, los actos interpretativos se despliegan en una temporalidad vivida, de la que se ocupó Husserl en sus análisis genéticos. Una temporalidad que se revela cualitativamente en las dinámicas propias de nuestro cuerpo.

En el caso puntual de la lectura, el acto interpretativo tiene un componente conceptual-predicativo que dirige nuestra mente hacia el objeto representado. Pero la experiencia de lectura no se agota en esa determinación estática de orden conceptual. Además del contenido del acto, el despliegue del proceso de lectura tiene una *forma dinámica* propia. Algo que el psicólogo Daniel Stern llama *forma vital*: “Las formas de vitalidad están asociadas a un contenido. [...] Dan un contorno temporal y de intensidad al contenido, y con esto el sentido de una ‘realización’ [performance] viva” (23). El contenido es lo conceptual, pero de acuerdo con Stein —y con Husserl— el acto mismo tiene una dimensión afectivo-temporal que le da una forma vital. Leer no es un mero acto intelectual, sino uno que se moldea afectivamente. Somos cuerpos lectores antes que mentes lectoras. Los afectos dan forma (*in-forman*) a todo el proceso de lectura. Algo que vale de manera particular para el relato corto y que en el caso puntual del relato fantástico resulta clave para comprender que la ruptura del mundo que dicho relato propone tiene de suyo un importe afectivo que antes que ser un mero efecto constituye una esfera central en la caracterización de su sentido.

En *Algunos aspectos del cuento*, Cortázar señala que el oficio de quien escribe cuentos consiste en alcanzar un “secuestro momentáneo del lector [...] mediante un estilo basado en la tensión y la intensidad” (486). En términos de la semántica textual, intensidad y tensión son elementos de estilo dependientes del contenido semántico, pero desde una perspectiva fenomenológica son formas vitales que se asientan en las dinámicas propias de nuestro cuerpo animado. El vocabulario no es gratuito. La intensidad no es un estado mental abstracto, sino un rasgo somático que define nuestra situación corporal en el acto de lectura. Y también lo son la tensión y la sorpresa, la pausa o el desconcierto. Por eso el acto de lectura reclama una coherencia que no sólo se especifica en términos semánticos (al estilo de la isotopía greimasiana), sino que tiene de suyo un ritmo afectivo y encarnado propio, ajustado a la dinámica entre normalidad y anormalidad de la que hablé antes. Se trata de un juego que se establece entre lector y texto, que se resuelve en una dinámica afectiva puntual. Así, el *efecto en la lectura* se sigue de esa modalización de la *temporalidad encarnada del acto*, que en el caso del cuento (al menos en su forma moderna) tiene su punto definitivo al final, pero que en realidad recorre *todo el proceso*, donde lo que vale no es solo la introducción de un giro inesperado, sino la selección justa de las palabras, el ritmo de la escritura, las pausas, los silencios y las imágenes que se construyen. Esto quedará mucho más claro con el análisis que sigue.

## 2 “FIN DE CURSO” DE MARIANA ENRIQUEZ

En un artículo que presenta una buena revisión sobre el estado de los estudios sobre lo fantástico, Pablo Brescia comenta de manera puntual el volumen de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enriquez. Brescia no se detiene extensamente en cada cuento (pues ese no es el objetivo del artículo),

pero señala algunos elementos que recorren todo el volumen: el tránsito de lo cotidiano a lo monstruoso que sucede sin filtros, la elección de narradoras femeninas, la recurrencia de los conflictos políticos como telón de fondo de los relatos y “la guerra de géneros, sin cuartel” (144). Sin embargo, en procura de una idea que le dé unidad a todos esos temas y motivos literarios, Brescia lanza una pregunta clave junto con su respuesta: “¿A qué le tiene miedo Enríquez? Respuesta posible: a la desaparición del cuerpo, núcleo condensador de las preocupaciones formales y temáticas del libro” (144; énfasis mío). Lo que sigue en este numeral es una aproximación en clave fenomenológica a ese problema de la corporalidad y su relación con lo fantástico, pero más detenida y centrada en uno solo de los cuentos: “Fin de curso”.

El cuento narra en la voz de una de sus compañeras de curso la historia de Marcela, una estudiante de un colegio de mujeres que, al parecer obedeciendo las órdenes de una entidad sobrenatural (un hombre enano “vestido de comunión” [121]), se autolesiona. Dichas autolesiones tienen lugar cada vez con mayor radicalidad delante de sus compañeras, hasta que en el último colapso Marcela se retira de la escuela. Al final del relato la narradora visita a Marcela en su casa, dice que la encuentra en un mejor estado (“parecía una chica sana, común” [122]) y le pregunta por el hombre enano y por lo que la obligaba a hacer. La respuesta de Marcela es terrorífica y sugestiva: “Ya te vas a enterar. Él mismo te lo va a contar algún día. Te lo va a pedir, creo. Pronto” (123). El cuento termina con la narradora regresando en el bus, volviendo sobre su propio cuerpo lesionado: “A la vuelta, sentada en el colectivo, sentí cómo palpitaba la herida que me había hecho en el muslo con una trincheta, bajo las sábanas, la noche anterior” (123).

## 2.1 *UNA LECTURA DESDE LO TRADICIONAL*

“Fin de curso” se ajusta en cierta medida a la caracterización

que hace Roas de lo fantástico. Se trata de un relato que al inicio se ajustaría a una visión racional y científica del mundo: Marcela tiene una enfermedad psiquiátrica y es esta condición la que la hace ver y hacer las cosas que hace. Sin embargo, al final del relato, aparece lo inexplicable: cuando la narradora habla de la herida que se hizo la noche anterior queda abierta la posibilidad de que “el engominado” no sea una alucinación, sino una entidad perteneciente al universo de lo desconocido. El cuento satisface así los cuatro puntos de Roas: un evento inexplicable, que se construye en oposición a lo real-racional, en un relato definido por la verosimilitud, que genera en su lectura cierto horror vinculado con el comportamiento de Marcela y, al final, de la narradora.

También satisface el criterio que, según Todorov, define el relato fantástico: la vacilación que tiene lugar cuando los acontecimientos que presenta un relato se pueden o no explicar racionalmente. En este caso, la presencia del hombre vestido de comunión sería una alucinación con inserción de pensamiento. De que se trata de una condición mental que admite tratamiento psiquiátrico daría cuenta el encuentro final, en el que la narradora nos dice que Marcela ya parece una chica común (es decir, *normal*). Sin embargo, al final el relato da un giro inesperado: nos enteramos de que la narradora está replicando la condición de Marcela y se autolesiona sin sentir dolor y sin entender muy bien por qué. Llega entonces la duda: ¿se trata de un comportamiento imitativo (la narradora siente, de hecho, una particular atracción por Marcela) o está sujeta la narradora a los designios del engominado?

Finalmente, el cuento también admitiría un comentario freudiano, pues lo recorre de principio a fin el problema del doble: en primer lugar, por la relación que se teje entre Marcela y la narradora, que se obsesiona con la primera al punto de volverse su reflejo al final, cuando se corta la pierna; y en segundo lugar,

por el desarrollo de la psicosis de Marcela, que se observa en el espejo cuando se corta la mejilla y luego cuando aparece el engominado. En el primer episodio, el doble aparece como reflejo; en el segundo, como sombra. En su ensayo sobre lo ominoso, Freud entiende el doble de diversas maneras: como una defensa contra el aniquilamiento, como una instancia de autocrítica necesaria para la emergencia de la conciencia moral, o como la representación de las aspiraciones del yo que no pudieron realizarse. El doble parece jugar un papel positivo en los diferentes momentos de la formación del yo, pero, dice Freud, “ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios” (236). En ese sentido, “Fin de curso” nos presentaría un relato de liberación y realización efectiva, pero sólo cuando entendemos la función del doble en la construcción del yo: el enfrentamiento con el espejo y con el engominado son los estadios que debe atravesar Marcela para salir del colegio, que es en realidad el entorno contaminado y nocivo. El espejo y el engominado serían dioses convertidos en demonios, porque el verdadero infierno está afuera, en el ambiente del colegio.

Espero que sea claro que las tres anotaciones anteriores revelan la precariedad de un análisis que se limita a establecer si un relato es o no una determinada cosa. En el caso del análisis freudiano, aunque llamativo, es claro que el comentario busca la confirmación de la propuesta psicoanalítica, y por eso mismo terminamos sabiendo más del andamiaje teórico de Freud que del relato mismo. Y por el lado de Roas y Todorov, el hecho de que un relato cumpla o no unos criterios de definición es un ejercicio vacío si lo único que se hace es revisar la presencia o no de unos elementos como quien mira una lista de mercado. Por eso tenemos que ir un poco más allá. Si en el caso de Enriquez la revisión de la lista de criterios de la definición resulta palmariamente vacía, es porque su apuesta narrativa da un giro sobre las

reglas del género para salirse de él. En el caso puntual de “Fin de curso”, es claro que, sobre las estructuras tradicionales del cuento moderno y del relato fantástico en particular, Enriquez monta un escenario macabro en el que se tematizan cuestiones problemáticas que están más allá del texto, ancladas en la experiencia de lo cotidiano, relacionadas con la violencia sobre el propio cuerpo y sobre los otros cuerpos, la tensión que hay entre normalización, salud y enfermedad, y la construcción de subjetividades en el límite de la homogenización y la transgresión. Lo interesante de *Fin de curso* es que el horror que se sigue de su lectura no está vinculado con la irrupción de lo inexplicable, de lo ominoso, que tiene lugar al final del relato, sino con un contexto asfixiante y violento que aparece desde las primeras líneas. El horror en el cuento de Enriquez tiene algo que ver con lo desconocido (ahí está el engominado y la herida de la narradora), pero es, sobre todo, un horror que tiene que ver con lo conocido. El engominado está ahí para revelar una realidad más oscura, que es la de la violencia que impera en el mundo ordinario.

Esta última posibilidad interpretativa abre caminos de reflexión interesantes, pues obliga a volver objeto de reflexión la relación crítica que se puede establecer entre la literatura y la realidad, y también a considerar las posibilidades del relato fantástico como un modelo literario potente para explorar los problemas propios de la sociedad contemporánea. Sin embargo, ese trabajo (y cualquier trabajo crítico) supone lo que el enfoque fenomenológico puede dilucidar: la manera en que se construye afectiva y corporalmente la experiencia de lectura del relato, anterior a cualquier consideración teórica que dé por descontado el sentido del texto. A continuación, voy a hacer un análisis encaminado a descubrir algunos puntos clave que dan a la experiencia de lectura de “Fin de curso” su topografía sensible, que me parece es desde donde parten consideraciones que exploran la relación entre texto y contexto. Para hacerlo voy a seguir la

distinción que hice antes entre el efecto de ruptura y el efecto en la lectura.

## 2.2 *LA CONSTRUCCIÓN DEL EFECTO DE RUPTURA EN “FIN DE CURSO”*

Sobre el efecto de ruptura dije arriba que se trata de una transgresión vertical que se sigue de la amenaza sobre la corporalidad animada y su relación sobre el mundo. En “Fin de curso”, la ruptura tiene un proceso progresivo que va de lo anormal radical a la transgresión manifiesta. Ese proceso es, al mismo tiempo, un recorrido somático por el cuerpo de Marcela en tres escenas. El inicio del recorrido lo presenta Enriquez de manera directa: “Mientras la profesora explicaba, Marcela se arrancó las uñas de la mano izquierda. Con los dientes. Como si fueran postizas. Los dedos sangraban, pero ella no demostraba ningún dolor” (118). Como dije arriba, para Steinbock uno de los ejes de la experiencia vertical es la intersubjetividad: los otros seres humanos se presentan en mi experiencia al mismo tiempo como cercanos, pues tienen un cuerpo semejante al propio, con el que puedo resonar empáticamente, y como lejanos, pues la distancia que media entre la experiencia del otro y la propia es insuperable. Cuando Marcela se arranca las uñas, la primera sensación es la de una empatía dolorosa: siguiendo la voz de la narradora siento en mis manos las uñas que se desprenden violentamente; siento en la punta de los dedos el dolor y recreo con la imaginación la terrible escena. Sin embargo, a la cercanía empática le sigue la radicalización de la distancia, pues Marcela no da muestras de dolor. En los términos de Lovecraft, tenemos aquí un miedo físico, pero uno definido por el cuerpo como sustento de la impresión empática y la confusión posterior.

En el siguiente episodio, ya no son las manos sino el rostro de Marcela el objeto de transformación: “Marcela sacó de algún lado (el bolsillo, probablemente) una gillette. Con rapidez exacta se cortó un tajo en la mejilla” (119). El tránsito de las manos

a la cara no debe tomarse a la ligera. Es con las manos que manipulamos el mundo, que lo agarramos y en ese movimiento lo hacemos propio. El rostro, por su parte, es la puerta de entrada a la subjetividad del otro: veo otro rostro y al mismo tiempo puedo ser visto por otro rostro. El cuento va entonces de la tematización del cuerpo como medio de enganche práctico con el mundo, al cuerpo como fundamento del encuentro intersubjetivo. Así, al herir sus manos, Marcela corta su relación con el mundo, y al herir su mejilla, corta su relación con los otros. La boca sobre las uñas en la primera escena presenta un acto descarnado, rabioso y tosco. El cuerpo que vuelve sobre el propio cuerpo. La *gillette*, por el contrario, marca una laceración fina, violentamente precisa. Se oponen en la primera y en la segunda escena dos sensaciones diferentes: la del desgarramiento violento y la de la escisión exacta.

La tercera escena tiene lugar en el baño: “Señalaba uno de los inodoros y gritaba ‘ándate déjame ándate basta’ [...] estaba viendo algo. Pero no había nada sobre el inodoro” (120-121). Marcela, en efecto, parece estar teniendo una alucinación en la que aparece un hombre extrañísimo: “Es un hombre, pero tiene vestido de comunión. Tiene los brazos para atrás. Siempre se ríe. Parece chino, pero es enano. Tiene el pelo engominado. Y me obliga” (121-122). La aparición del hombre introduce el efecto de ruptura final. En esta escena, el cuerpo de Marcela sale del foco de atención y aparece su proyección invertida: ya no una chica sino un hombre. Uno que niega de manera radical todos los rasgos del animado cuerpo femenino de Marcela. Es enano, esconde sus manos, su cara estática tiene una sonrisa tan fija como su pelo engominado. Y no habla y no se mueve. Por eso lo aterrador. Por eso el efecto de ruptura. El hombre es la negación radical de la animación, pero al mismo tiempo es la afirmación de la agencia dominante, pues obliga a Marcela a hacer lo que hace. Nuestra capacidad de acción está fundada en las dinámi-

cas propias de la animación encarnada: hacemos en tanto nos movemos. El enano, sin embargo, controla las acciones de Marcela sin moverse.

El empático impacto que motivan las primeras dos escenas, en las que nuestras manos y nuestro cuerpo resuenan con las acciones desmesuradas de Marcela, desaparece con la imagen del hombre vestido de comunión. No hay con ese hombre empatía alguna: es una entidad radicalmente ajena. Un agente, sí, pero inanimado, que quiere doblegar el cuerpo de Marcela hasta aniquilarlo. Sin embargo, justo cuando Marcela está a punto de decirles a las otras chicas qué es eso a lo que la obliga el engominado, aparece la profesora en el baño y la interrumpe, para dar lugar a la última imagen de esta tercera escena, que tiene una fuerza particular en función de lo dicho a lo largo de este texto: “[Marcela] se sentó en el piso, con los ojos sin pestañas que no parpadeaban mientras decía que no” (122). Marcela es reducida a una mirada perdida de unos ojos mutilados y paralizados. Una mirada que da cuenta de la fractura profunda que tiene en ese momento su cuerpo con el mundo. Si en la animación el mundo se presenta como una apertura de posibilidades de acción, en la inmovilidad final el mundo de Marcela resulta también inmóvil, apagado y privado de cualquier matiz afectivo. Un mundo que contempla pérdida desde unos ojos fijos y sin pestañas.

Sin embargo, a diferencia de la inmovilidad del hombre, la de Marcela sí resuena: sentimos el mundo perdido en su cuerpo perdido, y entendemos su derrota y su claudicación afectiva. Como dije antes, la ruptura en el cuento no está construida sobre el episodio final, que simplemente siembra una duda sobre el poder que tiene el engominado. Antes bien, la construcción de lo ominoso gira sobre el cuerpo de Marcela y sobre su clausura.

### 2.3 *EL EFECTO EN LA LECTURA*

En el numeral anterior intenté describir cómo el texto de Ma-

riana Enriquez introduce la ruptura propia de lo fantástico a partir de una exploración de la dimensión corporal de la transgresión a lo largo del relato. Sin embargo, además del impacto que propone el texto con el trabajo sobre el cuerpo de Marcela, está lo relativo al curso afectivo de la lectura. Aquí lo importante no es el desgarramiento del cuerpo, sino los elementos narrativos y estilísticos que acompañan esa transgresión vertical del efecto de ruptura. El curso afectivo tiene como cierre la escena final del cuento, en el que la narradora nos señala la herida en su muslo. Ese giro final sanciona afectivamente la vacilación fantástica que plantea Todorov, pero su carácter puntual se sigue de la manera como se desarrolla el curso completo de la lectura, cuyas pistas fenomenológicas anuncié en el apartado sobre los efectos en la lectura. Dije entonces que la lectura es un acto animado y que la experiencia no es ajena al sustrato corporal que la acompaña. Para comprender mejor este punto voy a hacer una descripción de esas modulaciones afectivas desde el inicio hasta el final del cuento tomando como eje del ejercicio descriptivo dos elementos: la mirada y los espacios.

El trabajo más reconocido sobre la fenomenología de la mirada lo hizo Sartre en *El ser y la nada*, en un notable diálogo con la fenomenología de Husserl. Allí, Sartre plantea que es por la mirada del prójimo que se produce la propia objetivación. Existo como sujeto porque soy objeto de la mirada de otro: “Mi vinculación con el prójimo-sujeto ha de poder remitirse a mi posibilidad permanente de ser visto por el prójimo-sujeto” (285). La ausencia de la mirada ajena es entonces una ausencia de la propia existencia, y es por ahí que empieza el relato, con la mirada negada a Marcela: “Nunca le habíamos prestado demasiada atención” (117). Al inicio del cuento, Marcela no existe, o al menos no en términos fenomenológicos. Por eso su cuerpo se oculta detrás de su ropa (“la ropa que usaba parecía elegida para ocultar su cuerpo” [117]) y por eso tampoco tiene nombre

(“Podría haberse llamado Mónica, Laura, María José, Patricia, cualquiera de esos nombres intercambiables” [117]). Domina entonces al inicio la distancia afectiva, la negatividad de la mirada, que se presenta modulada no sólo por la voz impersonal de la narradora, sino por la caracterización descorporizada de Marcela.

El tono afectivo de esa primera parte se cierra con una frase solitaria que sirve de puente entre el primer y el segundo párrafo: “no nos importaba” (117). Sin embargo, después llega la ruptura y la afirmación de la presencia corporal: “Hasta que un día...” (117) y Marcela se arranca las uñas. La transición es brusca porque la escena de las uñas se construye sobre el fondo negativo del primer párrafo. El gesto sobre las uñas no es sólo un acto desconcertante que significa el inicio de la ruptura que propone el cuento. Es también una extraña afirmación de la presencia de Marcela, que reclama la mirada negada de las otras chicas al inicio del relato. Al hacerlo, se objetifica como un cuerpo diferente: “Cuando volvió, había pasado de chica ignorada a chica famosa [...] Lo que había hecho era lo más extraño que nosotras hubiéramos visto” (118). En el cuento, la mirada y su transformación definen el campo en el que tiene lugar la transformación de Marcela.

En efecto, en la segunda escena, la de la *gilette*, se puntualiza una transición con respecto a las miradas. Tenemos ahora la mirada replicada de Marcela en el espejo, y es sobre esa imagen repetida que Marcela realiza el acto de laceración con la cuchilla, con la imagen de la sangre brotando a chorros, empapando su camisa. En el espejo, el yo-sujeto se observa a sí mismo como objeto. Pero es una mirada negada a las demás: las compañeras de clase, que se sienten atraídas hacia Marcela, no pueden verla como ella se ve a sí misma en el espejo.

Después, entre la segunda y la tercera escena, la acción regresa al salón, donde Marcela es objeto de negación y fasci-

nación: “Sentada a su lado vi, como todas las demás, pero de cerca, lo que le estaba pasando. Todas lo veíamos, asustadas, maravilladas” (120). Pero luego el texto nos devuelve al baño. Antes de que enuncie su visión, Marcela ya no es un cuerpo que vuelve sobre sí mismo en la autolesión ni en la mirada sobre el espejo. Es apenas una voz violenta y desesperada: cuando Agustina le pregunta si está loca, Marcela le da una respuesta que en el texto aparece en mayúsculas “CALLATE, PUTA DE MIERDA” (121). La voz resuena en nuestros oídos en toda su dimensión corporal. Más que una frase, es un gesto desesperado; un ademán gutural que da paso al punto definitivo de la visión. Cuando después aparece el engominado, la mirada alucinada de Marcela se quiebra y se clausura, con lo cual se desvincula del mundo ordinario y abre la puerta a la otra realidad dominada por lo ominoso. Al inicio del cuento Marcela no es nadie porque nadie la ve; cuando aparece el engominado, Marcela es objeto de todas las miradas, pero nadie puede ver lo que ella ve.

Pasemos ahora a la construcción del espacio. El ritmo afectivo del relato oscila entre la normalidad y la anormalidad, pero esa oscilación se va cerrando hasta llegar a un punto en el que la transgresión resulta dominante. En ese juego afectivo, los espacios tienen un lugar especial. El primer episodio, el de las uñas, tiene lugar en el salón, que es un lugar amplio, lleno de estudiantes y vigilado por la profesora. Un espacio reglado y normalizado que contrasta con el baño de la segunda escena, que es un espacio privado, ajeno a las miradas externas. La narración nos mueve entonces de un espacio con un determinado tono afectivo —el salón— a uno con un carácter afectivo diferente, que acompaña la transición de las manos al rostro que señalé en el numeral anterior. Por su misma dimensión y su uso ordinario, el baño encierra y asfixia, y por eso es el espacio justo para que la imagen de Marcela se repita en un espejo “descascarado, sucio”, lleno de “declaraciones de amor o insultos de alguna pelea entre dos chi-

cas” (118; 119). Los espacios no son contenedores neutros donde tienen lugar las acciones de la narración, sino lugares cargados somáticamente que juegan un papel determinante en la manera como las acciones motivan un determinado enganche afectivo con la lectura. Por eso la aparición final del hombre engominado tiene lugar en el sanitario, en donde el encierro del cuerpo con todo lo que carga adquiere su carga más radical. La narración va del salón al baño y del baño al sanitario. Los espacios se van achicando y en el proceso de lectura terminamos acorralados.

A lo largo de la narración que tiene lugar en la escuela, el texto nos va llevando de lo plano a lo contaminado, de lo abierto a lo cerrado, dando extensión narrativa a una transición afectiva. Y esa transición sigue una modulación que prepara nuestro cuerpo lector para el cierre. Marcela colapsa y, dice el cuento, “nunca volvió a la escuela” (122). Antes de dar el giro definitivo al final del relato, tenemos entonces un breve respiro: Marcela está en su casa y en el encuentro con la narradora respiramos el aire de un espacio más despejado que el contaminado espacio del colegio. Sobre esa descarga afectiva se construye la escena final. Luego de vivir el derrumbe del mundo (del espacio, de la mirada) nos situamos en una realidad menos enferma, pero es justamente sobre el fondo de esa tranquilidad postiza que el cuento se cierra con la narradora en el bus masajeando su pierna, viendo cómo la sangre dibuja “un fino trazo húmedo sobre mis jeans celestes”.

\* \* \*

El análisis que presento es parcial, pero espero que sirva de ejemplo de las posibilidades que abre una lectura asentada en una fenomenología del cuerpo. Aunque el texto que termino aquí da muchas vueltas sobre las minucias teóricas del enfoque fenomenológico, el recorrido es necesario. Sólo así resulta posible vol-

ver a descubrir los textos y encontrar en ellos aristas y detalles que escapan en una primera lectura. Como ya dije, una lectura centrada en la problematización del contexto político y cultural latinoamericano es pertinente y necesaria, como también lo es una que, a partir de la constatación de las reglas propias del género, establezca el desvío que le da el tono propio a la narrativa de Enriquez. Sin embargo, la aproximación fenomenológica, precisamente porque se distancia de lo ya definido y se dirige más bien a la manera como se constituye el sentido mismo del relato en sus capas más evidentes, puede servir como punto de partida para otro tipo de lecturas. La fenomenología hace el papel que hace un topógrafo antes de que lleguen las máquinas a montar las estructuras teóricas que sostendrán el edificio crítico. Que el presente ensayo sea entonces eso.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Brescia, Pablo. “Femeninos horrores fantásticos. Schweblin, Enriquez y (antes) Fernández”. *Orillas*, no. 9, 2020, pp. 133-151.
- Carleton, R. Nicholas. “Fear of the unknown: One fear to rule them all?”. *Journal of anxiety disorders*, 2016, pp. 1-17.
- Cortázar, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. *Obra crítica*, DeBolsillo, 2017, pp. 473-493.
- Courtés, Joseph. *Análisis semiótico del discurso*. Gredos, 1997.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Eco, Umberto. *Kant y el ornitorrinco*. Lumen, 1999.
- Enriquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama, 2016.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso”. *Obras Completas*, vol. XVII, Amorrortu Editores, 1990, pp. 215-251.
- Gallagher, Shaun. *How the body shapes the mind*. Oxford UP, 2005.

- Husserl, Edmund. *La crisis de las ciencias europeas*. Prometo Libros, 2008.
- Ingarden, Roman. *La comprensión de la obra de arte literaria*. Universidad Iberoamericana, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La obra de arte literaria*. Taurus / Universidad Iberoamericana, 1998.
- Kurz, Andreas. “Lo fantástico más allá de la vacilación: la representación mimética del miedo en dos cuentos de Bioy Casás y Cortázar”. *Valenciana, estudios de filosofía y letras*, vol. 7, no. 14, 2014, pp. 89-116.
- Lovecraft, Howard P. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Valdemar, 2010.
- O’Connell, Katherine, et al. “Fear: an evolutionary perspective of its biological, behavioral and communicative features”. *The Oxford Handbook of Evolution and the Emotions*, editado por Laith Al-Shawaf y Todd K. Shackelford, Oxford UP, 2024, pp. 500-519.
- Roas, David. “La amenaza de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, Arco Libros, 2001, pp. 7-46.
- \_\_\_\_\_. *Los límites de la realidad. Una definición de lo fantástico*. Páginas de espuma, 2011.
- Sartre, Jean Paul. *El ser y la nada*. Altaya, 1993.
- Sheets-Johnstone, Maxine. *The primacy of movement*. John Benjamins, 2013.
- Steinbock, Anthony. “Translator’s introduction”. *Analyses concerning passive and active synthesis*, de Edmund Husserl, Kluwer Academic Publishers, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Phenomenology and mysticism*. Indiana UP, 2009.
- Stern, Daniel. *Forms of vitality*. Oxford UP, 2010.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Premia, 1981.
- Zahavi, Dan. *Husserl and transcendental intersubjectivity*. Ohio UP, 2001.



# EL RECURSO DE LO FANTÁSTICO EN LAS TRAMAS OSCURAS DE LA NUEVA NARRATIVA DE ESCRITORAS LATINOAMERICANAS

*Elizabeth Hernández Alvidrez*  
Universidad Pedagógica Nacional

## INTRODUCCIÓN

En este capítulo presento un análisis hermenéutico del recurso de lo fantástico en algunas obras narrativas de escritoras latinoamericanas nacidas en la década de 1970. Si bien el enfoque que aplico no corresponde al de los estudios de género, sí hago énfasis en el interés por la producción de narrativa escrita por mujeres, la cual tiene el reconocimiento de la crítica literaria, en la que se enfatiza su acción renovadora del género fantástico, como lo expresan investigadoras como Carmen Alemany Bay, quien afirma lo siguiente:

El insólito cambio que se ha producido en nuestra sociedad desde las últimas décadas del siglo pasado han [sic] impreso un nuevo carácter a las narraciones que se inmiscuyen en ámbitos que van más allá de lo real, de lo mimético. Y son las narradoras las que en estos momentos están ofreciendo nuevas pautas, renovaciones más evidentes; quizás porque la mujer está alcanzando niveles de em-

poderamiento inusuales en nuestra historia. Es momento de relatar, de decir, de contar historias a nuestro modo y manera; lo que conlleva ficcionalizar de una manera otra cuya consecuencia es la innovación. (3)

Por otra parte, Alejandra Amatto coincide con el reconocimiento de la innovación que representa la nueva narrativa latinoamericana, en la cual encuentra que introduce nuevas preocupaciones temáticas y recursos narrativos. Ella también considera que el género fantástico se renueva en la narrativa de finales del siglo XX y principios del XXI. La autora propone la denominación de *Literaturas del descontento realista* para caracterizar las formas discursivas de estas escrituras (214-215). Al respecto afirma lo siguiente:

Su insatisfacción es múltiple y diversa, abordan temas que increpan de manera incisiva al lector y a la crítica porque se desarrollan desde antiguas periferias modélicas, así como temáticas, que varios sectores de la sociedad no quieren ver. De ahí el empleo de la palabra descontento, que implica el disgusto o el desagrado frente a una situación determinada; en este caso frente a una realidad social que la literatura de estas escritoras pretende evidenciar. (216-217)

Asimismo, Patricia Sánchez está de acuerdo con la afirmación de que algunas narrativas, como la de Samanta Schweblin, se definen por el concepto de “descontento realista” creado por Amatto. Refiriéndose a esta herramienta de análisis, Sánchez dice:

Estimo que este último, de reciente desarrollo es el que permite profundizar en los rasgos de las literaturas no miméticas que se escriben en la actualidad en la región, con sus desbordes de fronteras genéricas (fantástico, horror, absurdo, ciencia ficción, etc.) y su interpelación de fenómenos sociales (violencia, crisis ambiental, desigualdad social). (53)

Tomando en cuenta el horizonte de interpretación que plantean Alemany, Amatto y Sánchez respecto de las historias que se cuentan y su carácter no mimético, persigo comprender cuáles son algunos de los ejes temáticos y cómo los recursos de lo fantástico ayudan a expresarlos en parte de la producción narrativa de cuatro escritoras: Samanta Schweblin (Argentina), Magela Baudoin (Bolivia), Alejandra Costamagna (Chile) y Guadalupe Nettel (México).

Para este trabajo he seleccionado como corpus los siguientes cuentos en los que encuentro la presencia de lo fantástico como forma de cuestionar y renovar códigos sociales: “Mujeres desesperadas”, “El cavador”, “Agujeros negros” y “Conservas” de Samanta Schweblin (los tres de Pájaros en la boca [2012]); así como “Dragones dormidos” (2016) de Magela Baudoin, “Cuadrar las cosas” (2016) de Alejandra Costamagna y “La casa rosada” (2023) de Guadalupe Nettel. En relación con el recurso de lo fantástico, sus ficciones retan a indagar qué es lo que su escritura cuestiona acerca de los códigos impuestos por las instituciones sociales actuales.

De acuerdo con esta finalidad, el capítulo está organizado en un primer apartado en el que se aborda una definición de lo fantástico que guiará la interpretación literaria. En una siguiente parte se define el propósito hermenéutico que pone el énfasis en el lector, por lo cual planteo preguntas que orienten la comprensión en el acto de lectura. Los siguientes apartados están dedicados al análisis de lo fantástico en los relatos seleccionados, de acuerdo con algunos ejes temáticos. El último apartado aborda reflexiones finales acerca de la comprensión hermenéutica, entendida como la renovación de la mirada sobre los temas planteados, como efecto del acto de lectura.

### CONCEPTUALIZACIÓN DE LO FANTÁSTICO

David Roas, quien ha estudiado ampliamente el género fantástico, aporta la siguiente conceptualización:

Lo fantástico se define y distingue por proponer un conflicto entre lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre [...] sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. (“Lo fantástico” 103)

Para Roas, lo imposible transgrede la concepción de lo real en el mundo extratextual, el cual es siempre una construcción cultural. La literatura fantástica expone realidades, hechos y deseos reprimidos o que están fuera de la idea de realidad en la que nos movemos y que, por ello, escapan a la racionalización (“Lo fantástico” 104-105). Como indica el autor: “Ahí descansa, pues, el efecto de lo fantástico, manifestado en lo que podríamos señalar como objetivo esencial del género: transgredir o, al menos problematizar nuestra concepción de lo real” (“El horror” 9). Añade que la irrupción de lo imposible, de lo inexplicable, en un mundo que funciona como el nuestro provoca que la realidad se vuelva extraña, desconocida y, como tal, incomprensible y, por eso mismo, amenazadora (“El horror” 10).

Lo fantástico toma como punto de partida lo que está en nuestra realidad para romperlo con un fenómeno imposible que cambia el espacio de la cotidianidad del lector. Desmonta nuestros códigos de comprensión de lo real, lo cual provoca el extrañamiento de la realidad y el hecho de que se vuelva amenazante (Roas, “El monstruo fantástico” 31). Lo fantástico va acompañado del miedo, terror o, principalmente, inquietud, por parte de los personajes y de los lectores.

Alfons Gregori hace un profundo estudio de la construcción histórica de las teorías de lo fantástico. Es relevante para los propósitos de este trabajo retomar la parte que dedica a la construcción teórica de Roas y que incluye en el rubro de los planteamientos recepcionistas de las teorías de lo fantástico (*La dimensión política de lo irreal* 73). Gregori destaca que, según Roas, para el efecto en los lectores, más que la trama es importante la atmósfera de miedo físico o emocional, provocado por la muerte, por ejemplo, y de miedo metafísico o intelectual que pone en crisis las creencias sobre las leyes que rigen lo real (77-78). De acuerdo con Gregori, Roas confronta una concepción tradicional de lo fantástico que parte de que la realidad es una, omnipresente; un fantástico que se puede explicar en un marco de las actuales ideas filosóficas, culturales y científicas actuales (80).

#### HERMENÉUTICA DE LO FANTÁSTICO

Siguiendo la posición de Roas en relación con el interés en el impacto de lo fantástico en los lectores, en esta parte del capítulo explícito brevemente algunos principios de la hermenéutica literaria, con el fin de analizar los cuentos seleccionados. De acuerdo con Paul Ricoeur el poder del texto de abrir una dimensión de la realidad implica en principio un recurso contra cualquier realidad dada y por lo mismo la posibilidad de una crítica de lo real (*Tiempo y narración I* 113-150). Así, desde esta perspectiva, la narración es la manera de describir una experiencia en la que: “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (113). En este sentido, desde el enfoque hermenéutico, entender la estructura inmanente del texto no es un fin en sí mismo, sino que interesa comprender cómo la mediación del texto hace posible el encuentro del significado que posibilite

la renovación de la mirada sobre la realidad referencial, como derivación del acto de lectura. En relación con lo fantástico, ello sería realizable mediante la comprensión de lo que es evidenciado por la inquietud provocada en los personajes y en los lectores. En esta posición sobre la interpretación literaria, la concepción de lo fantástico de Roas concuerda con la perspectiva de Ricoeur en el sentido de no seguir una concepción inmanentista, según la cual el texto fantástico “plantea un conflicto entre dos órdenes o códigos diferentes de la realidad que tienen únicamente carácter intratextual” (Gregori 81). Siguiendo a Ricoeur, la narración tiene sentido pleno cuando regresa al tiempo del hacer y del padecer de quien lee (*Tiempo y narración I*). Esta vuelta es circular, pero en sentido espiral, esto quiere decir que la meditación pasa varias veces por el mismo lugar, pero a una altura diferente. El acto de lectura no es concebido por Ricoeur como un dentro y un fuera del texto, ya que tanto lectores(as) como autor(as) están inmersos en la esquematización y la tradicionalidad: “El acto de leer también acompaña al juego de la innovación y de la meditación de los paradigmas que esquematizan la construcción de la trama” (148).

Entonces, si desde la hermenéutica literaria, el acto de lectura tiene como finalidad la comprensión de sí mismo, cabe preguntarse de qué manera lo fantástico contribuye a este propósito. Considero que una reflexión sobre el impacto de lo fantástico que responde a este cuestionamiento es la que elabora Lada Hazaiová en la siguiente cita:

Justamente por medio de un fenómeno de lo fantástico se deja ver, o mejor dicho entrever, la capa oculta de la realidad, ese otro orden que por un intersticio o una grieta penetra al mundo cotidiano, subvierte sus normas y lo hace ambiguo, desconocido y hasta peligroso. En un momento casi epifánico el lector se hace partícipe de la existencia de otras realidades que se deslizan a la suya, aunque parezca

imposible. Por eso, la yuxtaposición de dos realidades u órdenes provoca la angustia, inquietud o extrañeza, más bien que un terror, propio a lo fantástico tradicional. (45)

Como consecuencia de la concepción mediadora de lo fantástico en la comprensión de sí que implican tanto la conceptualización de lo fantástico como la finalidad hermenéutica planteadas, corresponde elaborar algunas preguntas guía del análisis. ¿Cuáles son los temas en los que estas escritoras deslizan una capa oculta, a veces oscura de la realidad mediante lo fantástico? ¿De qué realidades da cuenta esta narrativa? ¿Qué tipo de yuxtaposiciones de realidades se establecen en las narrativas de estas autoras, para causar el efecto fantástico en el acto de lectura? ¿Hay una innovación en el género de lo fantástico en esta narrativa? De acuerdo con el propósito hermenéutico del análisis textual, en el siguiente apartado se aborda la interpretación del corpus literario a partir de la problematización de los ejes temáticos de sus tramas, como la relación del ser humano con la muerte, la crisis en la relación de pareja, la frontera entre locura y cordura, la asunción de la maternidad como preocupación femenina, entre otros.

## ANÁLISIS DEL CORPUS LITERARIO

### *LA RELACIÓN DEL SER HUMANO CON LA MUERTE*

La trama de “El cavador” (Schweblin, *Pájaros en la boca*), narrada en primera persona, inicia con la llegada de un hombre a las afueras de un pueblo en busca de descanso. Sin embargo, la realidad de este hecho comienza a cambiar inquietantemente cuando aparece un hombre que está cavando un pozo en el jardín de la casa que habitará. El recién llegado no comprende cuál es el objetivo de la excavación y, cuando pretende participar, el cavador le responde: “El pozo es suyo —dijo—, usted no puede cavar. Entonces el cavador levantó la pala y, mirándome a los

ojos, volvió a clavarla en la tierra” (71). A partir de este momento, el personaje narrador comienza un trayecto de desconcierto y sumersión en una dimensión paralela a la realidad de inicio de la historia. La idea de viaje y de descanso se deslizan semánticamente de la vida hacia la muerte, cuando el cavador insiste en que el visitante debe introducirse al pozo. El personaje del cavador transita en la trama desde la realidad de un trabajador que realiza un pozo hacia un ser sobrenatural que encarna a la muerte, aunque el primero no lo perciba o se resista a entender que está ante su propia muerte:

¿Para quién trabajaría un obrero que no reconocía ni a su capataz? ¿Qué andaría buscando para cavar tan profundo?  
—Don, ¿baja?  
—Creo que se equivoca —dije.  
—¿Qué? (66)

Considero que lo fantástico en esta trama se presenta como la yuxtaposición de dos realidades por las que transita el personaje narrador: la de la vida y la de la muerte. El cavador aparece como la personificación de la muerte, ante cuya presencia y acción el sujeto al que está destinada la excavación reacciona con resistencia a captar su destino mortal. La idea de descanso transita en este relato de un estado en vida hacia el eterno de la muerte. El fenómeno imposible consiste en que el personaje narrador asista a su propia inhumación y dialogue con la muerte. En esta parte de la interpretación, cabe introducir lo que señala Alfons Gregori, cuando podemos examinar la inquietud frente a la muerte de la manera en que el crítico se refiere a lo ominoso como: “aquello que crea angustia y horror siendo al mismo tiempo familiar y ‘consabido de antiguo’” (35), es decir, cuando aflora lo reprimido que es el miedo a la muerte como problema humano. Andrés Rosental lo define de la siguiente forma: “Hemos de quedarnos,

entonces con la idea de que lo ominoso es la adjetivación de una experiencia que pudiendo ser familiar devino, por la interacción de otros factores, no-familiar” (32). En el caso de la experiencia de la muerte, esta definición de Rosental puede aplicarse a la consciencia de su muerte que el ser humano tiene a diferencia de los demás seres del reino animal.

#### *LA CRISIS EN LA RELACIÓN DE PAREJA*

En el cuento “Mujeres desesperadas” (Schweblin, *Pájaros en la boca*), la trama se elabora alrededor de la circunstancia que experimenta Felicidad, cuando en su viaje de bodas le pide al novio que se detenga en un lugar de la carretera para ir al baño. Esta realidad se yuxtapone a otra de la cual no es posible salir. Ahí inicia para Felicidad una historia de un mundo poblado por mujeres que han sido abandonadas por sus esposos en el día de sus bodas:

Al asomarse a la ruta, Felicidad comprende su destino. Él no la ha esperado y, como si el pasado fuese tangible, ella cree ver en el horizonte el débil reflejo rojizo de las luces traseras del auto. En la oscuridad llana del campo solo hay desilusión, un vestido de novia y un baño en el que no debió haber tardado tanto. (53)

Este lugar se ha poblado por generaciones de mujeres vestidas aún con sus trajes nupciales. La trama se desenvuelve cuando una de las habitantes, envejecida durante su estancia en el abandono, discurre sobre este destino de las mujeres y, aunque no ha logrado convencer a las demás abandonadas de que se unan a su reflexión, trata de hacerlo con la que va llegando: “Bueno, Felicidad, nosotras no podemos seguir soportando esta situación, esto se acaba, esto ya es insostenible” (55).

A pesar de esta iniciativa hacia la liberación, las mujeres no logran su cometido, pues aunque se da el caso de que uno de los novios sí aguarda a su esposa, este acto se ve intervenido por el regreso de otro esposo, con lo cual al fin pareciera que hay una recapacitación en la parte masculina. Sin embargo, de manera irónica la mujer vieja lo contradice:

—Se arrepintieron —dice Felicidad—. Son ellos, ¡vuelven a buscarnos!

—No —dice Nené.

Enciende un cigarrillo y después, soltando el humo, agrega:

—Son ellos. Pero vuelven por él. (64)

En el examen de este relato, podemos decir que crear un lugar de donde es imposible salir, en el cual se congregan mujeres que se resignan sin cuestionar su condición de subordinación en la relación de pareja, sirve para metaforizar su contraparte, la cual sería el movimiento que pueden ejercer las mujeres para liberarse del sistema patriarcal. La presencia e interpelación que hace Nené, la mujer mayor, alude a una rebeldía que no ha sido suficiente para romper la inmovilidad de las demás, que parecen incapaces de comprender los motivos que les impiden liberarse. El recurso para la creación de lo fantástico es la dislocación del tiempo y el espacio. Esto da lugar a una realidad alternativa en donde se dirimen los temas que en la realidad de partida son o intocables o poco perceptibles por efectos ideológicos.

Guadalupe Nettel aborda también el tema de la relación de pareja, aunque la mayor parte de su narrativa no se ubica en el género fantástico. Sin embargo, como advierte Rafael Olea Franco, en una entrevista a Nettel, ella reconoce en su obra una cercanía a la novela fantástica oscura (49). Y, en efecto, el crítico observa la presencia de lo fantástico en la novela *El Huésped*, con la presencia de La Cosa, ser parasitario que crece dentro

de Ana, la protagonista. En palabras de Olea Franco: “De este modo, el texto también sería susceptible de una lectura asociada a la vertiente fantástica” (51). Considero que esta orientación hacia lo fantástico en la narrativa de Nettel puede apreciarse también en el cuento “Bonsai”, que forma parte de la colección titulada *Pétalos y otras historias incómodas* (2008), donde el personaje del jardinero, de nombre Murakami, independientemente de la intertextualidad que connota, aparece como un ser que puede ser interpretado como sobrenatural.

En la escritura más reciente de Nettel encuentro que el recurso de lo fantástico está presente. Es el caso del cuento “La puerta rosada”. En la primera secuencia del relato una estrecha puerta color rosa chicle aparece en el trayecto que recorren Lili y el señor Moncada por la calle Mariposa de su vecindario. La puerta sugiere la presencia de un prostíbulo, la cual se presenta como tentación para el señor Moncada, personaje narrador: “Podría decir que fue Lili, mi mujer, quien plantó la semilla en mi consciencia con un comentario casual que desencadenó una serie de pensamientos y acciones” (63). Tal comentario consistió en decirle a su esposo que ni se le ocurriera acudir a ese lugar.

Esta es la secuencia que detona el suceso fantástico. Esta puerta abre al señor Moncada una posibilidad de retroceso del tiempo, en el que recupera su vitalidad sexual y la de su esposa Lili. Mediante el poder de unos dulces que compra en la casa de la puerta rosada, Moncada puede recuperar el vigor sexual de su cuerpo cuando era joven. Pero el problema se ubica en que, aunque logra el traslado espacio-temporal, siempre conserva su perspectiva de un hombre de 63 años. Este hecho resulta inquietante para el personaje, pues se da cuenta de que ya no es posible complacer a una esposa sexualmente vigorosa como cuando él tenía la edad mental de un joven.

Desde el punto de vista interpretativo, considero que el tema que se cuestiona es el de la fidelidad conyugal en relación con el

deseo sexual como obsesión masculina que nunca se satisface. La particularidad de este planteamiento consiste en que se da desde la perspectiva enunciativa femenina, que se concreta en las intervenciones de personajes femeninos como la esposa y la joven mujer que le vende los dulces en la casa de la puerta rosada.

#### *LA FRONTERA ENTRE LOCURA Y CORDURA*

La subversión de las concepciones de locura y cordura es el tema que aborda el cuento “Agujeros negros”, mediante el recurso de la dislocación del tiempo y el espacio, cuando los personajes están en un lugar y, de pronto, sin conciencia de haberse trasladado, aparecen en un lugar distinto. Por ejemplo, están en su cama durmiendo y de repente aparecen con sus vestimentas de dormir en el consultorio de un médico, para regresar, sin mediar un traslado convencional, al sitio donde originalmente suponían que estaban. El lugar en el que se producen estos traslados es un hospital psiquiátrico, donde una paciente, la señora Fritsch, contagia a los médicos con sus percepciones del tiempo:

Ottone está a punto de responder, y este inminente momento se deduce por su dedo índice que, lentamente, comienza a ascender hacia la altura de su cabeza, pero cuando lo hace, cuando este dedo llega a la altura citada y Ottone enuncia sus primeras palabras, entonces este doctor, el doctor Ottone, se encuentra no con el doctor Messina, sino con Clara, es decir su esposa, en su casa, los dos en pijama. (114)

El punto clave es que la dislocación espacio-temporal se traslada a unos médicos como Ottone y Messina, personajes que no están exentos de tics como el de responder a una pregunta con otra pregunta o el de tener compulsión por ofrecer galletas a los

visitantes de su consultorio. Pero en relación con el padecimiento de la señora Fritsch, el proceso se invierte, pues en lugar de que ellos logren que su paciente recupere “su” sentido de la realidad, son ellos los que han sido introducidos a la “irrealidad” por la paciente.

Podemos interpretar que, con base en la teoría de los agujeros negros, Schwebelin crea un ambiente fantástico mediante la inclusión de un principio físico que altera el mundo de los personajes y que es compartido por el mundo de los lectores. David Roas ya advierte esta influencia de las teorías científicas en el género fantástico, lo que le permite confirmar el argumento de que “la realidad no existe como entidad ontológicamente estable y única, sino solo representaciones de la realidad, convenciones o modelos creados por los grupos humanos” (cit. en Gregori 79-80). Encuentro que este recurso permite advertir que “Agujeros negros” cuestiona la concepción de la cordura, cuando ya no hay diferencias entre quienes están y quienes no están ubicados en lo que se ha nombrado cordura o uso de la razón.

#### *LA ASUNCIÓN DE LA MATERNIDAD COMO PREOCUPACIÓN FEMENINA*

En el corpus de este trabajo encontramos la maternidad como un tema que tienen en común las narrativas de Samanta Schwebelin, Alejandra Costamagna y Magela Baudoin. Aunque Guadalupe Nettel también trata este tema —por ejemplo, en algunos cuentos de la colección titulada *El matrimonio de los peces rojos* (2013), y en la novela *La hija única* (2020)—, sus recursos narrativos no corresponden al género fantástico, de acuerdo con la conceptualización que guía este trabajo.

En el cuento de Schwebelin “Conservas” narrado en primera persona, una joven mujer busca la forma de involucrar su proceso de embarazo. De esta manera, espera recuperar la posibilidad de continuar con sus planes académicos que se verían

truncados por la maternidad. Como acción biológicamente imposible en la realidad científica referencial, la involución aparece como recurso que sirve para abordar el tema de lo que significa la tarea reproductiva para la mujer como depositaria del cuidado de un hijo o hija. En el caso de la protagonista, el embarazo está ya en marcha y no concibe su interrupción, por lo cual busca alternativas:

Hablo con obstetras, con curanderos y hasta con un chamán. Alguien me da el número de una comadrona y hablo con ella por teléfono. A su manera, cada uno presenta soluciones conformistas o perversas que nada tienen que ver con lo que busco. Me cuesta hacerme a la idea de recibir a Teresita tan temprano, pero tampoco quiero lastimarla. Y entonces doy con el doctor Weisman. (21)

Este personaje, el doctor Weisman, funciona en el relato como posibilitador del deseo de involucionar el proceso de la gestación, de manera que se permita conservar el estado del feto. Sin embargo, la protagonista no toma de manera autónoma la decisión sobre su embarazo, ya que se ejerce sobre ella una presión ética acerca de su continuación, cuando al feto se le subjetiva dándole un nombre, Teresita, y regalos, que recibe por parte de la familia directa aun antes de nacer.

Otra manera de tratar el tema lo encontramos en el cuento “Cuadrar las cosas” de Costamagna, donde una voz en tercera persona usa analogías geométricas que crean imágenes y lugares desconcertantes en la construcción de la trama. En esta narración, una mujer construye un hijo en su cabeza para posteriormente devolverlo a su lugar —la cabeza— y repetir el acto para construir un perro: “La mujer de la casa circular no quiere construir un hijo. Dice, la mujer, que a ella no le hacen falta brotes ni florestas ni nada que despunte de ninguna semilla”

(101). Sin embargo, no puede eludir tal construcción: “No es una operación normal. La mujer se saca la cabeza y extrae de su interior sesudo aquel bebé que le atrapa las ideas” (101). Volver a colocar la cabeza en su sitio es la acción que transcurre en el desarrollo de la trama: “Los vecinos se sobrecogen con la situación de la madre súbita decapitada, y hacen esfuerzos humanos e inhumanos por volver a poner la cabeza en su sitio” (102). Cuando después de varias dificultades logran colocar la cabeza en el lugar correspondiente, en donde el niño vuelve a su estado de proyecto en su casa circular, sucede que en un sueño la cabeza de la mujer vuelve a experimentar una metamorfosis: “Lo que sueña esa tarde es sencillo: su cráneo se hincha y se hincha hasta construir un perro color barquillo, un perro sin cola. Pero es un sueño, nada más. La mujer duerme ahora tan infecunda como uno de esos cardenales perdidos en las colinas” (104).

Desde el punto de vista interpretativo, considero que las analogías geométricas parecen servir en este caso a un propósito de exponer de otra manera la cuestión ideológica de la maternidad, como sucede cuando el hijo de la protagonista atrapa las ideas de esta. Pareciera ser que la maternidad se plantea como una obligación dictada por presiones sociales introyectadas en la mujer, en las que la construcción y deconstrucción del cuerpo son expresadas mediante imágenes geométricas, como si en las vidas humanas pudieran aplicarse ingenierías tales como las utilizadas en la construcción de edificios. Esta ruptura de la geometría en el cuerpo de la mujer de la casa circular, como concepción de armonía matemática aplicada a la vida social, sugiere una transgresión de los patrones de comportamiento asignados a la mujer.

Magela Baudoin aborda el tema de la maternidad en el cuento “Dragones dormidos” (*La composición de la sal* 105-109). Narrado en primera persona, el relato gira alrededor de una joven que acepta el empleo de asistente de producción para un documental. Este trabajo se realiza en comunidades indígenas

bolivianas, con el fin de documentar las prácticas tradicionales de la brujería y la magia. Ella afronta en esos momentos una crisis emocional por una ruptura amorosa. Este hecho incide en la duda sobre su agnosticismo, pero también en su toma de conciencia sobre las consecuencias de su relación amorosa rota. Estos ejes son los que inciden en el desarrollo del personaje en la diégesis: “Era julio y 1992. Por aquellos días era atea; debiera decir agnóstica; o acaso lo más ajustado a la verdad sería reconocer que me habían roto el corazón” (105). Por tal motivo, se describe como indiferente respecto al tema del trabajo para el cual fue contratada: “Para ser honesta, el documental me motivaba lo mínimo, menos aún la brujería y la magia” (105). Sin embargo, en el trayecto por los lugares en los que se filmará el material para el documental, tiene experiencias que ponen en crisis su agnosticismo, justo cuando recuperaba su estabilidad emocional, como cuando ve al dragón que da nombre a una montaña:

Ya de noche en la soledad del camino, Víctor anunció que por allí mismo estaba el dragón dormido que era una montaña caprichosa, difícil de ver. Regía luna llena y, en el recorte del cielo, me pareció ver el animal —lo juro—: estaba echado. Obviamente no dije nada. (107)

Asimismo, su incredulidad es puesta a prueba cuando, cumpliéndose la leyenda local, en el intento de internarse en un pueblo, el vehículo en el que viajaban detuvo su marcha y fue imposible traspasar el límite de acceso, lo cual provocó que la comitiva diera marcha atrás sin lograr filmar en el lugar seleccionado. Lo fantástico irrumpe aquí como la visualización animada de un ente como la montaña y como la imposibilidad física de que una fuerza sobrenatural pueda detener el movimiento más allá de un límite marcado por una leyenda, todo ello desde la perspectiva de la concepción de realidad de dos culturas diversas que conviven en un espacio como el de Bolivia.

Algo significativo en el sentido de las transformaciones del personaje narrador se da por la presencia perturbadora de Víctor, el guía, quien suma otro hecho para el desconcierto de la viajante, cuando no solo se percata de que ella esta embarazada, sino que le lanza un mensaje desestabilizador de su falta de creencia en los temas de la magia y la brujería: “Los kallawayas sanan todo, ¿sabías?” (109). Con este mensaje, ella comprende que este hombre no es un guía conocedor, ajeno al contexto de la magia y la brujería, sino un integrante involucrado en el mundo mágico en el que penetraba el equipo del documental. Así, él completa su mensaje con la siguiente invitación: “‘Te puedo acompañar a averiguarlo’, dijo, haciendo una pausa que me puso nerviosa: ‘Pero vas a tener que pedírmelo por favor’, añadió” (109).

Una vertiente interpretativa de este cuento es el encuentro con la otredad, es decir el mundo de otra cultura y otro sistema de creencias. En esta experiencia, la protagonista comprende dos problemas relacionados entre sí. El primero es el control sobre el dominio masculino, en la trama representado por Víctor, el guía, por el cual la protagonista sentía antipatía, tal vez como reflejo del hombre por el cual sufría la decepción amorosa, aquel que la abandonó cuando estaba embarazada. El segundo problema es el concerniente a su agnosticismo, mediante la recuperación de la relación con la otredad. Ambos casos representados por la vivencia con el dragón dormido. Así, en el regreso a la ciudad, su conflicto se resuelve en su toma de control sobre sí misma como lo expresa al final del viaje: “Víctor dijo que él manejaría y a mí me mandaron atrás. Más esta vez era yo la que dominaba el retrovisor, mientras el motor avivaba la marcha y nuestras huellas iban quedando en el camino” (109). De esta forma, al liberarse del acoso que sentía por parte de Víctor, lo hacía también del hombre que la decepcionó.

## REFLEXIONES FINALES

Los cuentos analizados en este capítulo confirman, de acuerdo con la conceptualización que guio el análisis, el uso de lo fantástico para mostrar una faceta inquietante que está detrás del mundo cotidiano de los personajes. Los temas en los que emergen la inquietud atañen a realidades sociales como la maternidad y la relación de pareja, pero también a preocupaciones humanas frente a la muerte o la locura. Lo fantástico se entiende así como la ruptura que provocan sus imágenes literarias con la concepción ordinaria de la realidad, las cuales, además, abren una nueva mirada sobre las inquietudes temáticas que se abordan. En estos temas están involucrados códigos que se presentan como difíciles de transgredir y de superar en el imaginario social. Los personajes son así oportunidades para que emerjan problemas que nos preocupan social y existencialmente, y el género fantástico sirve a este propósito para expresar lo que es difícilmente expresable sin el apoyo metafórico.

La trama como construcción de un viaje interior en el que participan los personajes revela trayectos que descubren sus limitaciones frente a los conflictos que detonan el desarrollo temático. Sin embargo, muchas de las instancias afectadas no logran superar los discursos que los encierran y las acciones que los limitan. Lo oscuro se revela en el trabajo de estas escritoras por el abordaje de lo que no es socialmente permitido ver, de lo no confesado o no confesable en las acciones interpersonales y de la asunción de lo inevitable, como la muerte. Evidencian el lado oscuro de las relaciones canónicas, el deber ser de acuerdo con códigos ideológicos anquilosados. Podemos así observar la manera en la que la subversión de las miradas sobre la realidad en los planteamientos temáticos de estas historias requiere de yuxtaponer realidades mediante lo fantástico como recurso para poder escribir sobre los referentes involucrados.

Así, las relaciones semánticas que producen el efecto de lo fantástico constituyen una renovación de la narrativa latinoamericana por parte de las escritoras estudiadas. Las formas experimentales con las que contribuyen a la narrativa fantástica están sólidamente unidas a las preocupaciones temáticas de los relatos analizados.

En otro orden de reflexión, desde el punto de vista hermenéutico, ante las problemáticas planteadas en la narrativa estudiada, cabe cuestionarnos si la literatura puede cambiar la realidad, si amplía la forma en que imaginamos el mundo. Podemos responder, a la luz de lo que hemos analizado en los cuentos, que su lectura sí posibilita el cuestionamiento del imaginario heredado en gran medida por la modernidad para entrever, en nuestra época y sociedad, la construcción de otras formas de relaciones humanas que rompan con regímenes metafóricamente muertos, tanto entre las intersubjetividades humanas como en la interrelación con la otredad. A la segunda interrogación podemos responder que la narrativa analizada, al crear otras tramas derivadas de la realidad referencial, pero como variantes configurativas, nos interpelan para mover los esquemas imaginarios que guían la rutina de nuestra percepción del mundo. La identificación comunicativa experimentada con la idea que portan las y los personajes puede favorecer el autoconocimiento en el acto de lectura. Todas estas historias nos obligan a observar aspectos de la naturaleza humana que pasan desapercibidos por causa de la rutina de una visión de mundo anquilosada. El extrañamiento inquietante que produce lo fantástico en estos relatos puede dar lugar a concebir nuevas metáforas de intersubjetividad. Como afirma Terry Eagleton: “Del mismo modo que los lectores aportan suposiciones a las obras literarias, las obras literarias también sugieren actitudes a los lectores” (168). La literatura no solo re-presenta en el sentido teatral, sino que propone una mirada alterna a nuestra concepción de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemany Bay, Carmen. “Lo insólito y lo femenino en algunas narradoras latinoamericanas actuales”. *Hispanamérica*, año 49, no. 145, 2020, pp. 3-12.
- Amatto, Alejandra. “*Transculturación el debate*. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enriquez y Liliana Colanzi”. *Valenciana*, vol. 13, no. 26, 2020, pp. 207-230, <https://doi.org/10.15174/rv.vi26.535>.
- Baudoin, Magela. *La composición de la sal*. Almadía, 2016.
- Costamagna, Alejandra. *Imposible salir de la tierra*. Almadía, 2016.
- Eagleton, Terry. *Cómo leer literatura*. Paidós, 2017.
- Gregori, Alfons. *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.
- Hazaiová, Lada. “De la iniciación al delirio: *Aura* y *Vlad*, dos novelas fantásticas de Carlos Fuentes”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 12, no. 1, 2024, pp. 43-60, <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.996>.
- Nettel, Guadalupe. *Los divagantes*. Anagrama, 2023.
- \_\_\_\_\_. *La hija única*. Anagrama, 2020.
- \_\_\_\_\_. *El matrimonio de los peces rojos*. Páginas de Espuma, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Pétalos y otras historias incómodas*. Anagrama, 2008.
- Olea Franco, Rafael. “Relaciones literarias múltiples: *El huésped*”. *Tradicción y transgresión. Ensayos críticos sobre la obra de Guadalupe Nettel*, coordinado por Nicolas Licata, et al., Presses Universitaires de Liège, 2023, pp. 47-66.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I*. Siglo XXI, 1995.
- Roas, David. “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción, coordinado por Teresa López

- Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano, 2008, pp. 94-120.
- \_\_\_\_\_. “El horror de lo imposible”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. 6, no. 2, 2018, pp. 9-13.
- \_\_\_\_\_. “El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación”. *Revista de literatura*, tomo 81, no. 161, 2019, pp. 29-56, <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.002>.
- Rosental, Andrés. “Lo ominoso es la familia”. *Ética & Cine*, vol. 13, no. 3, 2023, pp. 31-35.
- Sánchez Aramburu, Patricia. “La migración desde la literatura fantástica centroamericana reciente: un acercamiento intertextual a Claudia Hernández”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, no. 16, 2023, <https://doi.org/10.24029/lejana.2023.16.4766>.
- Schweblin, Samanta. *Pájaros en la boca*. Almadía, 2021.



## LA EXACERBACIÓN DE LO REAL COMO DETONADOR FANTÁSTICO EN TRES CUENTOS DE EDUARDO ANTONIO PARRA

*Fortino Corral Rodríguez*  
Universidad de Sonora

*Roberto Campa Mada*  
Universidad de Sonora

Como es bien sabido, el fantástico literario solo puede emerger en un escenario de corte realista, es decir, en relatos cuyo pacto de lectura consiste en presentar un mundo ficcional que se rige con los parámetros de realidad vigentes en el mundo ordinario.<sup>1</sup> En este sentido, el género fantástico podría verse como una variante del realismo. Sin embargo, esta adscripción no resulta apropiada, ya que lo propio del género fantástico es justamente

---

<sup>1</sup> El requerimiento de un fondo realista para el acontecimiento fantástico fue advertido desde los primeros planteamientos teóricos sobre el género. Así, Roger Caillois sentencia: “Lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para mejor devastarlo” (13). Por su parte, Tzvetan Todorov, al establecer las condiciones de lo fantástico, comienza señalando: “En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales” (30).

fracturar la solidez de esos parámetros y abrir umbrales hacia otras formas de lo existente; esto lo coloca en oposición al género realista. No se trata, sin embargo, de una oposición absoluta, sino dialéctica, ya que, para llevar a cabo esta trasgresión, el relato fantástico debe instalarse primero dentro del marco realista.

En los cuentos de Parra observamos la manera en que se da la coexistencia de estas dos poéticas. En la superficie de estos textos —podemos hablar también de una primera capa de lectura— predomina la poética realista, que seduce al lector mediante situaciones límite en las que los personajes se enfrentan a desafíos morales y sociales de gran dramatismo como la traición, el asesinato e incluso el infanticidio, en contextos de gran inestabilidad social. En contraposición con este nivel de significación, en un plano más profundo —accesible acaso solo en una relectura atenta— se deslizan historias paralelas de carácter mítico o animista que no impugnan la veracidad de las primeras, pero sí resignifican sus alcances críticos.

Nuestra aproximación es fundamentalmente semiótica. Esto quiere decir que no atribuimos a lo fantástico<sup>2</sup> una dimensión óptica —es decir, no lo consideramos como una entidad con existencia propia e independiente del lenguaje—, sino que lo concebimos como un efecto de sentido configurado discursivamente a partir de convenciones establecidas por la tradición literaria. Po-

---

<sup>2</sup> Pampa O. Arán, en su libro *El fantástico literario. Aportes teóricos*, plantea una distinción entre *lo* fantástico y *el* fantástico en estos términos: “Se hace entonces necesario distinguir entre lo fantástico como categoría epistemológica que puede alimentar diferentes géneros en otros discursos (creencias religiosas, fenómenos de ocultismo, magia, folklore, etc.), y el fantástico que remite en clave literaria a la oposición con el realismo” (13). En este trabajo nos estaremos refiriendo siempre al segundo, independientemente del artículo que utilicemos.

see, pues, una realidad eminentemente discursiva. Por ello, en el campo de la literatura, el término *fantástico* remite a un género: un sistema textual que privilegia ciertos temas y ciertas formas de abordarlos.

Acorde con lo anterior, la literatura fantástica puede entenderse como un entramado discursivo capaz de vehicular y reconfigurar diversas afecciones anímicas como el desconcierto cognitivo, la noción de misterio, el presentimiento funesto, el sentimiento de lo ominoso, el terror sobrenatural, entre otras, todas ellas identificadas tradicionalmente con el género fantástico. Estos afectos no se producen mediante un lenguaje neutro, sino que son vehiculados por formas discursivas específicas. La teoría al respecto señala algunas características composicionales como el empleo de un narrador acotado, un manejo particular de la temporalidad, la proclividad a espacios cerrados, cierto léxico recurrente, y algunos rasgos suprasegmentales<sup>3</sup> como la entonación, el ritmo, la velocidad, las pausas, y los efectos de elevación y disminución del volumen que sugiere el texto. A todo ello habría que agregar lo que Fontanille llama “escenas típicas” en referencia a configuraciones culturales reconocibles, asociadas a pasiones específicas como los celos o la avaricia.<sup>4</sup> En el caso de la literatura fantástica, las “escenas típicas” son múl-

---

<sup>3</sup> Al respecto, Umberto Eco observa que “los rasgos suprasegmentales son verdaderos artificios significantes: por ejemplo, las entonaciones que damos a una frase para que exprese alternativamente temor, amenaza miedo, etc.” (*La estructura* 205).

<sup>4</sup> En su libro *Semiótica del discurso*, Fontanille apunta: “El código figurativo de un efecto pasional podría ser definido como la *escena típica* de esa pasión, que, por la frecuencia de uso, puede incluso convertirse en *leimotiv* [...] Más generalmente, la pasión se expresa con figuras extraídas de esas escenas típicas y las utiliza luego como catacrexis” (190-191).

tiples, ya que provienen de un vasto corpus de relatos. A guisa de ejemplo, podemos mencionar la habitación en penumbra, la puerta infranqueable, la casa abandonada y ruinoso, el cuerpo deforme, las voces indefinidas y fronterizas entre lo humano y lo animal, o las fuerzas naturales desenfrenadas.

En este análisis nos interesa mostrar el juego estilístico que se da entre las dos poéticas antes mencionadas. Por una parte, el pacto tácito con el que estos cuentos se ofrecen al lector es el de un realismo exacerbado<sup>5</sup>: “El juramento” parecería simplemente un ajuste de cuentas entre pandilleros; “El cazador”, un relato policial; y “Viento invernal”, la narración dramática de un alumbramiento producto de un embarazo no deseado. Por otra parte, algunos de los elementos que apuntalan la intensidad expresiva de estos cuentos ofrecen también un apoyo indirecto a la gestación de historias paralelas, de carácter mítico o animista. La arquitectura realista de los cuentos, sin embargo, se mantiene indemne. A esta peculiaridad observada habría que sumarle otra, que tal vez la explique: la estupefacción que experimentan el lector y/o el personaje ante los acontecimientos narrados no resulta de un extrañamiento intelectual, sino de la intensidad disfórica de dichos acontecimientos. Es como si el personaje exclamara, desconcertado ante un infortunio: “¡No puede ser!” o “¡No puedo creer lo que me está pasando!”; o, ante un evento extremadamente cruel y despiadado: “¡Qué horrible!”. Este desplazamiento del criterio lógico-racional hacia lo sensible-afectivo constituye

---

<sup>5</sup> Para una exploración más detallada sobre la crudeza del realismo en la obra de Eduardo Antonio Parra, véase el artículo de Mónica Torres Torija, “El locus de la violencia en *Los límites de la noche* de Eduardo Antonio Parra”. Aunque no analiza los cuentos aquí estudiados, el texto se centra en tres relatos del mismo volumen que incluye “El juramento” y “El cazador”.

un desvío respecto a la ruta teórica tradicional. De este modo, los cuentos de Parra seleccionados, así como el enfoque semiótico utilizado en el análisis, proporcionan elementos para postular una fundamentación ética y social del fantástico literario.

#### EL RÍO BRAVO: FRONTERA GEOGRÁFICA Y DEIDAD OMINOSA

El cuento “El juramento” forma parte del libro *Los límites de la noche*, publicado en 1996. Se sitúa en un pueblo fronterizo cercano al Río Bravo, donde un grupo de cuatro adolescentes —el Güero Jiménez, Elías, José Antonio y Ricardo— adopta el estilo de pandilla urbana. En cierto momento, dicha pandilla convierte el odio contra los norteamericanos en su razón de ser. Esto ocurre a raíz de experiencias negativas vinculadas al cruce de la frontera hacia los Estados Unidos, pues dicho cruce va aparejado con malos tratos, e incluso muerte, para muchos mexicanos. La muerte de los migrantes es atribuida tanto a los agentes de migración como al propio río Bravo, que adquiere tintes míticos por sus remolinos y corrientes traicioneras. Los jóvenes realizan un juramento de sangre repitiendo las palabras que les dicta el Güero, su líder: “prometo chingar a cada uno de ellos [gabachos], siempre que tenga chance, con lo que pueda, de día y de noche, en venganza de que ellos abusan de nuestros paisanos, o los matan cuando intentan cruzar el río” (19). Al final del juramento, el Güero les revela: “También mataron a mi viejo”.

El conflicto surge a raíz de que el Güero emigra a Estados Unidos, en clara traición a los ideales de la pandilla que él mismo había fundado. Esto provoca desconcierto y resentimiento en los otros miembros, especialmente en Ricardo y en Elías, quien asume el liderazgo. El cuento se sitúa en el momento crítico del regreso del Güero al pueblo, después de cinco años de ausencia. Elías convoca a la pandilla con la intención de darle un escarmiento al traidor. La narración se focaliza en José An-

tonio, quien había sido el amigo más cercano del Güero y no guarda rencor hacia él; trabaja y por ello se ha ido alejando del grupo. Sus convicciones respecto a los valores de la pandilla se han debilitado: desde hace tiempo alberga el deseo de emigrar y planea unirse al Güero en su viaje de regreso a Estados Unidos. Sus amigos perciben este distanciamiento y Elías lo presiona para que participe en el plan de agredir al Güero durante la fiesta que se celebrará esa noche en casa de su novia. Los jóvenes se aproximan con cautela a la fiesta. José Antonio se adelanta e intenta advertir al Güero de lo que está por ocurrir, pero este malinterpreta su gesto y lo agrede. Se desata un zafarrancho que culmina con la muerte de ambos.

El cuento puede resumirse, pues, como un ajuste de cuentas entre jóvenes pandilleros. Sin embargo, al observar con más detalle los eventos, descubrimos que se trata de una dolorosa tragedia entre dos amigos entrañables. Cuando advierten que el Güero ha quedado tirado en el lodo, José Antonio y sus amigos se alejan del lugar. José Antonio se queda atrás y, al entrar en las aguas del río, advierte que en un costado lleva clavada una daga que reconoce enseguida: “la navaja con cache de venado que el Güero siempre traía consigo, la navaja del juramento de sangre” (24).

Aristóteles (18-22) sostiene que la tragedia solo puede tener lugar entre seres queridos (madre e hijo, hermanos, amantes, amigos) y se da por la intervención ineludible de una voluntad enigmática: el destino. Es justo lo que ocurre en el cuento: al repasar la historia notamos que los eventos parecen guiados por una fuerza extraña. La tensa conversación que se da entre José Antonio y Elías se presenta en el cuento como un texto fragmentado en el que se alternan las palabras de este último y las remembranzas que pasan por la mente de José Antonio sobre su niñez y adolescencia en compañía del Güero. Cuando el líder, indignado, le pregunta de qué lado está, José Antonio le contes-

ta: “Teníamos doce años...” (20). En efecto, sería de esperarse que también Elías mirara las cosas con ese distanciamiento que proporciona el cambio de edad, pero se muestra extrañamente obcecado en atacar al Güero con saña desmedida: advierte que ahora “irían más lejos” que una simple golpiza (20). José Antonio le pregunta:

—Dime la verdad—José Antonio miró a Elías de frente por primera vez: —¿Por qué lo quieres joder?  
—Por todo... Por traidor. (20)

La traición llega a configurarse como una isotopía dominante en el texto: la pandilla se siente traicionada por el Güero; José Antonio planea traicionar a la pandilla y alertar al Güero sobre el ataque (22); el Güero, a su vez, cree que José Antonio lo traiciona cuando este lo abraza y aparecen los atacantes. Pero, sobre todo, el río tiene una fama legendaria de ser traicionero. A lo largo del cuento aparecen constantes alusiones al río, no solo en el presente, sino también en el pretérito evocado. Destaca la remembranza que hace José Antonio del día en que su padre los llevó a pescar a la isleta a él y al Güero, y se encontraron con que la policía estaba desenterrando un gran número de cadáveres. Se culpa de estas muertes a los agentes de migración, pero también al río. José Antonio se entera por boca de su padre que el padre del Güero no había muerto a manos de la migra, sino que “*lo pescó un remolino. Murió en este maldito río que tantas debe*” (20); posteriormente, el padre del propio José Antonio decide también cruzar la frontera, y la historia se repite: ya no regresa y los rumores indican que fue el río. Considérese este pasaje, focalizado en José Antonio: “Era mágico: al contacto con la lluvia el fondo liberaba su fuerza oculta, los remolinos afloraban en la superficie, rugían las ráfagas entre las piedras. *Son los muertos*, le había dicho su padre durante una tormenta en la isleta, *las áni-*

*mas de los difuntos ahogados en estas aguas traidoras. Por eso el río maldito pudre todo lo que esté cerca. No hay otro río en el mundo donde se ahoguen más cristianos que en este; por eso de vez en cuando salen a gritar su rabia a los vivos”* (17). Como puede notarse, la animación del río cumple una función retórica de intensificación dramática,<sup>6</sup> pero esta animación incluye indicios de agencia e intencionalidad. El río se hace sentir como una deidad caprichosa y despiadada que está ahí para separar dos mundos opuestos, uno pobre y otro paradisiaco. El cruce por sus aguas puede significar la muerte o la conquista de una vida plena. De ahí que el río se perciba también como una deidad terrenal que rige sobre la vida y la muerte. Su poderío alcanza no solo a quienes se adentran en sus aguas, sino también, por metonimia, a quienes habitan en sus márgenes. El río, además, parece que concita a otros elementos de la naturaleza:

El metralleo de la lluvia lo aturdía, y de pronto tuvo la impresión de que todo aquello carecía de sentido: el cielo desbordándose sin ser tiempo de aguas, el río que lanzaba gemidos a la noche, ese olor a yerba persistente aún bajo los embates del aire y la lluvia, ellos cuatro sentados para decidir la muerte de un viejo amigo. (14)

A raíz de estas observaciones, podemos apreciar que lo que en un inicio parecía meramente escenográfico se reviste de simbolismo. Esto no atenúa la gravedad del acontecimiento narrado, pero sí le confiere un nuevo sentido. Si admitimos la agencia

---

<sup>6</sup> Zilberberg anota que uno de los procedimientos de la hipotiposis —es decir, la descripción vívida— “consiste en dotar a la magnitud en cuestión del rasgo /animado/” (228) y enseguida cita a Aristóteles: “los objetos, por el hecho de presentarse como animados, aparecen como actuando”.

del río en el desarrollo de los acontecimientos, nos situamos ya en el ámbito de lo fantástico, y esto amplía las posibilidades interpretativas: la cruda realidad que se vive en la frontera adquiere una dimensión de misterio. Al participar el río como fuerza provocadora del acto homicida de los jóvenes, absorbe parte de la culpa, y la violencia de estos queda subsumida en el efecto catártico de la tragedia. En otras palabras, lo fantástico en este cuento consiste en que la exacerbación de lo real deriva en una experiencia de lo sublime.

#### EL FANTÁSTICO TRANSFRONTERIZO: UN OLOR A BESTIA ACORRALADA

El cuento “El cazador” pertenece también al libro *Los límites de la noche* (1996). Relata el delirio de persecución de un mexicano, originario de Ciudad Juárez, quien ha cometido un homicidio en un pueblo de Nuevo México, y la cacería de que es objeto emprendida por parte de un expolicía norteamericano. Al llegar a la casa de su novia, tras varios días de ausencia, Joel enfurece al ver que otro pretendiente, apodado el Gabacho, está con ella. Lo golpea furiosamente hasta que los amigos de este lo apartan y se lo llevan. En la semioscuridad, Joel le dispara a la distancia mientras huye con sus amigos y poco después se da cuenta de que ha matado a uno de los jóvenes. A raíz de este evento, Joel emprende una huida errática de ciudad en ciudad hasta llegar a Juárez, atormentado por un intenso sentimiento de persecución y culpa. La estructura del cuento alterna los pensamientos angustiosos de Joel con los del hombre que lo persigue, quien ha prometido a los padres de la víctima dar con el asesino. El narrador se focaliza de forma alternada en ambos personajes, describiendo con detalle los espacios que habitan, sus percepciones y pensamientos, lo cual produce un efecto de intenso realismo.

En el marco de este realismo meticuloso, no deja de llamar la atención el método de investigación que utiliza el cazador,

un método que se aparta radicalmente de los procedimientos convencionales sustentados en la búsqueda minuciosa de pistas y su respectivo examen; tenemos, por el contrario, un perseguidor que actúa “confiado en el instinto más que en la deducción, en sus corazonadas más que en las pistas, en su capacidad mimética de creador inconsciente” (117). El perseguidor muestra una hipersensibilidad excepcional que le permite percibir el humor dejado por su presa en los sitios donde ha estado. El cuento inicia justamente con la detección del rastro en uno de los antros donde presuntamente estuvo el perseguido:

A cerveza era el aroma dominante, luego tabaco, más allá humor de cuerpos sudados. Sin embargo, bajo esa mezcla espesa distinguió resabios del tufillo a adrenalina, a bestia acorralada, que despiden los perseguidos y queda flotando horas en los sitios por donde pasan: el rastro que buscaba. (97)

Nótese que el sentido de la vista, el más afín al análisis intelectual, según Raúl Dorra,<sup>7</sup> cede protagonismo al olfato, un sentido anclado en los límites del cuerpo y sus funciones vitales. En un apunte sobre la semiótica de los olores, Fontanille observa que el cuerpo sensible no es *fuentes*, sino *blanco* del olor; es decir, contrario a lo que ocurre con la vista, en la que el cuerpo proyecta una *mira* hacia el espacio exterior, en el acto de olfatear el cuerpo es *captado* o *penetrado* por el olor (*Semiótica del discurso* 212). El semiotista francés observa también que, como

---

<sup>7</sup> Raúl Dorra, en su ensayo “Entre el sentir y el percibir”, observa que la vista es el sentido “más característicamente perceptivo, esto es, el más volcado sobre el mundo y aquel cuyas operaciones son más semejantes a las de la inteligencia analítica” (264).

lenguaje, los olores nos hablan del “devenir interno de la materia” (207), es decir que el registro básico del olor remite a las nociones de frescura frente a descomposición, homologables con el par dicotómico *vida / muerte*.

En correspondencia con lo anterior, Joel presente de manera implacable la cercanía del cazador. El miedo que lo invade se asemeja al miedo sobrenatural, no solo por su intensidad, sino por la forma fantasmagórica que adopta y porque el muerto parece colaborar con el perseguidor (la cursiva es del original, donde los pensamientos del personaje se presentan en este estilo):

*Cómo soportarlo, cómo volver a fingir que no estoy enfermo de miedo, cómo aparentar indiferencia, entereza, valentía, si ni siquiera puedo dormir a causa de la respiración fantasmal que sopla tras mi nuca y me pone delante de mis ojos la sangre del muerto salpicándome como chorros de ácido, disolviendo mi cuerpo hasta convertirme en esa sustancia viscosa que dejo tras de mí, que excreto y embarro en lugares y cuerpos, que se huele a distancia [...] como si las balas con las que maté al gringo de alguna manera me hubiesen penetrado también [...] me mata ese espectro que respira y pisa duro tras de mí, persiguiéndome por algo que nunca quise hacer. (99-100)*

El método sensorial del cazador, ya de por sí excepcional, se complementa con un recurso sumamente extravagante: una mimetización radical con la subjetividad del otro, lo que el narrador describe como esa “capacidad mimética de creador inconsciente” que citamos antes. Se trata de lograr una compenetración plena con el mundo social y psíquico del otro (el mexicano) al grado de poder sentir y pensar como él. Luego de reconocer el aroma de “bestia acorralada” que el prófugo va dejando en los sitios por donde pasa, el cazador se propone:

[...] caminar por donde el otro caminaba, esperar donde se detenía, beber varios tragos en el sitio en que el otro se había emborrachado, acostarse con las mismas putas, siempre con todos los sentidos pegados a la silueta huidiza [...] para así deducir cómo pensaba, de qué hablaba, hacia dónde iría. (102)

El temple asertivo del cazador respecto a sus objetivos y procedimientos de caza, sobre los cuales no manifiesta ningún extrañamiento, contribuye a que el lector proceda de la misma manera, es decir, a que naturalice esa rareza y acepte sin reparos el realismo exacerbado que le propone el cuento. Por otra parte, el perseguidor se torna monstruoso para el prófugo pues se siente perseguido aún en territorio mexicano, donde se supone debería sentirse a salvo. Joel trata de convencerse de que su miedo carece de fundamento, pero este persiste de manera implacable, lo que lo asemeja al miedo sobrenatural. En el plano discursivo, sus cavilaciones están plagadas de lo que hemos llamado “escenas típicas” del fantástico terrorífico: espectros, sonido de pasos, respiraciones, como puede apreciarse en citas anteriores, de donde destacamos esta frase: “*me mata ese espectro que respira y pisa duro tras de mí*” (99-100). Sin embargo, puede argüirse que se trata de alucinaciones provocadas por el desajuste nervioso que viene padeciendo el personaje.

Tenemos, pues, soluciones realistas para las perspectivas de ambos personajes. Paradójicamente, ocurre que tales soluciones entran en conflicto cuando examinamos la articulación de las historias: las sensaciones imaginarias de Joel no son alucinaciones, sino presentimientos acertados desde el momento en que sí hay un cazador que se le está acercando; por su parte, el método inusitado, casi mágico del cazador —el de absorber la personalidad del fugitivo—, se valida plenamente en el momento final, cuando encuentra al perseguido y comete el mismo error que

había cometido éste: fallar los disparos y matar a otra persona, un final eminentemente fantástico. Las poéticas realista y fantástica se entrelazan en un nudo irresoluble: tenemos eventos que se vuelven fantásticos porque son reales y viceversa.

Para finalizar, es importante advertir que, al abundar en la riqueza sensorial de las descripciones y en la estructura de la trama del cuento, nos hemos detenido en un aspecto del realismo: aquel que se refiere a los recursos expresivos que producen efectos de realidad. Resulta imperativo, sin embargo, ampliar la perspectiva de ese realismo técnico hacia un realismo de carácter social —acorde con la poética narrativa de Parra—, que nos permita resignificar el mundo del cuento a partir de un contexto semiótico más amplio. Desde este marco, podemos entender el delirio de persecución que sufre Joel como una actualización particular de esa pesadilla recurrente que fustiga a todo mexicano trasfronterizo: la de asumirse como un sujeto culpable, acusado de algún crimen, y asediado infatigablemente por un monstruo ubicuo y despiadado.

#### HACIA UN FANTÁSTICO VITALISTA, “ERIZADO DE ESCARCHA”

De los tres cuentos considerados en este estudio, “Viento invernal”, publicado en *Tierra de nadie* (1999), es sin duda el que posee menos rasgos fantásticos. La narración se centra en el momento crítico de un alumbramiento autoasistido. Las condiciones materiales adversas en que se lleva a cabo son detalladas con acendrado realismo: a la falta de auxilio médico, se suman el descuido higiénico (la mujer se ha tendido en el suelo) y las condiciones climáticas (el aguanieve comienza a escurrirse al interior del cuarto por debajo de la puerta); pero el dato más dramático de este parto es que el embarazo proviene de una relación extramarital. La mujer rechaza de manera contundente la idea de este segundo hijo, ya que su presencia pondría en

riesgo el plan que tiempo atrás acordó con su marido, cuando este decidió cruzar la frontera hacia el país vecino en busca de mejores ingresos.

El cuento capitaliza varios vectores de tensión. En medio de las atroces punzadas que la atormentan hasta el paroxismo, Celia recuerda que su madre vivió una situación semejante, es decir, que tuvo un hijo en ausencia de su marido y que las consecuencias fueron terribles: una golpiza que la postró más de un mes en la cama y luego el abandono. Esto opera en el relato como una especie de advertencia de lo que puede pasarle a ella si el nuevo bebé permanece a su lado. Celia había intentado interrumpir el embarazo por todos los medios, incluido golpearse el vientre bajo, pero nada resultó. Ahora se propone deshacerse de la criatura en cuanto nazca; no matarlo directamente, pero sí abandonarlo en algún lugar inhóspito donde el frío inclemente haga ese trabajo. A todo ello se agrega otro elemento dramático: la precaria salud del pequeño Marcelino, quien presenta dificultades respiratorias que parecen agravarse en forma acelerada por las condiciones climáticas.

Como puede notarse, la intensidad afectiva del relato se explica en gran medida por el conflicto que genera la concurrencia de valores irreconciliables como son la maternidad por un lado y, por el otro, la necesidad ineludible de deshacerse del recién nacido para preservar el esquema familiar planeado. Arrinconada por estas fuerzas imperiosas, la mujer solo acierta a desplazar el peso de la acción homicida hacia la naturaleza, a fin de evadir o amortiguar la culpa. Estamos ante un momento culminante de la poética parriana basada en la exacerbación de lo real: el personaje atraviesa una situación intolerable en más de un aspecto: social, moral, corporal. Curiosamente, en este momento álgido, cuando el relato está por concluir, asoma el indicio de una segunda historia que se había venido entretejiendo de manera discreta con la historia principal. Esta segunda historia tiene como

protagonista al recién nacido: una criatura excepcional desde su gestación, que sobrevive en un vientre maltratado y emerge al mundo bregando en contra de la voluntad de su madre. Considérese en detalle la escena en que Celia envuelve al neonato para sacarlo de la casa y deshacerse de él:

El recién nacido mueve los brazos y la cabeza torpemente, aún sin abrir los ojos. Su piel está enrojecida, en algunos sitios amoratada. Celia lo contempla un momento, pensativa, con los retazos en la mano. Mientras más pronto mejor, murmura, y comienza a envolverlo con la delgada tela. Cuando lo voltea para taparlo por detrás, una de las manos del bebé cierra sus dedos sobre un mechón del cabello de Marcelino y *lo aferra con una fuerza imposible en él*. Celia se da cuenta, y diciendo ¡deja en paz a mi hijo!, le da un manazo en las nalgas que lo hace soltar un chillido. Luego lo toma en los brazos, dispuesta a salir con él inmediatamente. (210; énfasis nuestro)

Después de esto, al abrir la puerta, una corriente de aire frío la obliga a retroceder. Este impacto modifica notablemente su forma de pensar: “La visión del recién nacido tirado entre la nieve se le clava dolorosa en la mente y regresa hacia el catre con él contra su pecho” (210). Celia advierte entonces que Marcelino, su otro hijo, ha muerto y, consternada aún, procede a utilizar la sábana de este para envolver al recién nacido, quien ya busca “goloso” su pezón. El cuento termina con estas líneas que resumen magistralmente la conjunción de las dos historias: “Y le acaricia la cabeza aún sin pelo mientras con voz ronca y llorosa murmura: Ya estaría de Dios, te vas a llamar Marcelino” (211). El lector puede comprender que la respetabilidad de Celia ante la sociedad ha quedado a salvo y que podrá continuar esperando a su marido en compañía del niño. Por su parte, el nuevo

Marcelino encarna el triunfo de un héroe salido literalmente de la nada que se aferra al vientre de la protagonista y se apropia del objeto más apetecido por un recién nacido: el regazo y el pecho de la madre; además, se mantienen las condiciones para que, más adelante, cuente también con el cobijo del padre.

Como puede apreciarse, el final se ajusta plenamente a la poética realista. Sin embargo, una vez que hemos reparado en esta segunda historia, nos vemos impelidos a realizar una mirada retrospectiva al texto, y encontramos que algunos pasajes que originalmente respondían con plenitud al código realista ahora se abren y muestran destellos de un segundo código que los convoca. Se trata de un código animista que atribuye agencia al viento frío, a los músculos internos de la parturienta, a la sangre, a fuerzas invisibles que parecen conspirar a favor de esta criatura que se aferra a la vida. Considérense, por ejemplo, estas líneas:

- “[Celia] se maldice a sí misma y levanta los ojos para también maldecir a Dios, pero un espasmo se lo impide y de su boca solo emerge una queja helada” (206).
- “un charco de aguanieve amenaza con escurrirse hacia ella [...] ese minúsculo riachuelo erizado de escarcha que se mueve lento en su busca” (206).
- “Algo que se le desprende por dentro la impulsa a sentarse” (206-207).
- “No hubo resultado. La vida continuaba abriéndose paso dentro de su cuerpo en contra de su voluntad” (208).
- “[Celia] Ve salir de entre sus piernas un líquido viscoso y abundante, al tiempo que un inmenso vacío atraviesa su cuerpo” (209).
- “Y ve la mano del recién nacido arrastrándose sobre su muslo sucio” (209).
- “Abre la puerta y una corriente de aire mete al cuarto una nube de plumas de hielo en medio de una bocanada heladísima que la obliga a volver a cerrarla” (210).

En esta segunda lectura el conflicto se traslada de lo social-fronterizo a lo filosófico. El cuento muestra la disociación entre el aparato simbólico que rige la conducta social aceptable y los principios rizomáticos con que se rige la vida misma (Deleuze). Por natural que parezca la obligatoriedad de la protagonista de rendir buenas cuentas al marido ausente, tal “razón” es contraria a la lógica de la vida, la cual solo busca expandirse. Desde este planteamiento vitalista, instituciones sociales como la familia y el matrimonio funcionan como armas de doble filo, ya que, por una parte, cumplen con una función protectora, pero, por otra, operan con una selectividad ciega, desprovista de empatía.

Desde luego, la problemática social que visibiliza el cuento se mantiene intacta. La audacia del texto consiste en fermentar dentro de esta situación casi insoportable otro tipo de conflicto, acaso más profundo, que, paradójicamente, le ofrece una salida inesperada. Este es uno de los cuentos en que mejor se aprecia la estrategia narrativa que reconoce el propio Parra sobre su peculiar manera de representar realidades lacerantes. En entrevista con Cluff, hace la siguiente apreciación sobre sus propósitos narrativos: “Yo creo que la idea de mis textos en este caso es mostrar una realidad muy cruda, muy sórdida, muchas veces muy cerrada, pero que siempre haya algo que rompa, que haya una abertura: que puede ser el imaginario del personaje, que puede ser el mito, el mito irrumpiendo en la realidad; que puede ser la misma poesía para romper la crudeza de la realidad” (230-231). Los destellos fantásticos en la narrativa de Parra tienen que ver con esta manera de abordar lo real. La belleza, la poesía, la dimensión mítica no surgen del exterior, sino que emergen de manera orgánica, de las entrañas de lo real.

## CONCLUSIONES

En el análisis de los cuentos seleccionados, hemos expuesto, des-

de una perspectiva semiótica, la manera en que algunos procedimientos de intensificación realista, como la singularización perceptual y la animación de lo inanimado, dan lugar a la gestación de umbrales fantásticos. La singularización perceptual en “El cazador” experimenta un desplazamiento del registro visual al olfativo, lo que hace pensar en un repliegue del personaje hacia un estadio instintivo, de modo que el presentimiento sustituye a la deducción lógica. Por otra parte, en los cuentos “El juramento” y “Viento invernal”, la animación de lo inanimado, entendida como recurso retórico propio del realismo literario, se transmuta inadvertidamente en adjudicación de agencia a elementos inertes como el viento o el agua; enseguida, la agencia adquiere visos de intencionalidad, lo que prefigura umbrales fantásticos. Se trata, desde luego, de una intencionalidad dudosa y enigmática, inaccesible a la razón.

El fantástico resultante de estos procedimientos se aparta de la concepción tradicional que ancla el efecto fantástico al criterio racionalista. De acuerdo con esta concepción, que continúa siendo hegemónica en nuestros días, el fantástico es detonado por lo sobrenatural y este, a su vez, es entendido como un desperfecto lógico-causal en la relojería del cosmos. En los cuentos analizados, en cambio, lo fantástico se presenta como una segunda capa de significación, no como un quebranto de la arquitectura de lo real.

Las posibilidades fantásticas de los textos analizados provienen de una lógica afectiva y pasional, antes que de un desconcierto epistémico. El contexto fronterizo de los cuentos es primeramente social y afectivo, por lo que la sustancia de su temática es fundamentalmente emotiva y valorativa. En un primer movimiento, se particulariza la problemática social fronteriza mediante la presentación de un caso particular lacerante —lo cual conlleva un notorio incremento de la tonicidad en el plano de la expresión— y, en un segundo momento, esa tonicidad se

atempera y da paso a una nueva significación: una revelación de tono mítico y alcance existencial.

La explicación semiótica de esta transición de lo realista a lo fantástico o de lo objetivo a lo mítico, podemos resumirla en dos grandes procedimientos: uno, la narración repliega su lenguaje del estadio conceptual al sensible; y dos, se acentúa el proceso de animación retórica o vivificación de los elementos espaciales que conforman el campo de presencia abierto por el discurso. De este modo, la serie *inanimado* → *animado* → *agente* → *intencional* prepara el terreno —más no lo determina— para que dichas presencias adquieran un estatus *actancial*.

La vivificación de la espacialidad resemantiza el sentido inmediateista de los eventos narrados al ampliar el código valorativo inicial, eminentemente social y político, a uno ontológico-vitalista. El código vitalista aporta a la narrativa de Parra la posibilidad de articular las dos poéticas de manera complementaria, es decir, sin que una neutralice o cause merma en la otra. Por una parte, el acento corporal enfatiza la dimensión sintiente del discurso e intensifica el sentido de lo real —léase “exacerbación de lo real”—; y, por otra, nos sumerge en un continuo vital indiferenciado en el que el lenguaje conceptual se deslía, arrastrando consigo las aristas deshumanizantes del proyecto civilizatorio.

Lo fantástico en los cuentos analizados se construye, pues, como un excedente de sentido en la interpretación realista de estos cuentos. Tal excedente constituye una apertura de sentido hacia sistemas semióticos animistas en la médula misma del realismo exacerbado de Eduardo Antonio Parra. El ejercicio analítico realizado no pretende “demostrar” la pertenencia plena de estos cuentos al género, sino avizorar los fundamentos afectivos que subyacen en él.

En resumen, la presencia de lo fantástico en estos cuentos resignifica el suelo mismo en que se escenifican: la frontera deja

de ser solo un espacio peligroso y violento, y se perfila también como un umbral, un espacio liminal propicio para el prodigio y para lo impensable: una verdadera *tierra de nadie*.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arán, Pampa O. *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Narvaja Editor, 1999.
- Aristóteles. *Poética*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1946.
- Caillois, Roger. *Imágenes: Sobre los poderes de la imaginación*. Edhasa, 1970.
- Cluff, Russell M. “Eduardo Antonio Parra y la zona intermedia: ensayo y entrevista”. *Púshale un cuento al piano: la ficción en México*, editado por Alfredo Pavón, Universidad Autónoma de Tlaxcala / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. “Introducción: Rizoma”. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 2024, pp. 9-32.
- Dorra, Raúl. “Entre el sentir y el percibir”. *Semiótica, estesis, estética*, 1999, pp. 253-67.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Debolsillo, 2005.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Alianza Editorial / Emecé, 2000.
- Fontanille, Jacques. *Semiótica del discurso*. Universidad de Lima, 2006.
- Parra, Eduardo Antonio. *Sombras detrás de la ventana: cuentos reunidos*. Ediciones Era / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán, 1998.

Torres Torija González, Mónica. “El locus de la violencia en *Los límites de la noche* de Eduardo Antonio Parra”. *Tenso diagonal*, no. 02, 2016, pp. 75-78.



# LA ATMÓSFERA DE TERROR EN “EL DESENTIERRO DE LA ANGELITA” DE MARIANA ENRIQUEZ

*Jorge Mendívil*

Universidad de Sonora

*Manuel de Jesús Llanes García*

Universidad de Sonora

## 1 INTRODUCCIÓN

La narrativa de Mariana Enriquez ha gozado de mucho prestigio editorial: con *Las cosas que perdimos en el fuego* ganó el premio Ciudad de Barcelona 2017 y su novela *Nuestra parte de noche* le valió varios premios, entre ellos el Heralde de Novela. No es casualidad entonces que la crítica acerca de su obra sea abundante, a pesar de que su celebridad como autora es muy reciente; esto es así si tomamos como el momento paradigmático de su carrera la publicación, en 2016, del cuentario que mencionamos al principio de este texto. A Enriquez se le ha estudiado desde la teoría de lo fantástico, el gótico y variantes de estos. A este conjunto de enfoques se suma el presente trabajo, que pretende analizar la atmósfera de terror en “El desentierro de la angelita”, cuento que pertenece al libro *Los peligros de fumar en la cama* (2009). En la teoría de la literatura fantástica aparece un concepto que no se desarrolla explícitamente, la

ya mencionada atmósfera. En ese sentido, nos proponemos no solo poner de manifiesto la importancia de los aportes de los estudiosos que mencionan la atmósfera (Todorov, Bioy Casares, Lovecraft), sino también aproximarnos, aunque sea de forma general, a una tentativa de conceptualización.

El estudio de Todorov *Introducción a la literatura fantástica* marca un antes y un después en la tradición académica y teórica de esta clase de literatura. Es por entonces, 1970, que los teóricos voltean a ver la tradición y sus orígenes: el siglo XIX; esto a partir de que la literatura del realismo mágico cobrara un prestigio internacional (Corral 23). La literatura que toca temas y hechos sobrenaturales se puede abordar de distintas maneras. Para precisar las distintas modalidades de esa literatura no mimética, los estudiosos de la literatura, a partir de la mirada internacional sobre el realismo mágico, comienzan a voltear a sus antecedentes.

Adolfo Bioy Casares abre el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y él mismo con la siguiente frase: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en *Homero*, en *Las Mil y una Noches*” (5). Esta observación apunta a un hecho innegable: lo sobrenatural ha estado presente desde muy temprano en la humanidad y nos ha aquejado en nuestras culturas como una creencia profunda, una falsedad, un conjunto de supersticiones, un pensamiento superficial y “primitivo” (sí, en un sentido esencial y ancestral, pero también en su acepción peyorativa), un misterio insondable o una realidad que no podemos (o no hemos podido) conciliar con el pensamiento racionalista y científico. Son justamente esas distintas maneras de comprender lo sobrenatural, en qué sentido se presenta en la realidad diegética de la literatura, así como la forma en que los personajes procesan ese fenómeno, lo que lo vuelve tan variable. Fortino Corral explica que: “Lo sobrenatural por sí mismo no conduce

al género fantástico: los relatos religiosos sobre milagros, por ejemplo, aun cuando presuponen hechos paranormales, no constituyen una variante del fantástico” (25). Es decir, en tanto que lo sobrenatural se relaciona con creencias culturales y religiosas, su presencia en un texto no es suficiente para que este sea integrado en la literatura fantástica, sino que, para esto último, dicho elemento debe implicar una disrupción de las leyes naturales, así como una perturbación de las creencias. En palabras de Roger Caillois: “lo fantástico pone de manifiesto un escándalo, una ruptura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real” (8). Es decir, ese acontecimiento que rompe con las leyes de la naturaleza y el concepto de realidad no es aceptado; causa asombro, negación, miedo, rechazo o un intento de explicación. Interesa en esa lista, sobre todo, la palabra *miedo*, para establecer esas relaciones entre el terror y el fantástico.

Caillois expresa que, para la selección de su antología (1967), su pauta principal era que “el terror debe derivar únicamente de una intervención sobrenatural, y la invención de lo sobrenatural debe culminar en un efecto de terror” (7), en tanto que para él lo fantástico no es “un medio, es una agresión” (8). Para que esta agresión sea posible hace falta un mundo real. Entonces, para que la obra literaria en la que ocurre un hecho sobrenatural sea considerada del fantástico, según Caillois, esta debe presentar una forma de violencia. El espanto alude a la relación indisoluble entre el género de terror y el fantástico. El arranque del prólogo de Bioy Casares que cité más atrás justo abre con esa relación, cuando dice “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas...” (5). A decir verdad, el ensayo de H. P. Lovecraft *El terror en la literatura* desarrolla lo que él entiende como terror cósmico, que recuerda a lo que Caillois comprende como fantástico:

La verdadera historia sobrenatural es algo más que un misterioso asesinato, huesos ensangrentados o una forma cu-

bierta de una sábana que hace sonar sus cadenas de acuerdo con el imaginario popular. *Debe estar presente una cierta atmósfera de irrespirable e inexplicable terror a fuerzas externas y desconocidas*; y debe haber una insinuación, expresada con una seriedad y una cualidad portentosa que se convierta en su protagonista, de la más terrible concepción del cerebro humano: una maligna y particular suspensión o derrota de aquellas leyes fijas de la naturaleza que son nuestra única salvaguarda contra el asalto del caos y los demonios del insondable espacio. (23-24; énfasis nuestro)

Para Lovecraft, el terror tiene esa característica sobrenatural de ruptura y agresión. Es desde esta teorización de Lovecraft y Caillois que surgen dos preguntas. La primera es si se necesitan el miedo y el terror como factores indispensables del género fantástico. Y la respuesta es negativa. La literatura fantástica no necesariamente produce miedo y la literatura de terror puede no necesitar elementos sobrenaturales (en el género cinematográfico *slasher*, por ejemplo, hay asesinos comunes, criminales cuyo propósito es matar a los personajes, usualmente con un arma blanca). Es entonces que surge la segunda pregunta: si los hechos sobrenaturales no necesariamente provocan terror, ¿qué otro recurso utiliza la literatura fantástica? Todorov considera que lo primordial es la vacilación, es decir, la imposibilidad de que se puedan explicar con claridad los hechos como sobrenaturales o desde la razón y desde los valores y conceptos de la realidad establecida. El mismo Todorov plantea que “[e]l temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias” (31), porque considera que esto es más una experiencia lectora y que no basta con que sea una reacción de los personajes.

La vacilación todoroviana es pertinente para el análisis de “El desentierro de la angelita” en tanto distintos personajes dan

una explicación diferente a un suceso insólito. Además, la explicación racional que da el papá alude a la locura de la abuela para desmeritar lo sobrenatural: los llantos de una bebé que murió hace décadas. Como veremos más adelante, la aparición de la angelita se origina en el desentierro de sus huesos, en añadidura al posible fracaso de un ritual popular conocido como *el velorio del angelito*. Así pues, nos interesa desarrollar en qué sentido entendemos “El desentierro de la angelita” como un cuento fantástico en tanto que lo sobrenatural parte de una creencia popular. Es decir, lo sobrenatural tiene beligerancia en el ámbito cultural, pero es rechazado por el pensamiento hegemónico.

Fortino Corral reconoce tres etapas en la literatura hispanoamericana decimonónica y señala que en la segunda, la de la sensibilidad romántica, “se observa un interés particular del Estado por la recuperación de leyendas y tradiciones populares de color local” (19-20). Con la literatura como una herramienta fundamental en el proyecto de nación decimonono, la recuperación de estas leyendas y creencias no hegemónicas era imprescindible. Si bien el estudio de Corral se refiere sobre todo a la literatura mexicana, no podemos aislarla de ese proceso de emancipación y construcción nacionalista de Hispanoamérica, que tampoco es exclusiva del siglo XIX; Mariana Enriquez ha expresado su interés en la recuperación de leyendas y supersticiones hispanoamericanas, no con fines antropológicos sino literarios (Fez 0:33:00-07). En estos términos, entendemos “El desentierro de la angelita” como un cuento fantástico y, por tanto, recorreremos a continuación el camino teórico que nos conduce a la atmósfera.

## 2 ATMÓSFERA Y TERROR

Nos parece pertinente recoger el concepto de atmósfera desde la perspectiva, primero, de Lovecraft. Decía un fragmento de la cita que transcribimos arriba que, para él, en el relato de terror

“debe estar presente una cierta atmósfera de irrespirable e inexplicable terror a fuerzas externas y desconocidas” (23). Y a pesar de que para él es una característica primordial, no define qué es la atmósfera. Sin embargo, si para él eso es lo que hace un buen cuento de terror cósmico y más adelante enaltece los aciertos narrativos de Poe, podemos llegar a una aproximación. Lovecraft expresa que Poe comprendió:

Los detalles esenciales a enfatizar, las incongruencias precisas y los conceptos a elegir como preliminares o hechos concomitantes al terror, los incidentes y alusiones exactos para lanzar anticipada e inocentemente como símbolos o preconfiguraciones de cada paso importante hacia el espantoso *dénouement* venidero, los sutiles encajes de la fuerza acumulativa y la presión inmaculada al enlazar las partes que constituyen una impecable unicidad global y la atronadora efectividad en el momento del clímax, las delicadas nimiedades de los valores escénicos y paisajísticos seleccionadas para establecer y mantener el estado anímico deseado e infundirle vida a la fantasía deseada. (95)

Es decir, podría deducirse que la atmósfera, para Lovecraft, es una cualidad narrativa. El enunciado y su método de organización, la sorpresa, la construcción del clímax, la sugerencia, así como el detalle y descripción efectivos crean la atmósfera deseada. Por un lado, es cierto, sería un desarrollo estructuralista, pero, por otro, también se trata de cuál es la más efectiva para causar un efecto (ya sea de terror o de otra naturaleza) en los lectores, lo cual Todorov trata de evitar, aunque dentro de su vacilación haya también una consideración de estos últimos.

Por otro lado, en el prólogo de Bioy Casares se encuentra un apartado donde enumera las técnicas, en tanto que reconoce varios tipos de relato fantástico, generalidades y aspectos im-

portantes que recoge esa variedad. El primero que menciona es el ambiente o la atmósfera. Sucede lo mismo que con Lovecraft. No define explícitamente qué es una atmósfera, pero se puede abstraer una definición a partir de los ejemplos y contraejemplos que pone:

Crear un ambiente, una “atmósfera”, todavía es ocupación de muchos escritores. Una persiana que se golpea, la lluvia, una frase que vuelve, o, más abstractamente, memoria y paciencia para volver a escribir, cada tantas líneas, esos *leitmotive* [sic], crean la más sofocante de las atmósferas. Algunos de los maestros del género no han desdeñado, sin embargo, estos recursos. Exclamaciones, como ¡Horror! ¡Espanto! ¡Cuál no sería mi sorpresa!, abundan en Maupassant. (Bioy 6)

De aquí, entonces, se puede extraer que Bioy Casares entiende la atmósfera como una acumulación de referencias léxicas y, además, como la construcción del espacio que, en conjunto, contribuyen a un campo semántico dominante. El contraejemplo que utiliza es para enunciar que la explicitación del sentimiento de “terror” no lo provoca; o como mejor lo escribe Javier Aparicio Maydeu: “No es el significado recto de las palabras lo que genera en el lector el desasosiego, sino su sentido, la atmósfera que transmiten, el modo en que se emplean” (9).

Como se puede apreciar, la atmósfera parece ser un elemento primordial de la literatura fantástica y, aun así, estos autores no proporcionan un entendimiento más explícito acerca de ella. Sin embargo, las aproximaciones son suficientes y dejan ver en claro que es un concepto inaprensible porque atañe a elementos compositivos elementales. Y es que la palabra *atmósfera* es una suerte de metáfora: el planeta tiene una atmósfera que mantiene dentro de sí gases o el aire que va desde el nivel del suelo hasta

donde comienza el espacio. Así, la atmósfera en la literatura parece apuntar a ese *algo* que abarca de principio a fin la obra y que la rodea por completo, pero también está en fragmentos pequeños. Es algo así, podría decirse, como las unidades de significado: comprende desde la unidad mínima (la palabra, los afijos) hasta la máxima (el discurso completo).

Desde la teoría del cine, Julia Kratje reconoce la dificultad de aprehender este concepto: “cada atmósfera [...] posee la singularidad de un fenómeno material que no puede ser definido en términos absolutos ni circunscripto en conceptos” (31). Sin embargo, reconoce dos tipos de atmósfera: la primera es la que se relaciona con el espectador y la segunda es “la atmósfera fílmica (relación entre los propios elementos fílmicos: visuales y sonoros)” (32), que en literatura entendemos como las características estéticas y que coinciden con las aproximaciones de Bioy Casares y de Lovecraft.

Otra aproximación que me parece pertinente es la de Gernot Böhme, que dice lo siguiente: “Como sea, la atmósfera solo se puede volver un concepto si logramos dar cuenta del estatus intermedio del sujeto y objeto” (114; trad. nuestra). Más adelante escribe: “La atmósfera es la realidad en común de quien percibe y quien es percibido” (122). Así pues, se vuelve pertinente recordar que Kratje reconoce una atmósfera del espectador en tanto que a este le corresponde ser el sujeto, mientras que el objeto sería la película. Esto en la literatura fantástica presentaría la perspectiva de que los personajes, como sujetos observan un objeto (el hecho sobrenatural directa o indirectamente, el espacio, el actuar de otro personaje, etcétera) que a su vez puede ser sujeto (cuando dos personajes dialogan e intercambian impresiones, por ejemplo). La obra es el objeto del sujeto lector ideal, mientras que el reconocimiento de las emociones y los sucesos que despierta son una atmósfera. De esa manera podemos problematizar lo que Todorov dice cuando escribe que “[l]o fantás-

tico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes” (28). Poco más adelante, agrega: “[...] no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer, que el por el momento podemos definir en términos negativos; no debe ser ‘poética’ ni ‘alegórica’” (29).

Los aportes de Böhme serán de gran relevancia en este análisis, ya que tomaremos de lo mencionado anteriormente las categorías de sujeto y objeto para aludir a la construcción de la atmósfera en el análisis. La flexibilidad de estos permite entender la atmósfera desde distintos puntos de vista (sujetos), ya sea de distintos personajes o del lector ideal.

El artículo “El nicho atmosférico. Sentimientos espaciales y cuasi-cosas” de Tonino Griffero hace una esquematización más completa y que se aproxima a un entendimiento puntual de lo que consideramos necesario no solo para entender la atmósfera, sino para plantear sus componentes y mecanismos internos. Griffero proporciona ejemplos de obras literarias que ayudan a establecer una metodología de análisis. Esto es así porque la atmósfera se explicita en la obra y su descripción, o bien porque en ellas se construye una atmósfera sin necesidad de mencionar la palabra.

Para Griffero, se debe comprender la atmósfera como una “experiencia sensible” (239) que conjunte su experiencia *páthica* y reflexiva en el presente. El tiempo, como se verá más adelante, juega un papel importante en el concepto de atmósfera porque, como algo inaprensible y no material del todo, es fugaz. La experiencia atmosférica consiste en “cómo resuenan las apariencias en el cuerpo sentido y en cómo experimentamos un significado que siempre está sedimentado afuera” (240). Es importante pues que sepamos la experiencia sensorial del sujeto frente al objeto. El objeto, ya en el terror o en general, no tiene por qué necesariamente ser estrictamente un objeto en su sentido material; puede tratarse de un ser vivo, puede ser un paisaje

o un espacio con diversos elementos que se sumen a esa experiencia sensorial del sujeto: la lluvia, sonidos desconocidos, una sospecha o amenaza.

Así, el tiempo y el clima configuran el espacio. Evidentemente, una casa tiene una atmósfera distinta durante un día soleado que durante una noche lluviosa: “El tiempo, la hora del día, etc., provienen siempre de un paradigma del concepto fenomenológico de atmósfera” (Griffero 241). El género del terror suele establecer una serie de parámetros y convenciones de espacios y tiempos que contribuyen a que una atmósfera provoque una experiencia estética de miedo y amenaza, lo que remite a miedos colectivos o propios de la obra. Algunos espacios comunes en este tipo de obras son las casas grandes o embrujadas, los castillos, los espacios periféricos, entre otros; y tiempos como la noche, la lluvia y la tormenta. Griffero apunta que “tampoco hay que olvidar que una simple variación de la luz puede cambiar por completo el ambiente” (241). La iluminación, natural o artificial, puede suscitar un ambiente de terror al volver difusas las imágenes.

La experiencia sensorial de la que habla Griffero señala que no es solo la vista el sentido que puede contribuir a la atmósfera. El crítico italiano cita el caso de “Berenice” de Edgar Allan Poe para ejemplificar cómo la sensación que describe la atmósfera es el olfato: “Toda la atmósfera de la recámara olía a muerte, pero el aire particular del féretro me hacía daño y me imaginaba que ya el cadáver exhalaba un olor deletéreo” (cit. en 183). La sensación de asco en el personaje logra que el sentimiento que podía ser de tristeza, en tanto que es la muerte de su amante, se transforme en una especie de terror.

Con estos puntos tratados, Griffero llega a una definición de atmósfera más precisa:

[...] entiendo la atmósfera como una presencia afectiva influyente e incluso autoritaria; mejor: como un sentimiento

vertido en el espacio vivido y que resuena en los procesos corporales sentidos [...] En consecuencia, una atmósfera es un estado espacial del mundo más que un estado psíquico muy privado. (242)

A esta definición se le suma la clasificación que propone para dividir la atmósfera según cómo es recibida. Sin embargo, por ahora cabe señalar que la definición aquí proporcionada apunta a una relación de sujeto y objeto que puede ser predominantemente unilateral o mutua: la primera porque el sujeto puede verter su sentir en el objeto para experimentarlo o el objeto puede ser de una violencia disruptiva que se sobreponga por sobre el sujeto; la segunda, en cambio, puede ser un funcionamiento más o menos horizontal.

Tonino Griffiero clasifica las atmósferas en ocho tipos. Para efectos de este texto, nos permitiremos citarlas, pero solo aludiremos a la definición de las pertinentes para “El desentierro de la angelita”. Las atmósferas son: 1) agresivas o distónicas, 2) sintónicas, 3) reconocidas, pero no sentidas, 4) que suscitan oposición, 5) por debajo del umbral, 6) que cambian con el tiempo, 7) como entidades supervivientes y 8) experiencias atmosféricas invertidas.

Las que cambian con el tiempo presentan alteraciones inmediatas o más paulatinas por la llegada de algo o alguien (250) o por un cambio de perspectiva (251). Griffiero utiliza como ejemplo un fragmento de *The music of chance* de Paul Auster: “Cuando entró en la habitación ya estaba fumando. Dando caladas cortas y nerviosas a su Marlboro. El ambiente festivo de hace poco tiempo pareció desvanecerse en ese humo, y toda la sala se puso repentinamente tensa por la expectación (cit. en Griffiero 250)”. Para el terror esta atmósfera está presente como un estado previo a la atmósfera agresiva-distónica; es decir, es el orden que se destruye o es amenazado conforme avanza la obra: la sensación de bienestar y tranquilidad se transforman en terror, miedo o ansiedad.

La siguiente categoría que consideramos pertinente, las experiencias atmosféricas invertidas, son aquellas relaciones entre sujeto y objeto que no concuerdan o son opuestas y, dada esa oposición, se potencia, a nuestro parecer, uno de los dos. “No es raro, por ejemplo, que un hermoso paisaje y un bonito día soleado, precisamente por su belleza e irradiación relajante y acogedora, agudicen la tristeza de alguien” (Griffero 256). Para el terror, nos parece un apunte necesario en tanto que para ciertos personajes aquello que sea considerado generalmente como un elemento de terror puede no serlo. Su negación potencia el miedo en quien sí lo experimenta; la soledad a la que se le condena al no percibir el terror en los demás personajes potencia la vulnerabilidad. En “El desentierro de la angelita”, la lluvia es un objeto de terror para la abuela dado lo que conlleva, mientras que para el padre de la narradora no.

La atmósfera sintónica, por otra parte, para Griffero, es aquella que pasa desapercibida por la sintonía emocional. Si modificamos el ejemplo de la persona triste que ve el día soleado y alegre, aquí una persona alegre verá el día alegre en sintonía, retroalimentando su percepción. Para Griffero: “Una atmósfera sintónica está tan en consonancia con el estado de ánimo que pasa desapercibida, hasta que aparece un elemento perturbador” (247). Es decir, en asociación de esta atmósfera con el género fantástico y el terror, ese elemento que violenta la noción de realidad es aquel que irrumpe en una atmósfera sintónica para volverse la atmósfera que domina el terror: la atmósfera agresiva-distónica. Es la atmósfera que se instala con violencia y provoca terror. Amenaza con sus componentes la integridad del cuerpo: “Un sentimiento atmosférico puede abrumarnos y ser refractario a cualquier intento más o menos consciente de su reinterpretación proyectiva o cognitiva” (Griffero 242-243). El filósofo aclara que esta atmósfera no es exclusiva del terror, aunque sus mecanismos apunten a sus funcionamientos, entre

ellos la vacilación del fantástico: “Un razonamiento más reflexivo basado en una estrategia reduccionista objetiva es igualmente incapaz de mitigar esta irresistible autoridad” (244). Es decir, se pretende mitigar la sofocación que la atmósfera produce mediante el razonamiento lógico, lo cual expusimos como una posibilidad del terror y el fantástico:

Sabemos que una de las condiciones de lo fantástico es la existencia de fronteras, de límites entre sistemas de funcionamiento de realidad, códigos con los que se aprehende esa misma realidad; es también usual anotar que la intersección de estos dos órdenes irreconciliables resulta en una transgresión absoluta sin posibilidad de retorno, siendo ésta una ruptura que provoca escándalo, malestar, inquietud. (Morales 69)

En otras palabras, al margen de que la vacilación exista en el texto, lo que sí optamos por entender como fantástico y una posibilidad del terror es esa transgresión violenta e incómoda mediante un elemento sobrenatural. Aquí en términos de atmósfera, el primer orden es la atmósfera sintónica que viene a destruirse con la agresiva-distónica.

Griffero reconoce que cabe la posibilidad de que esta imposición de la atmósfera agresiva, que por acotación aquí llamaremos “atmósfera de terror”, quede bajo una incredulidad por el hecho de que el personaje proyecte sus emociones antes de que la atmósfera sea el agente:

También es difícil considerar el espacio “impregnado de emociones” que perfila como la mera proyección subjetiva de un perceptor mal dispuesto, o bien, “reducir” la percepción espacial a una constelación de factores que podrían ser percibidos de las más diversas maneras. Como en Poe,

la autoridad del espacio atmosférico se impone violentamente sobre el perceptor, reorientando por completo su situación emocional y mostrándose totalmente refractario a cualquier intento relativamente consciente de adaptación proyectiva. (245)

Uno de los ejemplos que propone no tienen que ver con el terror, pero el mecanismo es claro:

que incluso las personas vibrantes se apaguen cuando se ven abrumadas por una mañana gris, todo esto significa que ciertas atmósferas, que desencadenan una incorporación unilateralmente antagónica [...] colonizan el espacio circundante más que otras. (246)

Así pues, para que la atmósfera de terror esté lograda debe tener el mecanismo de la atmósfera que Griffiero llama agresiva-distónica y dominar el estado emocional del sujeto.

Hasta ahora, los ejemplos apuntaban a que la atmósfera consistía en esa apreciación y relación de sujeto a objeto en su sentido material: el espacio y sus componentes. Sin embargo, Griffiero reconoce, como parte sustancial de esta, las cuasi-cosas: “El viento es un ejemplo particularmente bueno de cuasi-cosa, ya que nos asalta sentidamente como un socio amenazante en forma de sensación atmosférica vertida en el espacio (pre-dimENSIONAL)” (260). Contrario a un espacio material, las cuasi-cosas son de carácter efímero y, en ese sentido, la sensación que provocan en el sujeto puede ser más desconcertante, inquieta o cambiante:

Las cuasi-cosas ocupan un vasto territorio entre los meros *qualia* y las cosas de pleno derecho, da el debido valor a todo aquello que, a pesar de su vaguedad, transitoriedad, fluidez y falta de fronteras, experimentamos (involunta-

riamente) con mucha frecuencia. Las cuasi-cosas se suelen descartar de dos maneras: “engrosándolas” y convirtiéndolas en cosas (por ejemplo, reduciendo el viento a aire en movimiento), o remontándose a percepciones caóticas o incluso anómalas. (260)

Si aludimos a una atmósfera que cambia con el tiempo, podríamos ver qué elemento interviene en ese cambio. En el ejemplo que citaba más arriba, el cambio sucede cuando un personaje entra en el espacio y lo altera. Las cuasi-cosas —el cambio del viento, la llegada del anochecer (la oscuridad que provoca miedo, en lugar de un atardecer ameno) u otros elementos como el ruido o un cambio de iluminación— pueden alterar la atmósfera y, por lo tanto, son parte esencial de esta. En el caso del cuento de Enriquez se trata, primero, de la lluvia. Conviene, entonces, rastrear y clasificar las atmósferas y el o los agentes que suscitan cambios o las caracterizan para comprender las relaciones entre las cosas y cuasi-cosas que la componen.

Por último, Griffero enlista una serie de características que componen las cuasi-cosas que serán de pertinencia, dado que esos elementos fugaces suelen ser recurrentes en el terror: la iluminación, algún ruido, el viento, el clima. La que nos parece importante mencionar es que “no son sólidas y [...] son difícilmente penetrables como las cosas” (260). Utiliza de ejemplo el viento y el ruido. Nosotros añadiremos la lluvia y la oscuridad, esta última por tratarse de una convención del terror.

### 3 “EL DESENTIERRO DE LA ANGELITA”

La lluvia es justo con lo que arranca el cuento de Enriquez y altera la atmósfera: “a mi abuela no le gustaba la lluvia y antes de que cayeran las primeras gotas, cuando el cielo se oscurecía, salía al patio del fondo con botellas y las enterraba hasta la

mitad” (Enriquez 13). Más adelante se sabe que el personaje había muerto a los meses de nacida (la décima o decimoprimerana hermana de la abuela de la narradora) y que allí en el patio de la casa había sido enterrada. Cuando llovía, lloraba. He allí otro elemento que construye la atmósfera de terror, en tanto que el sujeto es la abuela y el objeto el clima que anuncia lluvia, ya que esta deviene en el llanto de una bebé muerta muchas décadas atrás. Aquí es importante mencionar una característica posible de las cuasi-cosas que plantea Griffero: “son (sentidas como) más inmediatas e intrusivas que las cosas, porque son capaces de generar sugerencias motrices inhibitorias y a veces incluso insoportables” (261). Si llovía, “cerraba puertas y ventanas y subía el volumen del televisor hasta tapar el ruido de las gotas y el viento —el techo de su casa era de chapa— (13)”. El volumen necesario para cubrir el sonido de una tormenta contra un techo de lámina es, con toda seguridad, espantosamente aturdidor, así como una imagen muy poderosa del trauma de la abuela.

Para el papá de la narradora, el miedo de la abuela es irracional, una superstición y un desvarío: es decir, las nubes, el viento y la lluvia no crean una atmósfera de terror en su caso porque para él no representan una presencia afectiva de terror, amenaza, miedo ni alteración. Cuando la narradora encuentra, mientras excava, los huesos de la angelita, su papá plantea otras posibilidades: que eran los huesos de algún pollo del antiguo gallinero o de alguna mascota que enterraron allí. A esto añade la narradora: “Parecía una explicación posible hasta que mi abuela se enteró de los huesitos y empezó a arrancarse los pelos y a gritar ‘la angelita la angelita’” (15). En un punto, la abuela cuenta la historia de los restos de la angelita:

Yo me los traje cuando vinimos para acá. No la quise dejar porque lloraba todas las noches, pobrecita. Si lloraba con nosotros cerquita, en la casa, ¡lo que iba a llorar estando

sola, abandonada! Así que me la traje. Ya era huesitos nomás [...] Es que nomás yo la escuchaba llorar. Tu bisabuelo también, pero se hacía el tonto. (16)

La angelita, tanto su llanto como su aparición, no es perceptible para todos, aunque llama la atención la negación del bisabuelo, quien se resiste a mostrar esa perturbación de lo sobrenatural. Reconoce el objeto de terror, pero no acepta la afección sentimental.

Como la narradora gusta de cavar hoyos con la lluvia, desentierra los restos de la angelita y un día se le aparece. A continuación, citamos su descripción física:

La angelita no parece un fantasma. Ni flota ni está pálida ni lleva vestido blanco. Está a medio pudrir y no habla. La primera vez que apareció creí que soñaba y traté de despertarme de la pesadilla; cuando no pude y empecé a entender que era real grité y lloré y me tapé con las sábanas, los ojos cerrados fuerte y las manos tapando los oídos para no escucharla, porque en ese momento no sabía que era muda (16-17)

De aquí parte la descripción física de la angelita: un híbrido de inmaterialidad, en tanto que no es perceptible a la vista para todos, pero al mismo tiempo tiene un cuerpo que se descompone y es posible tocar y violentar. La referencia a que la angelita es capaz de flotar, la palidez y el vestido blanco indican esa subversión de la imagen estereotípica del fantasma. Una prueba de su materialidad es ese momento de desesperación en que la protagonista la ahorca:

Con los guantes puestos le agarré el cogotito y apreté. No es muy coherente intentar ahorcar a un muerto, pero no se

puede estar desesperado y ser razonable al mismo tiempo. No le provoqué ni una tos, nada más quedé con restos de carne en descomposición entre los dedos enguantados y a ella le quedó la tráquea a la vista. (17)

A la atmósfera de terror se le suma entonces la apreciación y la descripción del cuerpo de la angelita y cómo permanecía la vestimenta con que la enterraron:

vi, en la espalda, colgando de los restos amarillentos de lo que ahora sé era la mortaja rosa, dos rudimentarias alitas de cartón con plumas de gallina pegoteadas [...] me reí un poco histérica y me dije que tenía un bebé muerto en la cocina, que era mi tía abuela y que caminaba, aunque por el tamaño debía haber vivido apenas unos tres meses. (17)

El modo de moverse de la angelita también entra en algo espantoso: para un bebé de tres meses no es posible caminar, pero ella lo hace. La narradora lo describe así: “es feo verla caminar, es tan chiquita, es antinatural” (19).

Además de la configuración del cuerpo de la angelita como fantasma o aparición, el cuento subvierte otra convención del terror al ambientar gran parte de la historia durante el día: “Señalaba con el dedo hacia afuera, hacia la ventana y la calle, y así me di cuenta de que era de día. Es raro ver un muerto de día” (17). La iluminación del sol, el día, no tiende a ser una cuasi-cosa para crear una atmósfera de terror. En cambio, el híbrido de fantasma-monstruo se presenta para la narradora, a partir de su aparición, en escenarios cotidianos como reuniones con sus amigos, mientras cocina o va al baño. No se le separa y ese acoso provoca terror hasta el momento en que la narradora pierde el miedo, porque la angelita no es una amenaza y solo pasa a provocar repulsión y lástima. El asco y el disgusto no dejan de

contribuir a una atmósfera de terror, justo como reconoce Noël Carrol en *Filosofía del terror o las paradojas del corazón*, porque el “asco, la repulsión, la náusea, la aversión física, el estremecimiento, la repulsión, el aborrecimiento, la abominación y demás” (55) forman parte de las experiencias relacionadas con ese fenómeno. Lo menciona, de hecho, en ese marco en el que un monstruo deja de ser terrorífico o amenazador, tal como sucede con la angelita.

Al final del cuento, la narradora pide perdón a la angelita tras saber que nunca podrá reintegrarla al lugar en el que fue sepultada, porque en ese terreno descubren que ahora hay una piscina. El cuento cierra así:

Estuve mal con ella y le pedí disculpas. Angelita dijo que sí. Entendí que las aceptaba. Le pregunté si ahora estaba tranquila y se iba a ir, si me iba a dejar sola. Me dijo que no. Bueno, contesté, y como la respuesta no me cayó muy bien salí caminando rápido hasta la parada del 15 y la obligué a corretear detrás de mí con sus pies descalzos que, de tan podridos, estaban dejando asomar los huesitos blancos. (21)

A manera de conclusión, la angelita subvierte la figura del fantasma ya que se configura como un cuerpo que sigue en descomposición y cuya piel, de continuar así, podría desaparecer. La atmósfera de terror se construye, en un principio, a través de las cuasi-cosas (la lluvia, el viento), cuando la abuela, como nuestro sujeto de apreciación afectiva, irrumpe en su realidad. El ruido excesivo de la televisión para tapar la lluvia, arrancarse el cabello cuando se da cuenta de que desenterraron los huesos, son experiencias sensoriales que violentan. Posteriormente, cuando aparece la angelita, las cuasi-cosas (la iluminación) no conforman la atmósfera de terror, como suele suceder en la

convención, porque los escenarios son diurnos, pero al mismo tiempo ese cambio de paradigma es terrorífico porque es una invasión e irrupción que es permanente y se inserta en la cotidianidad, en todo momento. La atmósfera de terror es construida, sobre todo, en torno a la putrefacción de la angelita en el espacio cotidiano, o bien, en el hecho de que ahorcarla hasta dejar la tráquea visible fue un intento vano para deshacerse de ella. Es decir, “El desentierro de la angelita” subvierte las cuasi-cosas y espacios convencionales del terror al instalarlos en el día a día. En ese sentido, lo sobrenatural no quebranta la realidad, sino que forma parte de ella. Así, el terror está en todas partes, pero no todos lo sufren o pueden verlo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bioy Casares, Adolfo. “Prólogo”. *Antología de la literatura fantástica*. Compilado por Jorge Luis Borges, et al., Editorial Sudamericana, 1998.
- Böhme, Gernot. “Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics”. *Thesis Eleven*, no. 36, pp. 113-126, 2015, <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/072551369303600107?journalCode=thea>.
- Caillois, Roger. “Prefacio.” *Antología del cuento fantástico*. Editorial Sudamericana, 1967.
- Carroll, Noël. *Filosofía del terror o las paradojas del corazón*. Ed. Kindle, Antonio Machado Libros, 2018.
- Corral, Fortino. *Senderos ocultos de la literatura mexicana: la narrativa fantástica del siglo XIX*. Pliegos, 2011.
- Enriquez, Mariana. “El desentierro de la angelita”. *Los peligros de fumar en la cama*, 17ª ed., Anagrama, 2021, pp. 11-21.
- Griffero, Tonino. “El nicho atmosférico. Sentimientos espaciales y cuasi-cosas”. *Estudios filosóficos*, no. 204, pp. 237-264,

<https://estudiosfilosoficos.dominicos.org/ojs/article/download/1419/4369>.

Kratje, Julia. “Atmósferas generizadas: Sobre algunas apropiaciones teóricas de las nociones de *Stimmung* e *idiորritmia* para el estudio del cine”. *Caiana*, no. 12, pp. 26-39, 2018, <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/176044>.

Lovecraft, Howard P. *El terror en la literatura*. Editorial Planeta, 2017.

“Mariana Enríquez. Especial cultos y sociedades secretas | Marea Nocturna | #RPS”. *YouTube*, publicado por Radio Primavera Sound, 20 feb. 2020, [www.youtube.com/watch?v=-TYt3eEWqn0&ab\\_channel=RadioPrimaveraSound](http://www.youtube.com/watch?v=-TYt3eEWqn0&ab_channel=RadioPrimaveraSound).

Todorov, Tzvetzan. *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán, 1994.



MANIFESTACIONES INSÓLITAS: EL DOBLE  
MATROFÓBICO EN *MOHO* DE PAULETTE  
JONGUITUD ACOSTA

*Dania Domínguez*  
Universidad de Sonora

*Galicia García Plancarte*  
Universidad de Sonora

En el panorama literario hispanoamericano actual, la escritora mexicana Paulette Jonguitud Acosta podría identificarse como una narradora de lo inusual. Su afiliación a esta categoría se observa desde su primera novela *Moho* (2010) —obra que obtuvo una mención honorífica en la edición de 2009 del Premio Juan Rulfo a Primer Novela—, pasando por sus contribuciones en antologías y su cuentario (*Son necios, los fantasmas* [2016]) hasta su novela más reciente (*Algunas margaritas y sus fantasmas* [2017]). Carmen Alemany define las narrativas de lo inusual<sup>1</sup> como cuentos y novelas que:

---

<sup>1</sup> Aunque reconocemos primordialmente los rasgos de la narrativa de lo inusual, la obra de Jonguitud Acosta entronca en algunos casos también con lo que Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón identifican como

No se posicionan ni en lo maravilloso, ni en el realismo mágico y ni en la ciencia ficción, aunque en ocasiones en su discurso puedan hacer puntualmente uso de estos géneros narrativos. 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. (135)

Entre las obras de Paulette Jonguitud, la novela *Moho* (2010) en especial puede clasificarse como narrativa de lo inusual. Sus características y elementos fantásticos, entre los cuales destacan la aparición de sosias y *doppelgängers*, nos permiten explorar conceptos como el de matrofobia y sus posibles detonantes (traumáticos o más abstractos) en relación con el ciclo matrofóbico, a partir de la teoría del doble.

#### LA MATROFOBIA, UNA CINTA DE MÖBIUS

Nieves Ruiz Pérez define la matrofobia como:

el rechazo que profesan algunas hijas hacia sus madres, ya que estas representan la condensación de los valores tradicionales del heteropatriarcado que influye en la configuración de la identidad de esas hijas destinadas a repetir un determinado rol social. (*Las madres enemigas 2*)

---

género de lo insólito: “se trata de narraciones que pertenecen a diferentes ámbitos de lo no mimético” (6).

Para *Moho*,<sup>2</sup> proponemos la presencia de lo que llamaremos matrofobia maternal, en vez de la matrofobia filial,<sup>3</sup> que surge como respuesta al ciclo matrofóbico, el cual se explicará más adelante, y cuya representación diegética se manifiesta con los dobles que la habitan. En el caso de esta novela, se utilizan elementos inusuales, como el devenir,<sup>4</sup> para buscar una resolución

---

<sup>2</sup> Debido a la estructura y elementos compositivos de la novela, no es posible resumir la trama de forma lineal, por lo que esta se descubrirá a lo largo del análisis; sin embargo, para contextualizar el relato, *Moho* es la historia de Constanza, quien a partir del descubrimiento del amorío entre su esposo y su sobrina, a quien crió desde niña, inicia una aparente despersonalización cuyo catalizador es el moho que descubre en su piel.

<sup>3</sup> “Matrofobia maternal” hace referencia a una matrofobia perteneciente a la madre. Es decir, la madre experimenta emociones matrofóbicas hacia sí misma, otras madres o su(s) hija(s) al reconocer a esta(s) como una versión de sí misma. La matrofobia filial es definida por la experiencia matrofóbica vivida desde la hijidad. Esta matrofobia implica el rechazo de la madre por lo que el rol maternal representa simbólicamente dentro de la sociedad patriarcal.

<sup>4</sup> La protagonista de *Moho*, pasa por una metamorfosis o un devenir vegetal. Durante el transcurso de la novela, el moho que encuentra en su pierna, se expande hasta apoderarse totalmente de su cuerpo. Esto se alinea con la narrativa de lo inusual, ya que este devenir ocurre por una ruptura en la identidad de Constanza. Alemany Bay explica que: “Los personajes de la narrativa de lo inusual son predominantemente femeninos, sobre todo en las novelas, cuya voz discurre desde la primera persona [...] constantemente cuestionan sus relaciones con los otros, de ahí la importancia de apertura hacia el mundo interior, hacia una exploración del yo que conlleva un notable desgarramiento interno. Estamos ante el descubrimiento de una realidad interior exacerbada, no ante un problema de aceptación social —aunque también algo de esto hay—, sino fundamentalmente de aceptación del yo frente al yo” (*Lo insólito y lo femenino* 9). Entre la crítica de la novela cuyo análisis se enfoca en la metamorfosis

y un rompimiento con dicho ciclo.

Esta propuesta surge al problematizar la definición tradicional de matrofobia entendida como un *rechazo* experimentado por las hijas hacia sus madres. Desde esta perspectiva, si se toma la matrofobia como un todo generalizante, puede ocurrir una desconexión del concepto con las diferentes capas de constructo social en las que se presenta, por lo que se corre el riesgo de perder los distintos matices que la matrofobia puede tener en su representación literaria. En este aspecto, creemos que existen distintas variaciones de matrofobia que aparecen en la literatura, especialmente la contemporánea, como ocurre en el caso de *Moho*.

En este sentido, proponemos que la matrofobia, además de ser entendida como un sentimiento de odio hacia la madre o miedo a convertirse en madre o ser similar a ella, puede referirse también al rechazo de la hija hacia la figura materna o hacia la práctica de la maternidad en general, así como a un proceso interno de odio o negación de las madres hacia las hijas, al cual llamamos previamente “matrofobia materna”, en que se interioriza el repudio a la propia identidad de madre y se expresa externamente en el rechazo directo de la hija, así como en el desprecio a otras madres o figuras maternas.

Dado que en las hijas la maternidad siempre está latente como posibilidad y puesto que las madres a su vez fueron o son hijas también, es posible analizar la matrofobia a partir de las formas mencionadas arriba y considerarla entonces como un ciclo que comienza y termina con la propagación matrofóbica de

---

o el devenir destacan: “La metamorfosis del ‘yo-piel’ y el cuerpo vacío/ invadido a través de la narrativa de lo inusual en *Moho*, de Paulette Jonguitud Acosta” (2020) escrito por Nieves Ruiz Pérez y “Hacia otra piel: del cuerpo ‘infectado’ al devenir corporal en Cecilia Eudave, Paulette Jonguitud y Guadalupe Nettel” (2018) escrito por David Loría Araujo.

la violencia simbólica. Dicho ciclo se dividiría en cuatro etapas principales: 1) rechazo de las normas sociales (como la maternidad hegemónica), 2) alienación de la madre, 3) pérdida de identidad y, por último, 4) reconciliación.<sup>5</sup>

Estos momentos del ciclo matrofóbico pueden dividirse a su vez en dos grandes partes. La primera se conforma por las etapas de rechazo y alienación, presentadas durante la experiencia filial femenina,<sup>6</sup> como un proceso que deviene irremediablemente en un distanciamiento de la madre;<sup>7</sup> mientras que la segunda etapa está integrada por las fases tres y cuatro. De estas, consideramos que el punto tres del ciclo, la pérdida de la identidad, representa el momento más difícil o conflictivo, ya que la hija experimenta

---

<sup>5</sup> La propuesta de análisis de la matrofobia como un ciclo generacional surge a partir de las siguientes lecturas: *Las madres enemigas en la narrativa de lo inusual* de Nieves Ruiz Pérez, *Feeling and reason in Doris Lessing's fiction* de Lynn Sukenick, *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución* de Adrienne Rich, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza* de Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron, *An invitation to Reflexive Sociology* de Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, y *La dominación masculina* de Pierre Bourdieu.

<sup>6</sup> De la misma forma que se utiliza el término maternidad, se ha encontrado el concepto “hijidad”, usado mayoritariamente en forma masculina para referirse a la experiencia de “ser hijo de”, que como señala Korolczuk: “El Diccionario Popular de la Lengua Polaca (2000) da la siguiente definición del término: ‘características del hijo, perteneciente al hijo, referente al hijo.’ No existe equivalente para las hijas” (469; trad. nuestra). Por ello, para los objetivos de este análisis, nos referiremos a esta experiencia de “ser hija de” como “hijidad femenina” o “experiencia filial femenina” a partir de este momento.

<sup>7</sup> La hija buscará protegerse de la violencia dirigida hacia su madre al alejarse física y emocionalmente de esta, mediante una alianza con el padre, emulando rasgos que la acerquen a él.

esta fase, sea madre o no: la hija se convierte en madre, el sentido de pérdida ocurre debido a que la etiqueta “madre” sobrepasa el resto de sus identidades (por ejemplo, su carrera profesional, pasatiempos, etcétera), ya que la maternidad es considerada como la identidad primordial de una mujer en el sistema patriarcal. Si la hija decide no convertirse en madre, el sentido de pérdida será consecuencia justamente de los distintos discursos a su alrededor que la identificarán como una mujer que de alguna forma ha fracasado en cumplir con el propósito “natural” de su cuerpo<sup>8</sup> al que todas las mujeres deben aspirar.

En *Moho* ocurre una variación matrofóbica de la pérdida de identidad que experimenta la protagonista, Constanza, ya que sus hijos son adultos y no dependen de ella como en su infancia, por lo que al no estar activamente cumpliendo con su rol de madre, se pregunta: “¿Dejaré yo de ser mujer? ¿Se me descompondrá— el cuerpo? ¿Se me caerá— algo?” (Jonguitud 25). Esta pérdida de identidad de Constanza continúa desarrollándose durante toda la novela como elemento fundamental de significación.

El último momento del ciclo matrofóbico es la reconciliación, a la que se llega cuando las hijas-madres comprenden, a través de su propia maternidad, las acciones por las que previamente juzgaron a su madre, con lo cual se llega a veces a una especie de entendimiento mutuo; si este no sucede o si las hijas no se convierten en madres, esta reconciliación ocurre a partir del reconocimiento de la madre en sí mismas. En el caso de *Moho*,

---

<sup>8</sup> “El poder reproductor de la mujer está regulado por los hombres en cada uno de los sistemas totalitarios y en cada revolución socialista, y también a los hombres les corresponde el control legal y técnico de la anticoncepción, la fertilidad, el aborto [...] Todos esos elementos son esenciales para el sistema patriarcal, así como lo es la condición negativa o sospechosa de las mujeres que no son madres” (Rich 65).

se llega a la reconciliación a partir de la maternidad como experiencia compartida y se representa a través de distintos tipos de devenir que simbolizan el quiebre del ciclo matrofóbico. En la novela esta liberación solo puede ser obtenida a través de lo fantástico, la lucha de los dobles y el devenir en vegetal de su protagonista Constanza,<sup>9</sup> lo que la transforma en parte de la naturaleza que vive en el jardín de su hogar.

Si bien es cierto que en *Moho* los personajes de Constanza y Agustina parecen cumplir con la idea de que madre e hija experimentan la matrofobia en extremo apego a la otra, estas funcionan como un espejismo de lo que son, serán o han sido dentro de su rol como mujer. La novela entonces se aleja del concepto tradicional de matrofobia, a saber, el odio hacia la madre que experimenta su descendencia y permite introducir un binomio distinto: el de Tía-Sobrina, que en este caso se trata de dos personajes que comparten el mismo nombre. Esta dualidad predomina sobre el original biológico de Madre-Hija propuesto por la teoría, aunque en realidad estemos ante una dinámica Tía/Madre-Sobrina/Hija.

Constanza ejerce la maternidad a partir de dos relaciones: la que tiene con sus hijos biológicos y la que tiene con su sobri-

---

<sup>9</sup> El “devenir cuerpo” se puede pensar como “la relación misma entre espíritu-cuerpo-naturaleza, así como la relación misma entre materia-cuerpo-sensación” (Hernández Parraguez 35). Aunque no nos centraremos en el devenir, es importante notar que ya sea un devenir vegetal como es el caso de Constanza en *Moho*, o uno animal, la transformación corporal se utiliza para simbolizar el término del ciclo matrofóbico y la liberación del individuo del ciclo de violencia. Además, de acuerdo con Ruiz Pérez: “la metamorfosis de Constanza abre un viso a la realidad asfixiante y mutiladora que viven las protagonistas de estas narraciones de lo inusual” (“La metamorfosis” 53). En la novela este devenir se complejiza ya que pasa de lo fúngico a lo vegetal en el desenlace.

na, quien lleva su mismo nombre. De esta forma se abren dos relaciones mediante las cuales se analiza el desdoblamiento de la protagonista, ya que como explica Dolores Reventós: “the daughter is characteristically identified by the mother as her continuation or double” (286). Constanza y Agustina (sobrina e hija biológica) simbolizan el rechazo y la aceptación del ciclo matrofóbico respectivamente. Por ello, como se verá más adelante, aunque ambas representan un doble de la Constanza madre, lo hacen de maneras contrastantes.

En *Moho* vemos esta identificación de la relación Tía/Madre-Sobrina/Hija por parte de ambas Constanzas: la sobrina otorga el título de madre a su tía cuando vive los primeros años de su vida en la casa de esta; de la misma manera, la protagonista señala a su sobrina como un otro yo. Ambas Constanzas se convierten, metafórica y literalmente, en dos lados de una misma moneda: “Pasó con nosotras los primeros cinco años de su vida, sin tener muy claro de quién era hija, pero cuando aprendió— su nombre y tuvo edad suficiente como para especular, decidió que yo era su madre” (Jonguitud 20). Si bien esta es la relación matrofóbica principal, en la novela ambas mujeres experimentan otras formas de esta desde su hijidad femenina en relación con figuras maternas fuera de su propia relación madre-hija.

En su narración, Constanza adulta alude frecuentemente a su madre: “No me gusta recordar a esa madre sentada frente al espejo cepillándose el cabello o empolvándose la cara y sin preocuparse siquiera por preguntar si sus nueve hijos estaban ya en casa. La prefiero como la encontré— después del funeral: corpórea” (Jonguitud 13). Mientras tanto, la relación entre Constanza sobrina y su madre, Hortensia, presente en segundo plano, alude a una posible matrofobia maternal desde la perspectiva narrativa: “Constanza fue casi huérfana. Mi hermana Hortensia la tuvo cuando era muy joven y pronto quedó claro que era incapaz de cuidarla; llevó a la niña a casa de mi madre,

donde yo aún vivía. Así era Hortensia, hermosa e irresponsable” (Jonguitud 20).

En *Mobo* la matrofobia tiene una naturaleza cíclica, ya que sus personajes femeninos, antes de ejercer su rol de madres, fueron y son primeramente hijas, conscientes desde su infancia de su maternidad en potencia. Este rechazo, entonces, implica tanto la negación de los ideales patriarcales que una madre, transmisora de ellos, personifica, como la negación a la institucionalización de la maternidad. Adrienne Rich explica que: “La madre sirve a los intereses del patriarcalismo: así, ejemplifica en una sola persona la religión, la conciencia social y el nacionalismo. La maternidad institucionalizada revive y renueva todas las demás instituciones” (92). Las hijas, por lo tanto, asocian a sus madres con los intereses patriarcales y manifiestan su necesidad de transgredir este orden social por medio de la alienación con la madre. La hija, al darse cuenta de que es una madre en potencia, experimenta en primera instancia una oposición a la maternidad y, por lo tanto, entra en conflicto directo con su madre.

La hija, vista como una versión más joven de la madre, aún no implica una amenaza para el orden social al estar “protegida” por la figura paterna, por lo que sufre parcialmente la violencia sistémica a la que está sometida su madre. Esta violencia gradualmente irá en aumento conforme la hija crezca y con ello su posibilidad de cumplir con los roles de madre o esposa. Sin embargo, mientras esta protección permanezca, la hija verá a la madre como la propia culpable de su falta de libertad. Según señala Stephanie Lawler:

Se cree que la hija posee un vistazo privilegiado hacia la relación, y su testimonio es visto como la ‘verdadera’ representación de la madre. [...] Como una (voluntaria o involuntaria) representación del patriarcado, la madre se convierte en el ‘otro’ al ‘yo’ feminista de la hija. (15)

Madre e hija se sitúan así en una posición antagónica como se ve representada en la relación de las dos Constanzas. La madre y la sobrina-hija se convierten en un espejo que refleja el pasado-futuro que la otra trata de recuperar-evitar. Recordando entonces que la matrofobia puede ser entendida como “la escisión femenina del yo, el deseo de expiar de una vez por todas la esclavitud de nuestras madres, y convertirnos en seres libres. La madre representa a la víctima que hay en nosotras, a la mujer sin libertad, a la mártir” (Rich 340), podemos ver cómo tanto la madre como la hija conforman el inicio y el cierre de un ciclo que continúa propagándose por generaciones: el ciclo matrofóbico.

La definición de Rich se concentra en los aspectos de liberación que surgen a través de la matrofobia. En esta última hay un deseo implícito de romper una serie de patrones sociales, donde la mujer se ve encasillada en personificar no solo la maternidad, sino la idea de la “buena” madre: “Siempre he hecho un esfuerzo por no ver en ella fracaso, sino a los hijos eficaces que colgaban de su pecho como medallas al valor; *las hijas útiles, entrenadas para no repetir sus errores*. Uy, madre, si me vieras ahora” (Jongitud 13; énfasis nuestro). Es así como podemos ampliar la definición que propone Rich, a través del análisis de la relación madre-hija como una confrontación de dos yoes: uno pasado y uno futuro, junto a la aceptación eventual de sí. Es bajo este entendido que, partiendo de nuestra propia definición de matrofobia maternal, previamente mencionada, vista como una confrontación de dos yoes en tanto que la madre reconoce a la hija precisamente como otra versión de sí misma acentuando la naturaleza cíclica de la matrofobia, podemos vincular la representación de la matrofobia con la teoría del doble.

#### EL HORROR DE RECONOCER SU PROPIO ROSTRO

A grandes rasgos *Moho* es una narración enmarcada por lo fan-

tástico:<sup>10</sup> la narradora cuenta los eventos alrededor de su metamorfosis en un vegetal; entre los cuales, se encuentra la transformación de su sobrina en ella:

El mito del doble es un tema recurrente en la literatura occidental, especialmente en la literatura llamada ‘fantástica’ [...] el mito del doble ha suscitado y seguirá suscitando estudios diversos [...] porque nos remite a la problemática de la misteriosa identidad del ser humano y al enigma de su *duplicidad* y de su *desdoblamiento*. (Herrero 18)

La aparición del doble, como parte del ciclo matrofóbico, tiene sentido en tanto que puede verse como una manera de representar, a través del simbolismo y el uso de personajes, la complejidad de las relaciones madre-hija, así como la ambigüedad detrás de la transformación de Constanza.

Juan Herrero Cecilia distingue dos tipos de doble: el subjetivo y el objetivo. El segundo tipo “[e]l doble externo u ‘objetivo’ plantea principalmente la problemática de la relación entre el sujeto y el mundo frente al cual se sitúa (y no la problemática del sujeto frente a sí mismo)” (28). Sin embargo, esta clasificación del doble no es pertinente en este caso, ya que nuestra hipótesis plantea a la hija como un doble de la madre en tanto que carga consigo una parte emocional, física e incluso psicológica de esta;

---

<sup>10</sup> “Lo *fantástico* se caracteriza por la inclusión de un elemento sobrenatural o imposible que transgrede las leyes que organizan el mundo real. Lo fantástico recrea nuestra realidad para destruirla y quebrarla a partir de la introducción de un fenómeno imposible que nos inquieta y nos angustia”. (López-Pellisa y Ruiz Garzón 8). Partiendo de esta definición podemos relacionar lo fantástico con lo insólito, ya que este también permite la transgresión del orden simbólico o del mundo real (López-Pellisa y Ruiz Garzón 11).

hablamos entonces de un doble subjetivo que se manifiesta en la separación de la conciencia individual, es decir, surge de la madre. Por lo tanto el primer tipo, el subjetivo, es el más pertinente en nuestro análisis, ya que “plantea la desintegración de la instancia unificadora de la conciencia del yo individual” (25); lo cual se observa y puede analizar dentro del ciclo matrofóbico, puesto que madre e hija forman parte de un yo mayor.

La matrofobia entonces sería esta desintegración de la instancia unificadora en la relación madre-hija. La representación que hace *Moho* de la matrofobia ejemplifica esto desde su primer párrafo: “La rabia aún se me enredaba en el estómago. ‘No perdonar’, repetía cada amanecer como oración matutina para no pensar en Felipe, en su atrevimiento de enredarse con mi sobrina, la que lleva mi nombre, la *otra* Constanza” (Jonguitud 11; énfasis nuestro). El uso de la palabra *otra*, remite inmediatamente a pensar en un otro yo, especialmente cuando tenemos múltiples factores paralelos que continuarán como un hilo unificador a lo largo de la novela. Estos factores contrastan a ambas Constanzas, colocándolas una y otra vez como la “otra” versión de sí mismas.

Esta dualidad, además, permite la posible lectura de las dos Constanzas como un tipo específico de doble, el *doppelgänger*, personaje que “presenta una noción del sujeto/subjetividad que es defectuosa, disyuntiva, dividida, amenazante, espectral” (Vardoulakis 100; trad. nuestra).<sup>11</sup> La narradora se siente reemplazada en diversos aspectos de su vida por su sobrina: desde el nombre que comparten, el color de tinte que ella usa, y especialmente por la relación que esta última comienza con su esposo,

---

<sup>11</sup> “presents a notion of the subject/subjectivity that is defective, disjunct, split, threatening, spectral” (Vardoulakis 100).

Felipe, incluso cuando la joven afirma que esta relación no fue voluntaria. Estos factores hacen que Constanza la reconozca subconscientemente como su *doppelgänger*, un doble siniestro, un otro yo:

Los personajes femeninos de los cuentos populares tienen contrapartes que sugieren la existencia de un *doppelgänger*. En estos cuentos, la mujer suele estar segmentada, es decir, las cualidades o valores que representa están divididos, a menudo polarizados. [...] El *doppelgänger* (término que utilizaré para referirme al doble femenino) puede ser la participante en una narración en la que refleja o experimenta diferentes yoés, o puede consistir en atributos duales o múltiples divididos entre varias partícipes (Jurich 145; trad. nuestra)<sup>12</sup>

En el caso de *Moho*, Constanza (sobrina) al emular los elementos identitarios de la narradora arriba listados, se posiciona discursivamente como su *doppelgänger*.

Otro aspecto que las une y difumina aún más, haciendo de ambas una sola entidad, desde la mirada narrativa, es la decisión conjunta de interrumpir el embarazo de la sobrina. Esta acción es mantenida en secreto durante años por ambas. “Tal vez hubiera sido mejor reconocer: el niño ha muerto, cubrirnos la cara

---

<sup>12</sup> “Female characters in folktales have counterparts which suggest the *doppelgänger*. In these tales, the woman is frequently segmented; that is, the qualities or values she represents are split, often polarized. [...] The *doppelgänger* in (the term I will use for the female double) may be the participant in a narrative in which she reflects or experiences different selves; or she may consist of dual or multiple attributes split among several participants” (Jurich 145).

con ceniza y llorar. Huimos. Constanza no volvió a hablar de él. Yo debí extrañarme por su silencio, pero ¿cómo diferenciarlo del mío?” (Jonguitud 67). A partir de este suceso, Constanza asimila su identidad con la de su sobrina para referirse a ella como un yo alterno: “Poco después de la expulsión de Rafael, Constanza empezó a buscar algo con desesperación, sin saber muy bien detrás de qué iba. No la culpo, el dolor se *nos* pegaba a la piel como polvo fino” (Jonguitud 63; énfasis nuestro). La matrofobia da pie de esta manera a una escisión de su ser, tal como sugiere Herrero Cecilia: “El personaje confrontado a su propio doble vive una enigmática experiencia de [...] escisión o desdoblamiento de su identidad” (25). Esta explicación se alinea con la definición de Rich cuando afirma que la matrofobia se alza como una “escisión femenina del yo”.

El cuerpo es otro de los aspectos en los que se nota este desdoblamiento de la identidad que funciona como una representación física del ciclo matrofóbico:

El cuerpo de la hija adolescente es un campo de batalla matrofóbico porque, [...] el cuerpo a menudo se convierte para las mujeres en el eje decisivo en torno al cual se define la identidad [...] Por lo tanto, mientras la feminidad esté culturalmente construida en torno al cuerpo femenino (su belleza), la hija lo utilizará como instrumento de protesta o resistencia, como sitio de lucha contra la madre sobre la cuestión de la identidad femenina. (Reventós 287; trad. nuestra)<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> “The daughter’s adolescent body is a matrophobic battlefield because, [...] The body often becomes for women the decisive pivot around which identity is defined [...] Therefore, as long as femininity is culturally constructed around the female body (its beauty), the daughter will use it as an instrument of protest or resistance as a site of struggle against the mother

En este caso, Constanza pierde sus identidades individuales de madre y esposa y reacciona rechazando a su sobrina, quien ahora asume esas etiquetas. De esta manera, el engaño marital en la novela detona el devenir vegetal como camino para la reconciliación; es decir, su función es tratar de volver a configurar la identidad propia, que será la que otorga el título de *Moho* a la novela.

Constanza es una mujer que ha perdido el sentido de estos roles identitarios: ya no es una mujer joven y sus hijos Agustina y Leonel son adultos. Por tanto, no puede sentirse madre reproductora ni cuidadora. Debido al amorío de Felipe con su sobrina, tampoco se siente esposa. Ante esta pérdida de etiquetas que previamente le daban sentido a su vida, Constanza intenta reconfigurarse infructuosamente en la narración. Esta pérdida de identidad es simbólicamente representada a través del moho que se expande por su cuerpo:

Me enfermaba que alguien pudiera tenerme lástima: “Pobre Constanza, ¿supiste lo que le hicieron?”. Pero era necesario trazar un plan de acción, no iba a quedarme todo el día encerrada en el baño, con la boda de Agustina pendiente sobre mi cabeza. Veinticuatro horas para reconstruirme, ni un minuto más. Primero: saber cuanto pudiera sobre el intruso invasor. Moho. (Jonguitud 17)

A sus ojos, su sobrina ha adquirido todos estos roles sin que ella se diera cuenta:

Constanza me siguió. Intenté pensar en ella como en la pequeña a quien crié: nariz redonda, rizos desordenados. Sin

---

over the issue of feminine identity (Reventós 287)”.

embargo, no pude encontrarla en la mujer que tenía frente a mí: treinta y ocho años, blusa verde con escote del que asomaban los grandes pechos, rizos teñidos del mismo rojo que mi cabello. Sonreía. ¿Se reía de mí? ¿Cuándo creciste tanto, Constanza? (Jonguitud 19)

El contraste mental entre el cuerpo joven e intacto de la sobrina a la cual crío con el suyo —literalmente enmohecido— provoca el rechazo de la relación maternal de la primera con la última.

Las diferencias marcadas por la edad entre ambas Constanzas, unidas al peligro latente percibido por la narradora en la reconstrucción narrativa que hace de la crianza de su sobrina, nos permiten proponer que esta última funciona no nada más como un doble subjetivo, sino más específicamente como un *doppelgänger* de la protagonista. El término inventado por Jean-Paul Richter en 1776 hace alusión a:

la imagen “desdoblada” del yo en un individuo externo, en un yo-otro. El sujeto se ve a sí mismo (autoescopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo [...] Este desdoblamiento extraño percibido por la conciencia pone en cuestión los fundamentos de la identidad del sujeto y de su diferencia frente al “otro”. (Herrero 22)

Constanza ve su maternidad casi como si fuera un poder sobrehumano, cercano al de un dios, en el sentido de tener poder y control total sobre su creación, es decir, sobre sus hijos. En este punto de la novela, el discurso matrofóbico maternal se intensifica; sin embargo, la línea discursiva que distingue a las dos Constanzas se difumina, lo que crea ambigüedad en la narración. Además, esto deja fragmentos que, a primera vista, parecen referirse a Constanza sobrina, pero podrían estar ha-

ciendo alusión a la protagonista, lo que los convierte en un discurso matrofóbico autodirigido:

Quería lastimarla. ¿Por qué no era ella quien se podría? ¿Por qué aún se burlaba desde el espejo? Ya no estás aquí, Constanza, entiéndelo. No entendía. Tomé un cenicero del estante y lo lancé contra el reflejo de Constanza. Era un cenicero hecho de plastilina que ella me había regalado muchos años antes, un día de las madres. (Jonguitud 28)

El efecto que su sobrina, convirtiéndose en su doble, tiene sobre Constanza la lleva a experimentar un desconocimiento de sí misma que se manifiesta en su relación con su propia hija. Si la hija es espejo de la madre, pero la madre no se reconoce a sí misma porque hay algo inusual en su reflejo, tiene sentido que, al pensar en Agustina, la narradora describa con extrañamiento su relación filial: “Desconocía a esta hija oscura. De Agustina no quiero hablar. A veces pienso en ella como si fuera un apéndice mío, pero cuando hallo facetas tuyas que no conozco me da la impresión de que algo no está bien, como si de pronto no pudiera comunicarme con mi barbilla, con mis dedos” (Jonguitud 9). Agustina pasa a estar posicionada en un nivel secundario como doble de su madre, ya que la dualidad entre Constanza sobrina y Constanza tía es mayor, principalmente por el mismo reconocimiento que esta última le otorga a su sobrina como su doble u otro yo. La referencia que se hace de Agustina como hija oscura puede indicar que se encuentra en el subconsciente de Constanza y solamente pasará a un primer plano, a ser el doble principal, tras la muerte de la sobrina.

Cabe mencionar en este punto que, si bien Constanza es la *doppelgänger* de su tía, la sobrina parece tener en Agustina a su propio *doppelgänger* subjetivo, evidenciado sobre todo por la relación antagónica que sostienen:

“Constanza y Agustina se distanciaban cada vez más, si es que alguna vez estuvieron cerca. Una noche, tras una pelea que casi llegó a los golpes, Agustina encontró bajo su cama un tazón con arena en el que descansaba una raíz de jengibre, sospechosamente parecida a una mandrágora: ‘tu inquilina ya se deschavetó’, me dijo, y tiró el hechizo por la ventana. (Jonguitud 67)

Si como menciona Ruiz Pérez “[l]a figura de la hermana simboliza el ‘otro yo’ de las protagonistas [...] representa la aceptación de las enseñanzas maternas y cómo esa aceptación incentiva en la otra su estado matrofóbico” (50), el antagonismo entre ambas parece ser resultado de sus procesos matrofóbicos, en sus estados de rechazo y alienación, al tiempo que podemos afirmar que la hermana en posición de “otro yo” o un posible doble es un punto de contraste a las experiencias de la otra.

Para Constanza, la reconciliación con el posible desplazamiento de su rol como madre respecto a su relación con Agustina parece ser más sencillo de ignorar, quizá porque Agustina representa a la hija que acepta las enseñanzas maternas. Sin embargo, al ser Agustina un punto de contraste para su prima, la matrofobia que existe entre ambas Constanzas se intensifica, ya que es un recordatorio constante en la vida de Constanza (sobrina) de todos aquellos roles tradicionales con los que ella no ha podido cumplir. Quizá el más importante de estos es el no ser hija biológica de su tía. Este conflicto se alude desde las primeras páginas de la novela:

Constanza desarrolló la rabia de quien es huérfano en todos lados. Pasó una borrascosa época junto Hortensia y sus otros hijos —nunca los llamó hermanos— hasta que [...] volvió conmigo: “De cualquier modo eres como su madre”, dijo mi hermana y se fue. Yo me había casado y tenía

dos hijos; a Constanza no le gustó la compañía pero tuvo que adaptarse, y al paso de los años creí haberla *domesticado*. (Jonguitud 21; énfasis nuestro)

El uso de la palabra *domesticado* implica que este posible resentimiento por la falta de relación biológica madre-hija es sentida por las dos Constanza. Es interesante notar entonces que Constanza se resiste a hablar de Agustina con la misma profundidad. Los fragmentos que se narran de ella son casi siempre en relación con su sobrina, pero aquellos en los que esto no ocurre marcan las similitudes que Constanza ve entre ambas, lo que refuerza la noción de que dentro de la relación madre-hija hay un desdoblamiento:

Para mí, ella nunca tiene edad fija: a veces es una niña diminuta; otras, una mujer joven. Hoy es adulta, pequeña pero fuerte, tan parecida a mí y tan distinta, un retrato trabajado por un mal pintor, con errores evidentes: piel oscura, labios gruesos. [...] Una noche me halló sentada bajo el árbol, bebiendo vino, sola. “¿Qué hizo ahora?”, preguntó. “Constanza”, respondí. Se tambaleó, se sentó a mi lado y nos quedamos ahí, en silencio, un largo rato. Vuelve. No quiere apresurarme, pero no sabe qué hacer. Evita mirarme, yo trato de no pensar en qué verán sus ojos. Hace ya un buen rato no me paro frente al espejo. De Agustina prefiero no hablar. (Jonguitud 51)

Conforme la novela avanza y el moho comienza a apoderarse tanto de su mente como de su cuerpo, Constanza comienza a tener una perspectiva alterada de la realidad, una que hace que llame Constanza a Agustina como posiblemente sucede en la cita anterior.

Constanza, quien piensa en sus hijos como una propiedad biológica, entra en conflicto cuando reconoce que su sobrina nunca podrá estar bajo la misma dinámica que hay entre ella y Agustina, ya que no hay un vínculo biológico que las ate:

Constanza nunca fue un bebé, al menos no para mí. No la llevé en mi cuerpo, no tuve sobre ella el poder de todas las madres, que es el de la muerte. Quizá por eso nunca te supe tan débil, Constanza, porque a mi cargo jamás fuiste tan pequeña como para sujetar sobre tu rostro una almohada hasta que dejaras de respirar. (Jonguitud 62)

Sin embargo, al pensar en su sobrina como su hija, Constanza atribuye la desconexión entre ambas a esta falta de atadura biológica, aun cuando sucede la misma desconexión con Agustina. Estas desconexiones hacen que no pueda ocurrir una reconciliación efectiva entre las tres mujeres. Al contrario, cada conflictivo encuentro fortalece el sentimiento matrofóbico que existe en su relación, lo que previene particularmente que surja un espacio en el que ambas Constanzas puedan llegar a tener un entendimiento mutuo.

La representación de la matrofobia “pone de relieve las relaciones de poder entre madres e hijas, posibilitadas por la estructura jerárquica de la institución familiar [...] La subordinación de la hija a su madre parece ser [...] un hecho incuestionable” (Reventós 289; trad. nuestra).<sup>14</sup> Sin embargo, Agustina supera socialmente dicha subordinación al tomar su posición

---

<sup>14</sup> “lies precisely on its highlighting the power relations between mothers and daughters —made possible by the hierarchical structure of the institution of the family [...] The subordination of the daughter to her mother appears to be [...] an unquestioned *given*” (Reventós 289).

como esposa. Este suceso crea una especie de reconciliación un tanto superficial entre madre e hija, ya que Constanza reconoce que en el momento en que Agustina adquiere el rol de esposa, ella ya no tiene autoridad en su identidad de madre y es desplazada una vez más. Este desplazamiento forma parte del ciclo matrofóbico, ya que se espera que las hijas reemplacen, de manera simbólica, a su madre. Es a partir de este momento que Agustina pasa de ser una extensión de su madre a su posible doble, ya que en su identidad de “esposa” se incluye de forma inherente el de “madre”, que a su vez la llevaría a crear su propio doble. Sin embargo, esta posibilidad no es otorgada a Constanza sobrina o, más precisamente, la rechaza pues está en constante lucha con la maternidad como institución.<sup>15</sup> Recordando la relación de las hermanas en oposición y conflicto, su representación contrastante es también reflejo de su matrofobia, por lo que Agustina y Constanza más que ser dobles directos la una de la otra, encarnan una manera distinta de la hijidad femenina dentro del ciclo matrofóbico. El compromiso de Agustina representa la aceptación del rol maternal y el rol de esposa, asumiendo los valores e ideologías del sistema patriarcal. Constanza, quien a pesar de estar casada tuvo un amorío y un aborto, está en permanente conflicto con ambos roles, por tanto, a diferencia de Agustina, representa una amenaza para el orden jerárquico social.

El conflicto entre las primas culmina en las últimas páginas de la novela cuando una noche antes de la boda se pelean.

---

<sup>15</sup> “La maternidad institucionalizada exige de las mujeres un ‘instinto’ maternal en vez de inteligencia, generosidad en lugar de una realización propia de la personalidad, y la relación con los demás en lugar de la creación del yo. [...] El patriarcalismo no puede sobrevivir sin la maternidad y sin la heterosexualidad como formas institucionales, de modo que una y otra deben tomarse como axiomas” (Rich 90).

La disputa concluye con el asesinato de Constanza, cuya muerte simboliza la fortaleza del sistema patriarcal. A pesar de que durante el transcurso de la novela Constanza trata de rechazar las enseñanzas de su tía-madre y romper de esta manera con el ciclo matrofóbico, su muerte significa la perpetua continuación de este ciclo que no puede romperse por muy fuerte que sea la oposición hacia él:

Quise convencerme de que soñaba [...] Rafael<sup>16</sup> estaba acurrucado sobre el pecho de su madre. Agustina, mi Agustina, en el pasto, canturreaba.

—Despierta, por favor despierta —murmuré.

—Estamos despiertas, mamá. Las tres.

—No, no estamos. (Jonguitud 76)

En el momento en que la muerte de la sobrina es descubierta por Constanza ocurre una ruptura: “Tuve frío. Mis dos hijas en el piso: una erguida, la otra rota; la música, la mesa del comedor con el peso de las fotos de otro tiempo, otra vida quizá—, y a mi espalda la casa oscura” (Jonguitud 75). Madre e hijas, que antes compartían la comprensión irrevocable de estar unidas por algo que ninguna podía expresar con palabras,<sup>17</sup> ahora se encuentran destejidas. Su unión se ha desgarrado con la muerte de Constanza. Agustina, por ser la causante de esta muerte, corta el vínculo

---

<sup>16</sup> Rafael es el nombre que Constanza le hubiera querido dar al hijo de su sobrina, pero cuyo embarazo decidieron abortar.

<sup>17</sup> “Las madres y las hijas siempre han intercambiado —además del saber transmitido oralmente de la supervivencia femenina— un conocimiento subliminal, subversivo, anterior al lenguaje: el conocimiento que flota entre dos cuerpos iguales, uno de los cuales ha pasado nueve meses dentro del otro” (Rich 293).

que la ataba a su madre y a su prima. Mientras tanto, ambas Constanzas, que antes estaban irreconciliablemente alienadas de la otra, comenzarán un proceso unificador como resultado del devenir vegetal.

#### EL DEVENIR VEGETAL COMO SÍMBOLO DE RECONCILIACIÓN

El devenir de Constanza va incrementando conforme la expansión del moho toma su piel. La última etapa comienza al ver a la otra Constanza sin vida, lo que causa que su atadura con el rol de madre se quiebre completamente. A través de su transformación en una con el jardín, Constanza olvida a Agustina paulatinamente. Aunque distingue en ella los rasgos que le heredó, es incapaz de reconocerla como su hija: “Abro los ojos: hombres tapan el sol con un techo de lona. Sobre el pasto una plancha de madera. Una joven con mi cara, vestido blanco, me besa” (Jonguitud 85). Mientras tanto, la unificación entre Constanza y su sobrina, enterrada en el jardín, sigue fortaleciéndose mediante el proceso de metamorfosis que vive: “El moho se extendió al entrar en contacto con las ramas, con las hojas, verde sobre verde. Dónde termino yo. Dónde comienza el pasto” (Jonguitud 86). El devenir vegetal de Constanza finaliza hasta que el moho se apodera completamente de su mente y cuerpo, fundiéndola con el lugar que funciona como la tumba de su sobrina lo que hace que los dos personajes converjan en un solo yo.

Esta simbiosis se observa claramente, pues Constanza visualiza a Rafael como propio: “Rafael. Sé tu nombre. Rafael entre mis piernas. Música. Voy y vengo. Sin moverme. ¿Es Constanza quien entra por la puerta?” (Jonguitud 86). Podríamos inferir a partir de esta cita que Constanza finalmente se reconcilia con el aborto de Rafael al ser ella quien le da vida, borrando así completamente la escisión que existía entre las dos Constanzas. Además, la mención de Constanza sugiere que Constanza madre

y sobrina se han convertido en una sola entidad nueva que no se reconoce como una u otra. Por tanto, esa referencia en tercera persona a una “Constanza que entra por la puerta” puede ser tanto la expresión de dicha despersonalización, como una referencia a Agustina, quien al tomar el rol de cuidadora se convierte ahora en el doble de Constanza y es por lo tanto reconocida por la protagonista como la nueva versión de sí, lo cual marca la continuación del ciclo matrofóbico.

El doble como metáfora es un recurso utilizado para la explicitación de las emociones y procesos psicológicos que sufren las protagonistas del texto ante la confrontación con patrones simbólicos de violencia que no pueden ser descritos literalmente. De aquí que la novela funcione como una narrativa de lo inusual, ya que en esta metáfora la matrofobia encuentra, según Nieves Ruiz Pérez:

Un modo de expresión acorde a su complejidad teórica y epistemológica, siendo la razón por la que alcance niveles óptimos de complicidad en los mecanismos literarios de la narrativa de lo inusual. Además, la matrofobia, como sentimiento alienante para el sujeto femenino, encuentra en esta narrativa un cómodo espacio dominante, puesto que la figura materna se representa como la causa primigenia de las incertidumbres experimentadas por las protagonistas. (64)

Si bien es cierto que las dos Constanzas representan dos partes de un todo, también representan la transgeneracionalidad de la matrofobia. El ciclo de desapego y reconciliación que atraviesa la relación madre-hija solamente se puede entender al experimentarlo. Ellas representan una reconstrucción de identidades que están siempre en un intento continuo de subvertir las expectativas de género que se les han impuesto y de las cuales parecen

no poder salir: “El moho no tenía que ser una prisión. Podría ser una salida” (Jonguitud 53). Como afirman López-Pellisa y Ruiz Garzón: “Lo insólito [...] permite cuestionar el orden simbólico a partir de la transgresión, ya sea del lenguaje o de las convenciones culturales, y ese ejercicio de subversión contra lo normativo es perturbador y revolucionario” (10).

En *Moho*, a través del desdoblamiento de identidad, la matrofobia maternal y el devenir vegetal, se alcanza una liberación a través de la pérdida de identidad posibilitada por la ruptura con las etiquetas impuestas por el sistema. Finalmente, se encuentra la manera de acercarse a aquel doble que, en otra realidad, siempre se mantuvo en un constante rechazo. A través de este acercamiento, la reconciliación de la protagonista consigo misma se hace posible.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alemaný Bay, Carmen. “Lo insólito y lo femenino en algunas narradoras latinoamericanas actuales”. *Hispanamérica*, 2020.
- \_\_\_\_\_. “Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona”. *Romance Notes*, vol. 56, no. 1, 2016, pp. 131-141.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Anagrama, 2018.
- Bourdieu, Pierre, y Jean Claude Passeron. *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Editorial Laia, 1981.
- Bourdieu, Pierre, y Loïc Wacquant. *An Invitation to Reflexive Sociology*. The University of Chicago Press, 1992.
- Hernández Parraguez, Marta Cecilia. “Devenir cuerpo: de lo animal/vegetal de lo humano a lo material de la obra de arte”. *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, vol. 1, no. 12, jun. 2019, pp. 27-35.

- Herrero Cecilia, Juan. “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”. *Çédille: revista de estudios franceses*, 2011.
- Jonguitud Acosta, Paulette. *Algunas margaritas y sus fantasmas*. Caballo De Troya, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Moho*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Son necios, los fantasmas*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2016.
- Jurich, Marilyn. “‘A Woman’s a Two-Faced,’ or The Doppelgängerin Unveiled”. *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 6, no. 2/3 (22/23), 1994, pp. 143-65.
- Korolczuk, Elzbieta. “The Social Construction of Motherhood and Daughterhood in Contemporary Poland—a Trans-Generational Perspective”. *Polish Sociological Review*, no. 172, 2010, pp. 467-85.
- Lawler, Stephanie. *Mothering the Self. Mothers, Daughters, Subjects*. Routledge, 2000.
- López-Pellisa, Teresa, y Ricard Ruiz Garzón. *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de Espuma, 2019.
- Loría Araujo, David. “Hacia otra piel: Del cuerpo ‘infectado’ al devenir corporal en Cecilia Eudave, Paulette Jonguitud y Guadalupe Nettel”. *Literaturas En México (1990-2018). Poéticas e intervenciones*, coordinado por Mónica Quijano Velasco, et al., Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Reventós Martínez, María Dolores. “The Obscure Maternal Double: The Mother / Daughter Relationship Represented In and Out of Matrophobia”. *Atlantis*, vol. 18, no. 1/2, 1996, pp. 286-94.
- Rich, Adrienne. *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Cátedra, 1986.

- Ruiz Pérez, Nieves. *Las madres enemigas en la narrativa de lo inusual. Análisis de la matrofobia en tres novelas mexicanas*. 2018. Universidad de Alicante, tesis de maestría.
- \_\_\_\_\_. “La metamorfosis del ‘Yo-piel’ y el cuerpo vacío/invadido a través de la narrativa de lo inusual en *Moho*, de Paulette Jonguitud Acosta”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 8, no. 1, 2020, <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.651>.
- Sukenick, Lynn. “Feeling and Reason in Doris Lessing’s Fiction”. *Contemporary Literature*, vol. 14, no. 4, 1973, pp. 515-35.
- Vardoulakis, Dimitris. “The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud’s ‘The Uncanny’”. *SubStance*, vol. 35, no. 2, 2006, pp. 100-116.



## LA FIGURA ESPECTRAL EN *EL COMLOT DE LOS ROMÁNTICOS* DE CARMEN BOULLOSA: LO FANTÁSTICO Y LO INUSUAL REVISITADO

*Rebeca Martínez Rodríguez*  
Universidad de Sonora

*Rosa María Burrola Encinas*  
Universidad de Sonora

En este análisis nos enfocaremos en *El complot de los románticos* (2009) de la novelista mexicana Carmen Boullosa desde la perspectiva de los estudios espectrales. Para este objetivo dividimos el análisis en dos grandes momentos. En el primero se explicará el origen, las principales propuestas y el desarrollo en Hispanoamérica de esta perspectiva teórica y analítica; también repasaremos brevemente algunos conceptos que se han vertido para analizar la llamada “narrativa inusual”, con el propósito de ampliar y contrastar la perspectiva con la que se ha estudiado el fantasma en la literatura. Este panorama teórico y crítico será el punto de partida para formular una lectura de la novela en la segunda parte del presente análisis.

La obra sobre el fantasma *Espectros de Marx* de Jacques Derrida tuvo una importante acogida en el ámbito literario e inició lo que se ha dado en llamar el “giro espectral”, concepto acuñado por Roger Luckhurst y que se relaciona con la teoría li-

teraria contemporánea, la cual problematiza la figura del espectro y la convierte en una categoría de análisis social, cultural e histórico. La figura fantasmal o el espectro que describe Derrida se aleja de la tradición platónica de los *phantasmata*, en la que se asocia la imagen del espectro con la fantasía, con un muerto que regresa a la vida que:

hace pensar que la supervivencia y el retorno del muerto viviente pertenecen a la esencia del ídolo. A su esencia inesencial, por supuesto. A lo que da un cuerpo a la idea, pero un cuerpo con mínimo contenido ontológico, un cuerpo menos real que la idea misma. (166)

Derrida propone interrogar al fantasma sobre su historia propia y establecer su relación con el tiempo presente en el que aparece.

En estos casos, la figura espectral puede suponer una crítica a las nociones preestablecidas, a todo aquello que se considera “de alguna manera puro y autosuficiente o autónomo, que se puede disgregar del orden de fenómenos mixtos e híbridos que lo rodean y denominan con un solo nombre propio conceptual” (Peeren 9). La configuración liminal del fantasma —entre la vida y la muerte, la visibilidad y la invisibilidad, la ciencia y el mito, la realidad y la imaginación— impide una lógica totalizante y podría llevar al cuestionamiento sobre el género de una obra determinada o, como señala María del Pilar Blanco, a tratar de ver más allá de los géneros y considerar las implicaciones de la representación de la figura espectral. Así, el fantasma sería un “dispositivo interpretativo (o hermenéutico o heurístico)” (Wolfenzon 27) que podría utilizarse para estudiar la producción literaria de escritoras y escritores del presente siglo.

El espectro, según los estudios espectrales, es una figura que no está ni muerta ni viva, ni presente ni ausente, que manifiesta cierta fuerza y capacidad, pero no total agencia; cuya presencia

es perceptible, pero al mismo tiempo imperceptible. Es a través de la representación artística que se puede aprehender a ese fantasma y, como señala Derrida, hacer que hable. Los estudios o crítica espectrales podemos definirlos como:

la interrogación de una red de silencios, represiones, ocultaciones, aporías impuestas por condiciones políticas del pasado. Pero también es, desde la perspectiva de la contemporaneidad a sí del presente, una atención al llamamiento o juicio de generaciones futuras afectadas por las acciones del presente [...] la interrogación de la ausencia que se hace sentir, de presencias imperceptibles, de apelaciones transgeneracionales que refutan la representación ideológica del presente como momento estanco, insensible a la huella de traumas e injusticias del pasado bajo el imperativo pseudoterapéutico de no abrir viejas heridas. (Ribas-Casasayas 9)

La voz silenciada del Otro que ha sido reprimido por un poder hegemónico se percibe en la representación del fantasma en la literatura. La naturaleza indecible del espectro subvierte el discurso hegemónico coherente y aséptico, al cual contamina rompiendo con los parámetros establecidos y exponiendo con su presencia una realidad que se resiste a desaparecer. En el contexto hispanoamericano, los estudios espectrales reflexionan sobre propuestas que intentan construirse a través de estéticas de fragmentación y refuncionalización de poéticas alternativas a una visión lineal, jerárquica y racional.

Diversos análisis filosóficos (Derrida), sociológicos (Ribas-Casasayas) y psicoanalíticos (Freud) desarrollados durante el siglo XX sobre la teoría del fantasma han retomado esta figura para visibilizar a sujetos que muestran algún tipo de precariedad o marginalización: “Lo fantasmal es ese material excluido del

registro histórico y también de la memoria racional y consciente. Lo fantasmal es ese material que las violencias de la modernidad vuelven marginales” (Ribas-Casasayas 13).

Se atribuye a los fantasmas la capacidad de poseer secretos que intentan revelar con objeto de ser reivindicados. Suelen ser figuras que rompen con la serenidad de un espacio y llegan a causar un sentimiento de terror o desasosiego. Pero, al mismo tiempo, los fantasmas producen cierta fascinación y por ello las personas tienden a conjurarlos o invocarlos para que vuelvan a aparecer. Esther Peeren destaca que poseen cierto poder soberano, pues ignoran los límites materiales y metafísicos, también se invisten de la capacidad de revelar verdades ocultas y a través de ello saldar deudas. Sin embargo, Peeren considera que “la corporalidad incompleta e intermitente del fantasma [...] lo erige como algo intangible, y a menudo le impide afectar al mundo físico directa o efectivamente” (112), por lo que se requiere de la traducción o interpretación de sus intenciones o deseos por parte de una persona viva que se atreva a hacerlo.

En *Ghostly matters*, Avery Gordon intenta establecer un análisis sociológico a partir del estudio de novelas en las que algunos personajes principales son espectros. Considera que, en obras *Como en la guerra* de Luisa Valenzuela, *The Alchemy of Race and Rights* de Patricia Williams y *White Noise* de Don DeLillo, a partir de la figura espectral, es posible obtener cierta información sociológica que no puede obtenerse a través del análisis científico y profesional de las ciencias sociales, ya que las fronteras entre la ficción y los hechos estudiados por esta disciplina no son del todo discernibles:

Esta separación disciplinaria es, sin embargo, compleja; el borde no es tan seguro como los mandatos institucionales estiman. No solo es el origen de la sociología el de una disciplina ligada con la literatura, sino que también los su-

puestos teóricos y los métodos disciplinares dominantes de la sociología se enfrentan constantemente contra lo fictivo.<sup>1</sup> (Gordon 25; trad. nuestra)

Para esta crítica, la narrativa ofrece un panorama diverso que permite abordar temas como la explotación, la marginalidad y la exclusión de ciertos grupos sociales. Gordon utiliza el término “haunting” (propuesto por Derrida como “hauntologie”, que ha sido traducido como “asedio”) como modalidad experiencial para designar la “forma en la que los sistemas de poder abusivos se evidencian y su impacto se siente en la vida cotidiana” (xvi; trad. nuestra). El asedio o *haunting* por parte del espectro causa un extrañamiento, pues se considera que ciertas formas de poder subyugante como la esclavitud, la discriminación y otros tipos de violencia social ya han sido superadas, pero la presencia destabilizadora del espectro prueba que no es así. A través de este asedio por parte del espectro es posible reconocer la represión de un grupo social o la violencia a la que este ha sido sometido desde tiempos remotos, ya sea de manera directa o de forma oblicua. En este sentido, Gordon sigue la lógica derridiana al hablar del fantasma y con el fantasma para que este aporte su testimonio y, al igual que Derrida, destaca que el asedio es un elemento que activa la necesidad de “hacer algo al respecto”.

Cada figura fantasmagórica exhibe ciertas características exclusivas que requieren una forma de ser observada y una revisión minuciosa de las coordenadas espaciotemporales en las que

---

<sup>1</sup> “This disciplinary segregation is an uneasy one, however; the border is not quite as secure as institutional mandates presume. Not only is the origin of sociology as a unique discipline bound up with its relationship to literature, but sociology’s dominant disciplinary methods and theoretical assumptions constantly struggle against the fictive” (Gordon 25).

se presenta. El examen exige, según señalan María del Pilar Blanco y Esther Peeren, “una cuidadosa percepción de los escenarios representados (en el texto), ya que ellos pueden revelar una dimensión diferente, encantada” (1). Al observar cómo, dónde y cuándo surgen estas figuras en los textos es posible percibir a los fantasmas no como representaciones de un pasado oculto o como secretos enterrados, sino como figuras que intentan provocar una mayor conciencia sobre subjetividades diversas y las problemáticas que estas enfrentan en el mundo contemporáneo. Acorde con esta idea, Carolyn Wolfenzon señala que “en la tradición mexicana el uso de los fantasmas en Fuentes, Rulfo y Tario tiene una intención de crítica social, de cuestionamientos profundos sobre la identidad mexicana y no tiene el propósito de producir únicamente miedo” (19).

Los autores hispanoamericanos contemporáneos con frecuencia asumen una posición ética frente a la violencia que se vive en el mundo globalizado que habitan y así lo representan en sus obras. Ellos retoman en su narrativa el interés por las vanguardias y elementos de las escrituras subversivas del siglo XX; al mismo tiempo, se alejan de presupuestos narrativos “simples, amenos y legibles” (Nogerol 128). Las prácticas radicales de escritura de los sesenta son retomadas por algunos escritores que intentan visibilizar problemáticas sociales como las historias ocultas y reprimidas debido al poder hegemónico o a condiciones políticas adversas, tales como la narcoviolenencia, la violencia de género y la discriminación sistemática. Así, los autores del siglo XXI rechazan los preceptos de objetividad que dan cuenta de una historia única y de un punto de vista dominante que ha silenciado las voces de una otredad subalterna; se revelan frente a la dicotomía hecho real= verdadero/representación estética=falsa.

Ahora, con el fin de delimitar mejor nuestro objeto de estudio, resulta oportuno fijar la atención en las obras escritas

por mujeres hispanoamericanas en el presente siglo. En primer lugar, queremos observar que esta literatura abre espacios para consideraciones éticas y estéticas, a la vez que sus técnicas narrativas han ido transformando la manera en la que se perciben los géneros literarios en la actualidad; ello ha conducido a realizar estudios más amplios sobre esas categorías. En este sentido, es posible observar que obras de autoras como Mariana Enriquez, Mónica Ojeda, Fernanda Melchor, Verónica Gerber Bicecci, Samantha Schweblin, Liliana Colanzi, Mariana Eva Pérez, Valeria Luiselli, así como Carmen Boullosa y María Negroni retoman figuras fantasmagóricas. Algunas de estas últimas son monstruosas y muy bien pueden asociarse a la novela gótica o de terror, aunque en *El complot de los románticos* parecen cumplir un propósito diferente. Los entes fantasmagóricos representan en esta obra una crítica a ciertos paradigmas establecidos y a la problemática que desencadenan en la configuración de subjetividades, particularmente en la femenina.

El hecho de que estas narradoras utilicen la figura espectral en sus obras podría llevar a clasificar su escritura en géneros como el fantástico, lo insólito, el gótico o el terror; sin embargo, la representación del fantasma en muchas de sus novelas o cuentos desestabiliza más bien estas concepciones genéricas, precisamente, tal como hemos venido señalando, porque en las narraciones se evidencia un cambio paradigmático en la figura espectral que origina el asedio. Estas transformaciones se producen a través de la vinculación de estos entes con conflictos sociopolíticos y culturales; así se arroja una luz diferente sobre estas figuras fantasmagóricas y sobre los escenarios en los que se perfilan. Sirvan como ejemplos los casos de Mariana Eva Pérez, Mariana Enriquez y María Negroni, quienes recurren a las figuras fantasmagóricas para representar la ausencia de las personas desaparecidas por las dictaduras en Latinoamérica, mientras que los fantasmas en las obras de Valeria Luiselli y Carmen

Boullosa intentan entablar un diálogo con el canon literario del cual las mujeres han sido relegadas.

La figura espectral se preconice con el género de lo fantástico, el terror o lo gótico; sin embargo, algunos críticos proponen una categoría denominada “narrativa de lo inusual” que:

bien podría abrirse hueco entre las especies de literatura que codifican la parte incomprensible, irracional y oscura de la realidad que tanto ha alimentado desde las pos-trimerías de la Ilustración, los géneros de lo insólito y ha enriquecido las formas de la “literatura de lo imposible”.  
(García Valero 326)

La representación de las figuras espectrales en la literatura contemporánea —ya sea para dar cuenta de las desapariciones forzadas, de una violencia estructural o de roles genéricos determinados— altera la posible visión unívoca del fantasma y la interpretación fantástica que se le podría conceder problematizando la lectura de las obras. Al examinar estos cambios de paradigma respecto a la figura fantasmagórica o espectral, consideramos que los aportes de la denominada “narrativa de lo inusual” pueden ayudar a puntualizar algunos aspectos referidos a la narrativa femenina más reciente.

Carmen Alemany Bay afirma que esta “narrativa de lo inusual” se aprecia en la obra de narradoras hispanoamericanas del siglo XXI, quienes a partir de la implementación de técnicas como la fragmentariedad, la intertextualidad, la reescritura, la interpretación de textos canónicos e incluso la metaficción dan cuenta de preocupaciones éticas y estéticas similares. La narrativa de lo inusual se observa en forma particular en novelas cortas, con protagonistas femeninas y que suelen recurrir a elementos desconcertantes como la descripción de experiencias que pudieran parecer de origen onírico o fantástico.

En esta tendencia narrativa predomina la incertidumbre planteada con transiciones hacia lo onírico o lo delirante, así como por medio de rupturas en tiempo y espacio, pero siempre en ambientes cotidianos y domésticos. Asimismo, se tiende a incluir elementos que se han entendido como propiamente fantásticos, tales como desdoblamientos y la presencia de seres fantasmagóricos o monstruosos, mediante los cuales, de manera metafórica, se revelan emociones o situaciones de la vida ordinaria de las protagonistas o narradoras:

En la narrativa de lo inusual se observa: una hibridez discursiva en la que la representación metafísica es solo una necesidad de representación de la realidad que no busca desestabilizarla, y además los personajes son conscientes de estar en ella con leves tránsitos a otras realidades; universos complejos, ambiguos, ante una realidad trastocada por la imaginación o por la desestabilización de quien lo enuncia y que está haciendo una reinterpretación de la realidad a partir de esos parámetros. (Alemany Bay 135)

Es posible que algunas de las características de las novelas inusuales que propone Alemany involucren la figura del fantasma de acuerdo con lo expuesto por María del Pilar Blanco, quien considera que observar el lugar donde ocurre un asedio por parte de los fantasmas podría ser “un ejercicio útil para comprender las ansiedades específicas de los vivos que reaccionan a las manifestaciones espaciales de modernización que les rodean” (9).

La novela de Carmen Boullosa *El complot de los románticos* parece reunir en su narración muchos de los supuestos que hemos venido exponiendo y muchos de sus personajes son fantasmas. En las páginas siguientes nos proponemos examinar el sentido y las formas específicas en la que estos entes se representan en la novela. En esta historia, algunos personajes son autores

canónicos de la literatura occidental ya fallecidos que regresan como espectros al mundo actual con objeto de acudir a una cita anual: la reunión de escritores en el marco del Festival Literario El Parnaso. La presencia de estos personajes afantasmados es perceptible por un gran número de personas, pero solamente algunas pueden establecer diálogos con ellos, específicamente la narradora y algún otro miembro del comité organizador del festival. Sin embargo, lejos de constituir una representación elogiosa de los pilares de la literatura occidental, los personajes escritores exhiben una serie de actitudes que eclipsan el enaltecido concepto que se tiene de algunos de estos laureados autores. A partir de esta trama argumental, es posible percibir una serie de estrategias narrativas que problematizan aspectos relacionados con la figura autoral y su estatuto ficcional. La figura del fantasma y sus características —su naturaleza marginal entre la vida y la muerte, y entre lo real y lo imaginario, así como la alteración que provoca su presencia— son utilizados por Carmen Boullosa como recursos estéticos mediante los cuales se abordan, por un lado, distintas problemáticas alrededor de la figura del autor y de los géneros narrativos; y, por el otro, la escasa presencia de mujeres en el canon literario y la violencia hacia el género femenino. De esta forma, en la novela de Boullosa, la presencia de estas entidades se enfoca hacia la crítica social y relega el aspecto terrorífico, de manera que coincide con la tendencia señalada por Carolyn Wolfenzon para la tradición literaria mexicana de fantasmas —según la cita que se consignó páginas atrás—.

Sabine Coudassot-Ramirez advierte la transformación de algunos personajes de las novelas de Boullosa como *Duerme* (1994), *Mejor desaparece* (1987) y *Llanto* (1992), y señala que:

muchas veces los personajes parecen ‘flotar’ en sus cuerpos, buscando llenar los espacios vacíos de su propio ser sin hallar forma de hacerse lo suficientemente presentes

para ello. Los límites de sus cuerpos parecen mal ajustados y los personajes solo llegan a desdibujarse. Su naturaleza es absolutamente inasible. (45)

Esas características permiten visualizar en la escritura de Boullosa un alejamiento de la literatura. Las entidades espectrales en la novela carecen de una naturaleza corporal acabada, de manera tal que algunos desaparecen completamente de las tramas. En ese sentido, la estudiosa plantea que los protagonistas: “se pueden definir como esencias, como fantasmas (en los dos sentidos de la palabra en español: apariciones y proyección de fantasías)” (46). Coudassot destaca que ese rasgo fantasmal de los personajes instauro la ficción en la novelística de Boullosa y el pacto con el lector, quien se encargaría de construir bajo su propio criterio el sentido.

Es posible observar en la narrativa de nuestra autora una tendencia a la autorreflexividad, así como a un continuo diálogo con diversos discursos como el histórico y el de la tradición literaria; se delinean sujetos atravesados por numerosas perspectivas y se evidencian una multitud de posibilidades de sentido e interpretación. Precisamente esto se puede observar en *El complot de los románticos*. La inestabilidad genérica de la novela, la presencia de la autoficción y la representación de entes fantasmagóricos son muestra de la búsqueda de innovación formal de la novelista; es importante destacar que por medio de estos elementos se articulan las preocupaciones de Boullosa respecto a problemáticas sociales, culturales y, por supuesto, literarias. La escritora desarrolla en su novelística una heterogeneidad estilística que colinda con el surrealismo y con lo inusual; sin embargo, con frecuencia se decanta hacia la construcción de identidades a partir de situaciones maravillosas como en el caso de las ratas parlantes que aparecen en *El complot de los románticos*. La heterogeneidad también se observa en la diversidad genérica que muestra su

obra; es posible considerar, por ejemplo, en la composición de *El complot de los románticos*, la presencia de una novela de frontera, de denuncia social o fantástica. Aunque la obra presenta afinidades con diversas corrientes literarias, su perspectiva narrativa se construye a partir de una gran distancia crítica y lúdica, de tal forma que las conexiones con aquellas resultan en unos referentes un tanto desdibujados e incluso parodiados.

Los estudios realizados sobre la narrativa de Carmen Boullosa muestran que las entidades fantasmagóricas o espectrales son utilizadas por lo general para ofrecer una interpretación alternativa sobre determinados personajes históricos o para arrojar luz sobre *aquella* historia oculta; es decir, dan cuenta de aquello que ha sido excluido del registro institucional, de la memoria racional y consciente, así como de aquellas historias de violencia que la modernidad ha tratado de silenciar o marginar. El espectro, en esta novela, también se utiliza como recurso para llevar a cabo procedimientos autorreferenciales y autorreflexivos que problematizan diversos paradigmas, entre ellos los relacionados directamente con la literatura: como la muerte y resurrección del autor, la conformación de la tradición literaria y las exclusiones del canon literario de figuras periféricas como son las escritoras.

Como es posible apreciar en la lectura de la novela, la mayoría de los personajes se describen como fantasmas con la posibilidad de retomar cierto nivel de visibilidad y de establecer un diálogo con otros escritores muertos, así como con algunos que aún están vivos. Se requiere, sin embargo, de la intervención de una médium que permita el traslado de los escritores muertos al mundo terrenal y que asegure que la aparición de esos peculiares fantasmas se desarrolle de la manera más ordenada posible. Considerando que en la obra la referencia tanto a los autores como a la figura autoral es evidente y constituye uno de los ejes centrales de una de las principales propuestas estéticas de la no-

vela, resulta de interés analizar cómo se recurre a la figura espectral para dar cuenta de las ideas mencionadas antes y sobre las que la teoría y la crítica literaria se debaten actualmente; nos referimos a la figura del autor y a la manera en la que se intenta reflexionar sobre ésta mediante la representación de fantasmas. La escenificación del retorno al mundo terrenal de los escritores ya fallecidos permite una reflexión sobre las complejas implicaciones de la entidad que conocemos como “autor” y de los imaginarios que se tejen en torno a esa entidad.

La figura autoral se perfila en la novela como un espectro que vuelve a la vida, a pesar de que en el siglo pasado parecía haber sido liquidado desde la teoría literaria por autores como Roland Barthes y Michel Foucault en sus ensayos “La muerte del autor” (1968) y “¿Qué es un autor?” (1969), respectivamente. En efecto, estos dos teóricos se cuestionaron sobre la naturaleza y el estatuto del autor en el discurso y decidieron proclamar su desaparición; no obstante, en el momento actual esta entidad se mantiene como uno de los temas de análisis más vigentes en los estudios literarios y se instituye en una cuestión relevante en las obras producidas por mujeres en el presente siglo, a partir de la visión crítica que han impuesto las corrientes de pensamiento feminista y de género. Los ensayos de Barthes y de Foucault han sido esenciales para dismantelar la potestad de la figura del autor durante el momento histórico en que surgieron, los años sesenta, cuando las teorías estructuralistas y la crisis de representación del sujeto tuvieron un importante impacto sobre el modo de pensar e interpretar la literatura.

Barthes y Foucault se interesaron por analizar la literatura con base en planteamientos que dejaron de lado al autor como el origen del significado de un texto o como una figura de autoridad en este. Sin embargo, Foucault observa la pervivencia de estos últimos rasgos en algunas configuraciones enunciativas, por ejemplo, en los “instauradores de discurso”.

En la actualidad, algunos críticos como Dominique Mainueneau, Ruth Amossy, Jérôme Meizoz y José Luis Díaz han desarrollado aparatos conceptuales que continúan con la reflexión sobre la figura autoral. Para ellos, esta entidad se construye ahora tanto a partir de los textos como de los elementos de su promoción y difusión, así como de la imagen que construye un autor de sí para señalar su posición en la escena literaria. Las ideas de estos teóricos resultan sumamente ilustrativas en torno a la construcción de la entidad autoral en la novela que ahora examinamos.

En *El complot de los románticos*, la naturaleza espectral se presenta no solo en la mayoría de los personajes, sino que también caracteriza a los diversos narradores. Este hecho permite examinar la figura del autor como un espectro a través del *haunting*, concepto que, se recordará, hemos desarrollado en las primeras páginas de este capítulo. Los narradores parecen estar asediándose mutuamente durante toda la novela, irrumpen repentinamente (en ocasiones al ser conjurados) y, las más de las veces, sin previo aviso, desestabilizan a tal punto la narración que se permiten asumir para sí una serie de epítetos (“el escritor-cete”, “la autora”, “la que firma el libro”) que confunden, complejizan y de alguna manera amplían, más que acotan, la figura autoral, tal como trataremos de mostrar un poco más adelante.

Veremos a continuación cómo los narradores construyen una figura particular y por qué consideramos que la naturaleza espectral de estos se puede entender como una metáfora que permite examinar la figura del autor. En primer lugar es interesante destacar que la narradora que se ostenta como la presidenta organizadora del Festival El Parnaso señala que: “No soy nada sino una más entre muchos escritores muertos en vida” (25). En esta aseveración podemos detectar las características de los fantasmas que acotábamos páginas atrás, a saber: la posición liminal entre la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, así como la exclusión de un grupo determinado, en este caso parti-

cular, el de la academia y/o del canon. La utilización metafórica del fantasma relacionada con el quehacer literario es de resaltar en la novela, pues la narradora acude a esa condición fantasmal para señalar su situación en el mundo literario y que, en su caso, esa muerte en vida se debe a que:

ningún editor quería mis libros, ningún crítico mi obra, no tenía yo ni un triste lector, ni un académico, ni el más perdido, se interesaba en, ya no digo estudiarme, ni siquiera en nombrarme, no había un perro que me ladrara, aunque yo continuaba tenaz con el intento de morderles. (25)

Esta narradora destaca su intención de hacerse presente a pesar de ser ignorada. La presidenta del Festival describe con insistencia lo que ella considera la condición “cadaverina” (26), que tanto ella como otros presidentes anteriores han padecido y que incluye no solo ser marginado por el canon, sino también permanecer en una especie de limbo en otros niveles: “muerto para el ojo público, muerto para uno mismo como escritor —no escribir ni un pío, o sólo caca de pío—, muerto para la vida con los otros, la vida social” (26). Así, la posición de autora indica un aislamiento social, la desaparición del individuo de la actividad creadora y de la escena literaria que pueda representarlo como tal. El tono sarcástico que se observa en la descripción de la naturaleza del escritor remite a las consideraciones de Barthes en relación con la muerte del autor. La narradora enfatiza continuamente el hecho de estar muerta en el panorama literario, pues no es una autora publicada. La reflexión sobre el autor se parodia mediante el campo semántico de la muerte, pues la condición para que los autores puedan hacerse acreedores al premio por mejor novela en el Festival Literario El Parnaso, alrededor del cual gira en gran parte la narración, consiste en que la novela haya sido escrita de forma póstuma, es decir que los autores hayan escrito su obra después de muertos.

La narradora menciona que se encuentra en una especie de limbo y que, debido al carácter liminal de sus circunstancias, es posible que ella sirva de médium para que los espectros de los autores puedan retornar al mundo físico con el fin de acudir al Festival. Ella intenta desestimar las voces fantasmales de los autores que la requieren para que organice la reunión; no obstante, eventualmente accede pues, afirma, es la única manera de hacerse acreedora de un lugar en el selecto grupo de autores consagrados. Sin embargo, expresa que no es fácil estar en esa posición —“es que es muy perturbador lidiar a diario con muertos” (27)— ya que es difícil entender lo que dicen una vez que retoman la corporalidad: “entran en una zona digámosle esperanta” (27). No solo la lengua no se comprende del todo, sino que tampoco se entiende, a decir de la narradora, cuál sería el sentido de su regreso espectral: “de qué hablan, de qué se quejan, vienen de universos muy diversos” (27). Esta dificultad para comprender qué es lo que quieren los escritores y su determinación de regresar de manera frecuente al mundo de los vivos, se perciben como elementos que evidencian la reflexión en el texto sobre el tema de la figura autoral y la construcción que de esta se elabora a partir de su desmitificación, pero, sobre todo, constituye una reflexión sobre el peso que el canon ejerce sobre los escritores en general, especialmente las mujeres escritoras.

El fantasma de Herman Melville, uno de los protagonistas de la novela, se presenta como un ser escindido entre el hombre y el autor, que a pesar de llevar una vida patética está consciente de tener la capacidad de escribir “el poema más ambicioso y formidable jamás imaginado por pluma alguna” (31). Las figuras del autor y la “persona” o personaje creado con base en la figura de autoridad que proponen los teóricos contemporáneos son dos elementos que se contrastan con la biografía y que relacionamos con los planteamientos que expusimos anteriormente de Roland Barthes y Michel Foucault. La novela incluso lleva

más allá la reflexión acerca de la naturaleza del autor. A partir del asedio de diversos personajes se abona a la idea de una figura de autor que, contrariamente a las consideraciones estructuralistas, tiende a hacerse presente de diversas maneras en la literatura contemporánea. Dominique Maingueneau considera que: “Como el autor, la imagen de autor tampoco es un punto fijo ni una zona de contacto entre instancias estables: es una frontera movediza, resultante de un juego de equilibrio inestable en reconfiguración permanente” (26). El crítico describe algunas características de autor y de su imagen que se construyen a través de diversos comportamientos verbales y no verbales. Esta construcción se puede comprobar en una gran parte de la novelística actual que recurre a procedimientos como la autoficción e introduce elementos autobiográficos, de tal manera que reelabora una entidad autoral compleja que, aun cuando su presencia se había relativizado en la tradición, ahora se aparece investida de un estatuto que replantea el pacto ficcional tradicional.

En la novela, la protagonista y narradora principal, la presidenta de El Parnaso, continuamente es asediada por al menos dos personajes: uno denominado “el escritorcete”, y otro que responde al nombre de Carmen Boullosa y posee, según la narración, características que la asemejan a la escritora de la novela. Estos personajes fantasmagóricos entablan un diálogo con la presidenta de El Parnaso mientras aparecen y desaparecen en la narración, un aspecto del argumento que refiere la pugna relacionada con la autoridad que se escenifica en toda la novela. Al inicio de ésta, la narradora señala que ella es la más acreditada para dar la versión de los hechos, pero la constante irrupción del resto de los personajes narradores pone en entredicho esa autoridad. La primera perturbación ocurre cuando la narradora intenta explicar el viaje que realizará a México. En ese momento la autora, cuya presencia se describe como una sombra, reclama la potestad narrativa:

“Pero no es pertinente.” “¿Quién te dijo que no?” “Es obvio.” “Me dejas, y te callas.” “¿Por qué voy a dejarte clavar a medio libro mío (que tú lo firmarás, pero el hecho es que es mío) tus tonterías?” “¡Tonterías! ¡Tú me sales con que yo digo tonterías!, qué cara dura. No te interrumpí cuando vomitaste tu muy idiota teoría acerca de la recepción de la obra, que es de verdad una joya de ignorancia y de estulticia —¿cómo puedes creer esa pendejada?— y no me permites a mí, que a fin de cuentas soy la autora de esta novela, colar una memoria mía, verdadera y auténtica. ¡Se necesita!”. (49)

La incursión en la narración de alguien con un nivel de autoridad otorgado por su “figuración” como autora se hace evidente en diversos momentos de la novela en los que se lleva a cabo un diálogo entre los diversos narradores que intentan figurarse como autores. El hecho de que la denominada “autora” firme el libro tendría que representar un nivel específico de superioridad sobre la narradora; sin embargo, es evidente que no lo tiene, pues requiere del permiso de esta última para incluir un recuerdo de su vida. Del mismo modo, la narradora intenta constantemente librarse del vínculo de subordinación que establece con la autora Carmen Boullosa. El problema de la autoridad se complejiza aún más por la irrupción de otro narrador llamado “el escritorcete”, que afirma ser “el autorizado”.

En *El complot de los románticos* es posible observar un sinfín de figuras de autores, no solo las ya mencionadas, sino también otras instancias que se construyen en relatos secundarios respecto a la o las historias principales. La responsabilidad de la narración y de la autoría se desplazan constantemente, hecho que evidencia una crisis en la figura autoral propia de los presupuestos posmodernos. Gabriela García Hubard propone el término “autor espectral” que se apoyaría en la palabra “fan-

tasma” para significar tanto espectro como una construcción imaginaria, una alucinación y un recuerdo acechante. A partir de estos supuestos, esta teórica se pregunta: “¿No es todo esto lo que conforma hoy en día la noción de autor? Incomoda, asusta, fascina, seduce, nos invita a construirlo, nos permite desplegar nuestras fantasías” (155). García Hubbard destaca que con ese término no se intenta regresar a la figura del autor y retribuirle poder o autoridad, sino que más bien se busca explicar la visión desestabilizadora propia del espectro que impacta la homogeneidad y la unificación en gran parte de la literatura actual. Señala también que:

El autor espectral excede y deconstruye las oposiciones binarias, sobre todo la de realidad y ficción, pero también la de autor y texto, así como la de crítica y ficción. El autor espectral es indispensable pero insuficiente, está “out of joint” y por ende nos salva del totalitarismo, de la inmovilidad. Abre el texto al avenir. El autor espectral [...] está y no está, está vivo y muerto al mismo tiempo. (155)

Esta conceptualización nos parece propicia para señalar algunas de las características que nos interesa resaltar sobre la construcción de la figura autoral en la novela.

En efecto, en la novela *El complot de los románticos* se rompe con la división ficción-autobiografía, pues los límites entre una y otra resultan indefinidos. Esto se realiza por medio de distintas estrategias: con la noción de novela homogénea, dado el carácter fragmentario y la heterogeneidad estilística y temática de los relatos incluidos; con la noción de coherencia y unidad narrativa, pues como ya hemos repetido antes, los narradores se multiplican y confunden, características todas estas que erigen una instancia fantasmal, acechante y escurridiza en lugar del autor; y, por último, con el valor de verosimilitud inherente a toda

narración literaria, que se pone en cuestión al introducir como personajes a fantasmas de escritores muertos en convivencia con ratas parlantes.

La distancia respecto al relato fantástico tradicional antes descrito se observa a través de una intención abiertamente paródica en la que los aspectos ominosos parecen desterrados; se abren paso, en cambio, situaciones delirantes, absurdas y hasta ridículas, en las que la risa desarma el entramado a partir del cual el fantasma puede producir miedo. La acechanza del fantasma se diluye para dar paso a una crítica socarrona alrededor de la exclusión histórica de las mujeres del canon literario, así como a la denuncia sobre la violencia estructural de género. Tampoco hay secretos ocultos o enterrados, sino una divertida reflexión sobre la tradición literaria y la figura autoral. Son todos estos elementos los que pueden permitir afirmar que la figura del fantasma en la novela se distancia de los paradigmas tradicionales propios de los géneros fantásticos y de la literatura de lo inusual, para desplazarse hacia una poética que renueva, deconstruye y se alimenta de estas modalidades, pero cuyo principal propósito es la construcción y la reflexión sobre las nuevas subjetividades que pueblan el mundo contemporáneo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alemany Bay, Carmen. “Estrategias ficcionales y metaficcionales a propósito de *Moctezuma en Llanto: Novelas imposibles de Carmen Boullosa*”. *Personajes históricos y controversias en la narrativa mexicana contemporánea*. Cuadernos de *América sin nombre*, editado por Cecilia Eudave, et al., no. 34, 2014, pp. 5-38.
- Amossy, Ruth. “La double nature de l’image d’auteur. The double nature of the author’s image”. *Argumentation & analyse*

- du discours. La revue électronique du groupe ADARR*, vol. 3, 2009, <https://doi.org/10.4000/aad.662>.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y el lenguaje*. Paidós, 1987.
- Blanco, María del Pilar, y Esther Peeren. *The spectralities reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Bloomsbury, 2013.
- Boullosa, Carmen. *El complot de los románticos*. Siruela, 2009.
- Coudassot Ramírez, Sabine. “Ser el esclavo que perdió su cuerpo”. *Acercamientos a Carmen Boullosa. Actas del Simposio “Conjugarse en infinitivo - la escritora Carmen Boullosa”*, editado por Barbara Dröscher y Carlos Rincón, Tranvía Sur, 2004, pp. 43-48.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la duda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Trotta, 1998.
- Díaz, José-Luis. “Muertes y renacimiento del autor”. *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, compilado por Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés, Arco/Libros, 2016, pp. 55-77.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?*. Ediciones Literales, 2010.
- García Hubbard, Gabriela. “Del cambio de autor al autor espectral”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 24, 2015, pp. 140-156.
- García Valero, Benito. “Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos”. *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, editado por Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano, Visor libros, 2019, pp. 325-338, <https://rua.ua.es/entities/publication/e5d82549-5c9d-4fa1-8b47-10184e67edf8>.
- Gordon, Avery F. *Ghostly matters. Haunting and the sociological imagination*. University of Minnesota Press, 2008.

- Luckhurst, Roger. "The contemporary London Gothic and the limits of the 'spectral turn'". *Textual practice*, vol. 16, no. 3, 2002, pp. 527-546, <https://doi.org/10.1080/09502360210163336>.
- Maingueneau, Dominique. "Escritor e imagen de autor". *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, no. 24, 2015, pp. 17-30.
- Meizos, Jérôme. *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Traducido por Juan Zapata, Universidad de los Andes, 2015.
- Noguerol, Francisca. "Pervivencia de las vanguardias en el siglo XXI". *La vanguardia y su huella*, coordinado por Selena Millares, Iberoamericana Vervuert, 2020, pp. 149-166.
- Peeren, Esther. *The Spectral Metaphor. Living Ghosts and the Agency of Invisibility*. Palgrave MacMillan, 2014.
- Ribas-Casasayas, Alberto. "El espectro, en teoría". *México Interdisciplinario*, año 8, no. 16, 2019, pp. 8-20.
- Wolfenzon, Carolyn. "Introducción. Los fantasmas y su relación con lo social y político en México". *Nuevos fantasmas recorren México. Lo espectral en la literatura mexicana del siglo XXI*, Iberoamericana Vervuert, 2020, pp. 15-34.

## EL ENIGMA DE LA ANIMALIDAD Y LO FANTÁSTICO EN “UNA CACERÍA TRÁGICA” DE JOSÉ VASCONCELOS

*Sergio Luis-Alcázar*  
El Colegio de México

LA CUESTIÓN ANIMAL Y LOS MECANISMOS DE FUNCIONAMIENTO DEL TEXTO FANTÁSTICO

Un imaginario merodea insistentemente el territorio de lo simbólico: el reino Animalia. La representación cultural de las especies mina desde su base los límites que separan lo humano y lo animal. Este modo de interrogar la animalidad sugiere una inquietante reflexión: despojada del complejo entramado cultural, la dicotomía humano-animal se revela como permeable, si no es que frágil. Tal examen discute simultáneamente la autopercepción de lo humano y la relatividad de las capacidades cognitivas de las especies. Estas facultades, se sugiere, no son intrínsecas a una condición biológica determinada, sino producto de condiciones emergentes, accidentes o, incluso, errores.

En este contexto, el cuento “Una cacería trágica” de José Vasconcelos (1882-1959) se presenta como un objeto de estudio fundamental para indagar en las complejas relaciones que definen lo humano. Por una parte, este trabajo se pregunta por el desplazamiento de la condición humana hacia el territorio de lo

animal y viceversa; por otra, presenta las formas de lo fantástico como una tradición narrativa subrepticia en el ámbito mexicano que introduce el tema de la animalidad como un enigma y un problema. La idea principal que guía este análisis expone cómo este relato no se limita a la exploración literaria de la animalidad en el marco del imaginario autoral, sino que también determina un punto de partida para examinar las intersecciones entre los discursos no realistas, la representación de los límites humanos y una de las formas de la ficción en la literatura mexicana de inicios del siglo xx: la literatura fantástica.

Es relevante establecer, en primer lugar, que el análisis del cuento se orienta hacia un campo de estudio más amplio, el cual se pregunta por las relaciones tradicionales entre seres humanos y animales. En efecto, la representación de la animalidad, analizada en contrapunto con un paradigma esencialmente antropocéntrico, se inscribe en lo que Julieta Yelin denomina “estudios críticos animales”, los cuales proponen la “cuestión animal” como principio de interpretación. Este marco impulsa una vertiente del pensamiento filosófico que cuestiona la concepción de lo humano como fundamento y límite de las inquietudes gnoseológicas, es decir, la manera en la que los humanos conocemos (“Estudios” 161). La introducción de la “cuestión animal” en la comprensión del antropocentrismo genera una transformación radical en el pensamiento, como apunta la investigadora argentina: “el colapso de la dicotomía hombre-animal forzó una reformulación de ambos términos, dando lugar a nuevas definiciones que, a su vez, produjeron efectos ontológicos, éticos y políticos decisivos” (Yelin, “Estudios” 162). Este enfoque problematiza la noción tradicional de lo animal, entendido históricamente como “todo aquel individuo que carece de las cualidades —alma, palabra, razón— del hombre, es decir, una desviación respecto de la recta trayectoria de lo humano” (Yelin, “Estudios” 170), una conceptualización que se remonta

al animal racional aristotélico. La “cuestión animal”, de esta manera, implica un desplazamiento, una reorganización y una problematización de saberes altamente jerarquizados y anquilosados por la *doxa*.

En el ámbito particular de los estudios literarios, la epistemología que emerge tras la “cuestión animal” reemplaza la interpretación simbólica predominantemente filológica por una hermeneútica que invierte el análisis actancial de los animales en el mundo ficcional: de pasivo a agente. Así, al desarrollar la idea de la “cuestión animal”, Yelin sugiere que “la voluntad de encontrar en el animal una fuente de creación teórica cuya relación con el sentido difiere sustancialmente de la forma de reflexión del ser humano” ofrece una perspectiva distinta y valiosa para el estudio teórico (“Estudios” 42). A diferencia de la reflexión insistente sobre lo humano, que se centra en el pensamiento racional y simbólico, la relación de lo animal con fenómenos como el sentido de las acciones o la capacidad de agencia proporciona nuevas interpretaciones y teorías basadas en experiencias y comportamientos no tomados en cuenta por la filología convencional.

Las líneas conceptuales que sustentan la “cuestión animal”, delineadas por Yelin, presentan notables convergencias con las preocupaciones fundamentales de la literatura fantástica. La académica argentina formula los objetivos de los estudios críticos animales mediante dos interrogantes cruciales: “¿qué pasaría si buscásemos pensamiento precisamente allí donde creemos que no es factible encontrarlo?, ¿qué imágenes, qué ideas de la relación entre hombre y animal se desprenderían de esas experiencias?” (*Biopoéticas* 42). Si bien la segunda cuestión se vincula directamente con la temática animal, la primera exhibe un alcance más amplio. En este artículo se propone un punto de intersección con ciertas isotopías características de lo fantástico: por ejemplo, la animalidad y lo monstruoso, pero también las antinomias de la

modernidad y la problemática del yo en la configuración de la identidad (Ceserani 113-128).

En este marco interpretativo, lo fantástico ha funcionado como un dispositivo de subversión frente a las concepciones rígidas de la modernidad. Sus principios imponen una negociación dinámica entre lo imaginario y lo representado que desafían los límites convencionales de la percepción y el conocimiento. Al respecto, Jacobo Siruela señala que lo fantástico “se trata de una manera puramente moderna de percibir el mundo y la experiencia humana, de una mirada que se opone al imperio unívoco de la razón ilustrada e intenta compensar a través del arte todo lo que ésta rechaza” (18). El crítico español no pierde de vista que se reúnen dos fuerzas necesarias en la definición de lo fantástico: una es centrífuga y se relaciona directamente con la superposición de los textos como indagaciones sobre lo imaginario; mientras que la segunda de estas fuerzas es centrípeta, pues dirige el objeto de investigación hacia un centro conformado por la tradición filológica y los mecanismos de funcionamiento que se establecen dentro de la propia modalidad narrativa.

La fuerza centrípeta que Siruela identifica en lo fantástico merece un análisis más detallado, pues revela la complejidad inherente a este género literario. La tradición filológica a la que remite no constituye un mero repositorio de textos, sino un diálogo continuo entre obras y autores que han explorado los límites de representación entre realidad e imaginación, con lo cual desafían así las convenciones del sistema literario mexicano, preeminente-mente realista. Al respecto, los estudios de Rafael Olea Franco, Ana María Morales y Fortino Corral Rodríguez, figuras esenciales para entender las estéticas narrativas no realistas en México, han establecido marcos de referencia que permiten comprender la persistencia del género y sus transformaciones a lo largo del tiempo.

Así, por ejemplo, Olea Franco establece una genealogía centenaria que involucra el paso de la leyenda hacia las tradiciones

modernas del relato y la experimentación formal en tres autores fundamentales: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco. Si Olea Franco se concentra “del último tercio del siglo XIX al correspondiente del siglo XX” (10), Corral Rodríguez se enfoca en la configuración de lo fantástico en la transición entre siglos, que va del surgimiento de la estética romántica, pasa por la narrativa modernista y llega al hallazgo propio del libro: la postulación de una etapa de transición que incluye al colonialismo y al Ateneo (Corral 285- 336). Por su parte, Ana María Morales propone un sentido tanto historiográfico como teórico que posibilita reubicar los tópicos comunes del fantástico dentro de un modelo analítico, el cual detallaré más adelante.

Además de estos señeros estudios, resulta particularmente relevante la contribución de Sergio Hernández Roura con el capítulo “Formas de lo fantástico en México (1840-1940)”, inscrito en el reciente proyecto de la *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas* dirigido por David Roas. Hernández Roura, apoyándose en la labor previa de Olea Franco, Corral Rodríguez y Morales, proporciona documentación esencial para afrontar una de las controversias centrales en torno al relato fantástico mexicano: su estatus como tradición periférica y, por ende, aparentemente menor. La investigación de Hernández Roura expone que, lejos de ser marginal, esta vertiente narrativa constituye una genealogía secreta pero significativa, frecuentada y trascendente dentro del sistema literario mexicano entendido sustantivamente como realista.

Este estado de la cuestión sobre la tradición fantástica mexicana destaca dos elementos esenciales para comprender el enfoque de este trabajo. En primer lugar, se observa una continuidad nítida de géneros narrativos cuyas formas están fuera de los sistemas de representación realista. Lo anterior subraya la persistencia y la importancia de la tradición fantástica en México como una manera de organizar problemas narrativos que ata-

ñen a la construcción de paradigmas de realidad fuera del realismo literario. No obstante, es pertinente añadir que, a pesar de la sustanciosa tradición fantástica existente, todavía hoy pervive una discusión que retoma como ejes contrastantes una literatura de prestigio, relacionada particularmente con la representación social y sustentada por las técnicas realistas; y otra literatura de menor prestigio asociada con la imaginación, el idealismo y con formas no referenciales de representación.

El segundo elemento esencial destaca que la cohesión de las diversas perspectivas no se extiende al componente que define la fuerza centrípeta de lo fantástico: los mecanismos de funcionamiento internos propios de esta modalidad narrativa, como anotaré en el último apartado de este artículo. Apunto directamente que, desde la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, la literatura especializada consensa principios que articulan el texto fantástico; existen desplazamientos de grado, de especificidad y de narratividad que generan marcos de discusión dentro de la propia tradición. En este contexto, resulta pertinente considerar la definición de lo fantástico propuesta por Ana María Morales:

texto fantástico es aquel que, habiendo construido el mundo intratextual cotidiano como representación mimética de una realidad extratextual, presenta fenómenos que violan el código de funcionamiento de realidad que sería esperable y aceptado como cotidiano y fehaciente en su interior. La aparición de este fenómeno anómalo (según las reglas establecidas como operativas de la realidad en el interior del texto y constatables por el discurso de distintas instancias textuales) provoca una reacción representada (sorpresa por parte de algún personaje o el lector implícito, incredulidad, versiones divergentes entre narrador o personajes, etc.) que constituye la verificación de que lo sucedido

se rige por un código de funcionamiento de realidad diferente o alternativo al expresado con anterioridad. Es decir, para ser fantástico un texto tiene que dar testimonio de que por momentos han convivido dos códigos excluyentes de realidad y que tal convivencia no ha sido del todo pacífica. (“De lo fantástico en México” xvi)

De este modo, en el presente análisis entiendo que la literatura fantástica se caracteriza por la coexistencia problematizada de dos sistemas de posibilidad irreconciliables en un mismo nivel diegético, ya sea de forma implícita o explícita; lo anterior impacta directamente en el diseño del mundo ficcional, que deviene constitutivamente inestable.<sup>1</sup> Una vez anotada la definición de los textos fantásticos, es posible destacar que entre los mecanismos representativos se incluyen fenómenos como la ambigüedad, la ruptura de las leyes naturales, la yuxtaposición de reali-

---

<sup>1</sup> En cuanto a la definición de “sistema de posibilidades”, Félix Martínez Bonati establece que: “Con todo, sigue siendo innegable que los acontecimientos que tienen lugar en una obra de ficción determinada obedecen perceptiblemente a uno o más sistemas de *posibilidad, probabilidad y necesidad*; y es también innegable que algunos de estos sistemas difieren ostensiblemente de las expectativas y presupuestos con que nos conducimos en la vida real, mientras que otros parecen corresponder del todo a estas nociones acerca de la realidad. Creo que la distinción general de ficciones verosímiles (o realistas) y fantásticas, pese a su vaguedad (debida, tal vez, a que no sabemos exactamente cuáles son las leyes de la vida real), es legítima y de uso fundamental. [...] Los acontecimientos que tienen lugar en esta vista del mundo corresponden a uno o más (generalmente a sólo uno) sistemas de ‘realidad’ (conjunto de leyes de posibilidad, probabilidad y necesidad). Un mundo ficticio, el dominio de un estilo de visión, o, como también lo llamo, una región de la imaginación es la totalidad virtual determinada por uno de estos sistemas” (Martínez 133-134; énfasis mío).

dades aparentemente incompatibles y la creación de atmósferas inquietantes. Sin establecerse en categorías temáticas, los textos fantásticos dialogan en gran medida con los *topoi* o lugares comunes provenientes de la tradición literaria, como desarrollaré en el análisis.

En síntesis, la interacción entre estos dos aspectos —la tradición filológica y los mecanismos narrativos— crea un campo de tensión que define y redefine constantemente los límites de lo fantástico. Esta dinámica enriquece el género a la par que lo mantiene en un estado de constante evolución, permitiéndole adaptarse a nuevas sensibilidades, contextos culturales y asociaciones de interés teórico, como los estudios críticos animales. Además, estos procedimientos desplazan fronteras genéricas y discursivas que anuncian maneras diversas de apropiarse de la tradición.

#### “UNA CACERÍA TRÁGICA”: LA ENIGMÁTICA AGENCIA ANIMAL COMO PROVOCACIÓN DE LO FANTÁSTICO

La fecha de publicación original de “Una cacería trágica” es objeto de debate entre los estudiosos de la obra vasconcelista. De acuerdo con la documentación de Emmanuel Carballo, el cuento fue publicado inicialmente en 1917 en la neoyorkina *Revista Universal* (35).<sup>2</sup> No obstante, la bibliografía propuesta

---

<sup>2</sup> El crítico anota: “Como en los casos de Reyes, Guzmán y Azuela, Vasconcelos escribió un número reducido de cuentos. La mayoría de ellos están reunidos en *Sonata mágica* (1933) [sic]. ‘Una cacería trágica’, que forma parte de este volumen, fue publicado en la *Revista Universal* en Nueva York en 1917. Lo escogí para figurar en la *Antología* porque en él aparecen los principales rasgos del Vasconcelos narrador: la creación de personajes y de atmósferas en las que se desarrolla la anécdota y la habilidad sorprendente con que la acción corre en sus obras” (Carballo 35).

por Claude Fell sugiere una fecha posterior: el 29 de agosto de 1920, en el periódico mexicano *El Universal* (76). A pesar de la incertidumbre respecto a la fecha exacta de publicación, es comprensible que ciertos pasajes recuerden los disparos de los rifles 30-30, armas emblemáticas de la Revolución mexicana, que ya permeaban el imaginario colectivo para la segunda década del siglo xx. Es pertinente señalar que, aún en abril de 1917, un evento significativo tuvo lugar: la ejecución pública de cuarenta villistas tras el fallido asalto a Chihuahua liderado por Francisco Villa, el “Centauro del Norte”. Estas imágenes del horror, relacionadas estrechamente con lo multitudinario, configuran el trasfondo histórico que perfila el trabajo de imaginación emprendido por Vasconcelos en su narrativa.<sup>3</sup>

Si una coordenada es histórica, otra coordenada presente en el relato es, asimismo, conflictiva: la autoficción. Beatriz Ituarde señala que el motivo del cuento puede ubicarse en las memorias del autor, específicamente en el capítulo “Arrecia el nublado”, de *La tormenta* (279).<sup>4</sup> En efecto, Vasconcelos recuerda que,

---

<sup>3</sup> Recupero las circunstancias históricas del artículo “Un cuento fantástico de la Revolución mexicana: ‘La cuerda del general’, de Rafael F. Muñoz” de Jazmín G. Tapia Vázquez (419). En su análisis, Tapia se concentra en el cuento que anuncia el título; sin embargo, el trabajo presenta una síntesis histórica útil para reflexionar sobre las circunstancias de producción de discursos no miméticos en el marco de las narrativas de la Revolución.

<sup>4</sup> Un antecedente del imaginario que comporta América del Sur para Vasconcelos se encuentra pocas páginas antes de lo señalado por Ituarde. Todavía en Nueva York, el autor se emociona por la posibilidad de viajar por las montañas: “Y corrí a casa de Adriana. Y señalando el mapa de la América del Sur, como si ya fuese un hecho lo que apenas se proyectaba, le dije: —Haremos el viaje por la ruta de los Libertadores; atravesaremos a caballo los Andes, de Bogotá a Quito. No había motivo alguno para que supusiese que iría a Colombia y no fui a Colombia en aquella ocasión;

después de una discusión con Adriana [Elena Arizmendi], escribió el relato motivado por un deseo de compensación por el viaje a la selva que no pudo realizar durante su estancia en Lima: “Una de las noches siguientes escribí el cuento *La cacería trágica* en desquite del viaje que no haría, porque ni siquiera volví a ver a Flannagan” (*Memorias I* 757-758).

Según la cronología de Osmar Gonzales, el viaje a Lima habría iniciado en septiembre de 1916 (3). Este viaje a la capital del Perú, hay que recordar, estaba motivado por cuestiones de trabajo, pero también por la imposibilidad del autor de regresar a México por los conflictos entre carrancistas y convencionalistas (Vasconcelos, *Memorias I* 757-758). De manera específica, el cuento se sitúa textualmente “a fines del año de 1916” (*La sonata* 64), lo que construye una red de referencias que integran ambas coordenadas anteriormente citadas: las históricas y las biográficas. De ahí que, en la génesis del relato, es posible advertir dos implicaciones destacables: por un lado, la urgencia de Vasconcelos por publicar en revistas durante la etapa más violenta de la Revolución; y, por otro, un impulso personal, vinculado a la construcción ficcional de su figura autoral. Ambos rasgos influyen en la visión trágica y catastrófica del cuento.

Ahora bien, el relato en cuestión fue posteriormente recopilado en el misceláneo volumen *La sonata mágica* de 1933. En la primera edición, el autor implícito establece en un breve, pero elemental proemio rutas de interpretación que delimitan lo ficcional y lo histórico: “No se trata, pues, de un libro de literatura, sino de documentación, pavorosa en su mayor parte. Y así, al horror ambiente sólo escapan unas cuantas páginas de

---

pero lo curioso es que la imaginación me mostrara viva una travesía que hube de efectuar muchos años más tarde” (Vasconcelos, *Memorias I* 751).

pura imaginación, que sabe no encarnará jamás en realidad” (5).<sup>5</sup> Si bien se desconoce quién es su autor,<sup>6</sup> el paratexto refleja los modos de leer convencionales en las primeras décadas del siglo XX en México: un enfoque hacia la crónica, la parcialidad de la visión que documenta los sucesos históricos, el problemático deslinde entre imaginación y realidad, además de la consabida subjetividad de la organización cronológica de los acontecimientos narrados.

Debido a lo anterior, existe una relación compleja entre la narrativa ficcional y la narrativa factual, donde la “imaginación pura” y el “horror ambiente” se trasponen en un juego indeterminado de espejos que involucra a los autores y lectores implícitos, así como a los narradores y narratarios de las crónicas y cuentos. Esta indeterminación, que implica la pregunta ¿a qué corresponde una u otra esfera?, incide directamente en el lector no de manera ejemplar, como en la literatura didáctica del XIX, sino de forma dialógica. Debido a lo anterior, en contraste con el proemio, el relato factual y el ficcional desdibujan sus límites.

Al negociar el lugar de la ficción y la historia, se allana el terreno para la ambigüedad dentro del relato. Lo anterior tiene una implicación directa en el alcance del cuento fantástico pues, recordemos, su configuración inicial contiene un núcleo predominantemente realista que se disuelve con la ilegalidad introducida. De este modo, “Una cacería trágica” se inscribe en el contexto de una narrativa marcada por la indeterminación y el desdibu-

---

<sup>5</sup> Cito la primera edición, referida en la bibliografía. En adelante, anoto el número de página correspondiente a un costado del fragmento citado.

<sup>6</sup> Conrado J. Arranz, en un análisis del proemio, postula que el autor implícito coincide con el editor del volumen: “Por esta razón [que involucra los géneros editoriales] pensamos que, en realidad, esta advertencia inicial estuvo a cargo del editor” (382).

jamiento de los límites entre lo ficcional y lo factual, rasgos que tensan en el relato tanto los hechos ficcionales narrados como las posibilidades de interpretación de aquello que está implícito.

Desde el punto de vista de la enunciación, el relato de Vasconcelos se expone en primera persona con una particularidad en la perspectiva. El narrador introduce a un grupo de compañeros latinoamericanos unidos por un interés común: la cacería. Estos personajes —identificados como “el Colombiano”, “el Peruano”, “el Mexicano” y “Quito”, el ecuatoriano— no exhiben rasgos discursivos individualizados y subordinan sus intervenciones al discurso dominante del narrador. Resulta significativo que la voz narrativa adopte inicialmente un “nosotros” colectivo; mediante este proceso de enmascaramiento se oculta la identidad del narrador: ¿quién es el “yo” dentro de este grupo? Esta ambigüedad genera una tensión en la focalización, sin comprometer la autenticación de los eventos narrados; es decir, aunque la voz narrativa permanezca anónima y, por tanto, ambigua, la fiabilidad de los hechos no se ve cuestionada por la enunciación del narrador, incluso cuando la atmósfera de terror latente emerge de los fenómenos descritos.

En cuanto a su composición, el texto está dividido en dos partes. La primera secuencia narrativa se corresponde con las secuencias de orientación del relato fantástico tradicional (Lord 24); es decir, en esta secuencia se configuran dos parámetros elementales: en primer lugar, el marco de funcionamiento de realidad y, en segundo lugar, los indicios que generan la ambigüedad y la ilegalidad de lo narrado, lo que anuncia la presencia de elementos que se excluyen mutuamente. En sintonía con las convenciones del relato fantástico (Lord 25), el mundo ficcional inicia con un cuadro de costumbres que establece un sistema de posibilidades que converge con la tradición realista. La segunda parte narra la tragedia aludida en el título.

Como mencioné, el preámbulo de la secuencia de orientación introduce a los personajes y a la peculiar voz narrativa. Después, el relato propone un esquema de acción fundado en la indagación y la búsqueda. Las secuencias están sólidamente entrelazadas y dispuestas conforme a la estructura convencional del cuento moderno; a saber, aquella que sigue los principios establecidos por Edgar Allan Poe sobre la brevedad, la unidad de impresión y la estructura del relato con una lógica interna, precisa y definida (Campos y Viveros 10-11). Debido a lo anterior, José Luis Martínez ha mencionado que este relato es “no sólo el más ‘cuento’ de todos [los incluidos en *La sonata mágica*], sino también el más interesante” (274). Este comentario de Martínez subraya que “Una cacería trágica” se distingue de algunas narraciones de *La sonata mágica* por su estructura definida; lo que implícitamente sugiere, además, que otros “cuentos” de los ateneístas, como los de Julio Torri y Alfonso Reyes, no siguen tan estrictamente las convenciones del género.

Como apunté líneas atrás, cuatro amigos descritos al inicio por sus nacionalidades organizan un viaje de cacería para buscar jabalíes salvajes. La cacería se encuadra en los límites del sistema de posibilidades: “Nos habían informado que [los jabalíes] caminan en tropa de varios miles; ocupan una región, consumen la hierba y se van todos juntos, ordenados como un ejército, en pos de pastos nuevos” (67). Como se advierte en este fragmento, el narrador establece un criterio de posibilidad y probabilidad que será discutido y fragmentado posteriormente: la presencia multitudinaria de jabalíes.

En esta secuencia de orientación, el narrador relata la manera en que el grupo avanza sobre la región amazónica, lo cual aproxima el cuento al relato de viajes. Por tanto, desde este anclaje en la tradición de la crónica de viajes, se intercalan varios pasajes descriptivos. No obstante, la construcción indicial pone de relieve elementos inquietantes. Por ejemplo, la selva se vuelve

“un océano de verdura sin fin” (64) que fascina al narrador, quien se detiene hábilmente en la descripción del ambiente selvático a través de relaciones y sensaciones. El narrador deja muy claro que en la Amazonia todo cuenta: el calor, el agua, las pendientes, el *soroche* o mal de montaña. Esta atmósfera inquietante es la que enmarca los eventos de la historia narrada.

Pronto en el relato se expone un eje temático que contrasta las capacidades de la mente con las del cuerpo físico: la diferencia que se marca entre el ferrocarril y el humano. Para el narrador, el ferrocarril es superior no por su origen técnico, sino más bien por concretar “una obra de la inteligencia”, una extensión de “las audacias de la mente” (65). Lo que interesa al narrador no es la oposición máquina-humano, sino la extensión de la inteligencia sobre cualquier dominio natural. No deja de advertirse que la cuestión de la inteligencia será una clave esencial en la ilegalidad que propicia la lectura fantástica del relato.

Hacia el final de la secuencia narrativa, Vasconcelos emplea sutilmente el lenguaje y las imágenes para prefigurar la inmersión del protagonista en un entorno primitivo, estableciendo así una primera oposición entre civilización y naturaleza. Esta tensión se manifiesta a través de dos indicios clave que anticipan el desarrollo posterior del cuento. En primer lugar, la descripción de la región amazónica evoca una sensación de retorno a los orígenes. Todavía bajo el amparo de la civilización, a la vista de las cordilleras andinas, el narrador declara: “Era como si la naturaleza primitiva nos llamase a su seno” (64). Más adelante, ya adentrados en la excursión, esta voluntad se hace patente: “Con justicia los sudamericanos llaman La Montaña a la región amazónica, pues montañas forman los bosques; además, percíbese allí *ritmo y misterio de los comienzos del mundo*” (66; énfasis añadido). La metáfora personifica la selva como una entidad primigenia; además, sugiere también otro sistema de posibilidades que permanece latente en el centro de la selva amazónica. El

segundo indicio se lee en la siguiente escena: “apenas anocheció, no obstante el fuerte calor, nos reunimos junto al fuego para mirarnos las caras y por instinto buscar su protección” (67). De forma semejante al anterior, este pasaje manifiesta una regresión a comportamientos atávicos, donde el fuego —símbolo arquetípico de la civilización— enmarca la unión entre lo instintivo y lo primitivo. La yuxtaposición de estos elementos —la protección del fuego, el instinto y la alusión a los “comienzos del mundo”— construye un campo semántico que sitúa al narrador en un limbo entre la civilización y un estado primigenio que anuncia un sistema de posibilidades diferente al realista. Es evidente que ambos indicios sugieren un espacio de excepción, un umbral que permite ver una realidad otra. De este modo, dos realidades incompatibles están divididas: el territorio de lo humano y un orden distinto, concentrado en la naturaleza.

Asimismo, en una clara anticipación del desenlace, el narrador configura una descripción del entorno: “Nuestras cuatro hamacas habían sido amarradas por uno de sus extremos a un solo árbol, firme, aunque no muy grueso, y a partir de este eje, en dirección divergente, se sostenían por la otra extremidad en diversos troncos” (67-68). Según el análisis convencional del género narrativo, la definición de un relato se establece en una lectura retrospectiva de la historia y la trama: “la significación y la estructuración de un relato toman cuerpo una vez que se ha depositado la última piedra. Así, el final está tanto en el proyecto genérico de la obra como en su realización genérica” (Lord 16). En consecuencia, el cierre de la descripción, que detalla la disposición estratégica del árbol, anticipa el trágico desenlace del grupo. Además, a manera de indicio, el narrador también presenta una conexión con lo desconocido: “una leve emoción de terror nos hizo reír, toser y hablar” (68). La ambigüedad en los sentidos dirige la interpretación tanto a la escena narrada como al desenlace de la historia.

Como mencioné, esta detallada descripción del ambiente coincide con la primera parte del relato, la cual se inclina hacia la crónica de viajes, una forma que Vasconcelos explora extensamente en *La sonata mágica*. En el caso de este relato particular, el contexto realista y la construcción del paradigma de realidad refuerzan lo afirmado por Morales: únicamente en un sistema de posibilidades inflexible puede surgir el elemento ilegal (“De lo fantástico en México” xvi). La primera parte concluye con una esperanzadora imagen de la excursión: “¡Apenas advertimos la serena grandeza de aquella noche remota y tropical!” (68), visión que pronto será transgredida.

La segunda parte del cuento está integrada por las cuatro secuencias propuestas por Lord.<sup>7</sup> En cuanto a la complicación, esta “pasa a modificar el estado precedente y desencadena el relato” (Lord 16). En “Una cacería trágica” esta complicación sucede inmediatamente después de la primera jornada. Al alba, el narrador despierta a sus compañeros para seguir la búsqueda. Son detenidos, no obstante, por ruidos inusuales: “notamos claramente, aunque algo lejano, un ruido súbito como de ramas

---

<sup>7</sup> Cabe recordar que, después de la secuencia de orientación, Lord propone para la organización sintagmática del relato fantástico cuatro secuencias: complicación, evaluación, resolución y “moraleja” o, en el contexto del relato fantástico, indeterminación (16). Estas secuencias se alinean con las categorías establecidas en el análisis narratológico convencional derivado de las investigaciones de Jean-Michel Adam sobre la estructura del texto narrativo, por lo que no me detendré en las particularidades de cada una. No obstante, es importante destacar que las contribuciones del investigador canadiense precisan cómo el elemento fantástico se configura a lo largo del relato. Lo anterior permite distinguir entre la estructura clásica del cuento moderno, que basa su efectividad en una revelación final; y la del relato fantástico moderno, que construye el sentido de lo fantástico en cada secuencia narrativa.

bruscamente apartadas” (68). El proceso de cacería se mantiene en pie hasta que los ruidos se acrecientan y el grupo de compañeros decide instalarse de vuelta en los árboles: “un instinto nos llevó a buscar refugio en las hamacas; metódicamente volvimos a subir cartuchos y rifles, y, sin consultarnos, coincidiendo en la idea de poner a salvo las provisiones, las subimos también; por último, trepamos todos” (68-69).

Se advierte en el segmento citado que existe una relación entre el entorno y la racionalidad que opera en el grupo; el primero parece afectar a la segunda hasta replegarla, como pasará en la secuencia final del relato. Se destaca, entonces, que ese “instinto” lleva a los personajes a pertrecharse en los árboles y a comunicarse paralingüísticamente. Esta comunicación no deja de ser un indicio, pues una comunicación anterior al lenguaje es generalmente asociada con el mundo animal.

Ahora bien, sobre la secuencia de complicación, una hipótesis sugerente reconfigura las relaciones sintagmáticas: “Primer principio: no todas las complicaciones son extrañas en el relato fantástico. Regla general: las primeras complicaciones propiamente extrañas aparecen en la segunda secuencia narrativa” (Lord 26). En efecto, el número de jabalíes opera como una complicación narrativa y un elemento fantástico que se verificará posteriormente, cuando se recupere el sentido global del cuento. Como complicación narrativa, los numerosos jabalíes son parte del sistema de posibilidades del narrador. En principio, la voz narrativa no duda ni se preocupa por su presencia. Lo que es destacable, en el registro de la representación animal, es el contraste grotesco que se establece entre la cacería y la carnicería. Primero, el grupo recibe a los animales “con gritos de alborozo y certeras descargas; varios cayeron inmediatamente, lanzando cómicos ronquidos; pero otros más salían del bosque” (69). La atmósfera es festiva: el grupo fuma, celebra y se burla de las trompas “inútilmente amenazantes” (69).

En dos oraciones yuxtapuestas, la complicación se establece y se desarrolla. El léxico empleado por Vasconcelos no es casual; aunque las palabras “cacería” y “carnicería” difieren en unas pocas letras, el cambio semántico altera drásticamente la acción ejercida por el grupo sobre los animales. Es pertinente subrayar que esta secuencia concluye con una violenta yuxtaposición tanto en el léxico como en la sintaxis; la “alarmante escasez” de balas, además de marcar el fin de la complicación, también introduce la secuencia de evaluación: “La carnicería duró así varias horas. Como a las cuatro de la tarde, notamos de pronto una alarmante escasez de municiones” (69).

La secuencia de evaluación en el relato fantástico configura una dinámica reiterada que se enlaza con la secuencia de resolución: la desorientación inicial, originada en la secuencia de complicación, deriva en una conclusión ambigua que, en lugar de encaminar el relato hacia una “resolución” concluyente, genera una nueva complicación en la interpretación. Esta dinámica no cierra la trama, sino que “prolonga el efecto de sorpresa en la conciencia del personaje perturbado por la serie de complicaciones extrañas” (Lord 41). La representación de los jabalíes, es preciso insistir, cumple con dos funciones: la descrita anteriormente se refiere a la complicación narrativa producida por la multitudinaria presencia del ejército de cerdos salvajes; la segunda función de la representación es instalar una ilegalidad que pone en funcionamiento el segundo sistema de posibilidades.

Así, en la secuencia de evaluación, el narrador de “Una cacería trágica” inspecciona la situación crítica en la que él y sus compañeros se encuentran: la munición comienza a escasear, la cantidad de jabalíes no disminuye y los animales se cuentan por miles. Aunque “la matanza correspondía al gasto” (70), en esta secuencia empieza a revelarse una transgresión al sistema de posibilidades configurado: los animales “asentaban mordiscos contra el tronco del árbol que sostenía las cuatro puntas,

en abanico” (70). El sistema de posibilidades comienza a fragmentarse, pues los mordiscos apuntan hacia un único lugar. No se trata del movimiento mecánico anunciado anteriormente por el narrador: los cerdos salvajes que devoran el entorno y continúan su camino se detienen. Esta situación vacilante instala un indicio irónico de los acontecimientos: “el cazador es cazado”. Esta inversión de roles se evidencia en el discurso del narrador: “Alguno de nosotros observó irónicamente que de atacantes nos habíamos convertido en defensores, pero no pudimos reír muy largamente la broma...” (70).

Como sugiere Lord, las secuencias de complicación y evaluación establecen una dinámica de ruptura con el sistema de posibilidad vigente: la complicación narrativa se superpone a la evaluación del fenómeno fantástico. Para examinar cómo este principio estructura lo fantástico en “Una cacería trágica”, es clave analizar la modalización del narrador. Al tratarse de un narrador-personaje, la instancia está restringida a una equisciencia fragmentaria, cuya perspectiva limita y sesga la información.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> La función de un narrador que también es un personaje en la historia genera una perspectiva limitada, pero estratégicamente diseñada para proporcionar una visión fragmentaria del mundo narrado (Tacca 107-108). Si bien el concepto de equisciencia es fundamental para comprender las modulaciones de la información narrativa —lo que Óscar Tacca distingue como “saber” y “contar” (64)—, en este texto la equisciencia fragmentaria designa específicamente el conocimiento parcial y selectivo que el narrador-personaje posee sobre los eventos y personajes, condición que determina tanto la configuración de la trama como la percepción del lector. De esta manera, la equisciencia fragmentaria juega un papel fundamental en la creación de la ambigüedad narrativa. Al dotar al narrador de una visión parcial, el texto puede manipular la información disponible, ocultando ciertos detalles o presentando interpretaciones sesgadas. Esto resulta especialmente relevante en la construcción de la ilegalidad en el relato fantástico.

En consecuencia, no es prescindible para el análisis de lo fantástico el efecto colectivo enunciado por el narrador: “Lo que al fin miramos nos ahogó la voz, nos aterrorizó: los chanchos concluían laboriosos la obra en que habían empleado la noche entera” (72). La reacción introduce el fenómeno que fractura el orden establecido, el cual se manifiesta en la evaluación de los jabalíes: “Guiados por un extraordinario instinto, con las trompas cavaban la tierra debajo del árbol que sostenía las hamacas, mordían las raíces y seguían minando como roedores enormes y presurosos” (72). Si bien la secuencia de complicación instala el conflicto narrativo, la amenaza animal es, en superposición con la evaluación, donde lo fantástico irrumpe: el “instinto” se transforma en inteligencia, indicio de una ley latente, oculta, que la matanza perpetrada pareciera activar. Como señala el narrador: “Parecían dotados de inteligencia: no cesaban en su acometida contra el árbol, no obstante que sobre ellos concentrábamos el fuego” (72). Esta atribución de cualidades humanas a los jabalíes no sólo subvierte el orden de lo esperable, sino que superpone dos códigos excluyentes de realidad: uno explícito en la complicación narrativa, el otro implícito en la evaluación fantástica —hay miles de jabalíes que son esperados y motivan la cacería, pero la matanza propicia otro funcionamiento que entraña una inteligencia oculta—. De este modo, lo fantástico emerge en el umbral entre lo imposible y lo prohibido, articulado todo por una voz narrativa que modaliza la ambigüedad.

Hacia el final de la narración ya se tejen extrañas relaciones que revisten a los jabalíes como una otredad actante, pero sin voz que genere una versión divergente de los acontecimientos. El paradigma que propugna la relación unívoca entre ser humano e inteligencia parece tabearse y retirarse del espacio de excepción que la selva ha construido. Finalmente, el narrador advierte el trágico destino colectivo: “Era imposible huir porque todo el espacio a la vista estaba invadido por los pardos monstruosos”

(72). El narrador reitera que los acontecimientos surgen de un paradigma de realidad emergente que contradice el establecido de manera inicial:

Nos pareció que, guiados por un súbito vislumbre, se disponían a vengar en nosotros la artera disposición del hombre, destructor impune de las especies animales desde el principio de las edades. Nuestra imaginación, enloquecida por el pavor, nos representaba nuestra suerte como una expiación del crimen implícito en las luchas de la selección biológica. (73)

Este “súbito vislumbre” sitúa el enigma de la animalidad en la representación de los jabalíes, pues relaciona dos líneas de interpretación no presentes en el paradigma original del relato: por un lado, la agencia animal que interviene en la venganza entre especies y, por otro lado, el reconocimiento del narrador no sólo del crimen cometido, sino también de la alteración que este provocó en las leyes circunscritas a un espacio de excepción. Por todo lo anterior, el narrador orienta la secuencia del relato hacia la fatalidad: “¿qué valía aquel arrepentimiento si yo iba a morir irremediablemente devorado con mis compañeros por aquella horda de brutos con ojos de demonio?” (73).

Como en otros relatos de veta catastrófica o apocalíptica, el narrador se salva. Es él quien cuenta la historia después del fin. Es curiosa la manera en que lo hace:

Entonces, estimulado por el terror, sin darme cuenta de mis actos, colgándome del extremo alto de la hamaca, me balanceé en el aire y con salto extraordinario logré asirme de una rama del árbol frontero al que los chanchos cavaban; de allí pasé a otras ramas y a otras, *reviviendo en mi organismo habilidades que ya la especie ha olvidado.* (74; énfasis mío)

En vez de un apocalipsis, un fin del mundo, usual en el relato fantástico, se plantea una suerte de “apocatástasis”, un regreso al origen, una señal de que un orden, como reflexiona Remo Ceserani, no está cerrado ni concluido, sino yuxtapuesto (33). En consecuencia, la configuración del espacio selvático, anunciada desde un inicio, parece confirmar tanto el regreso a un estado primitivo por parte del narrador, como la delimitación del espacio narrado como un umbral.

Una vez concluida la venganza, los jabalíes se desplazan: “vi los chanchos a distancia, en marcha, en filas apretadas y al aire las trompas insolentes. Comprendí que ahora sí iban de retirada; me apeé del árbol; sentía horror de acercarme al sitio de nuestro campamento” (73). El resultado trágico es relatado en unas pocas líneas: “¡No cabía duda: los chachos lo devoraron!” (73). Como mencioné, según las convenciones del género, el narrador escapa para poder transmitir su historia: “Corriendo a zancadas llegué al bote; con esfuerzo logré bogar hasta las chozas, y allí caí en cama con alta fiebre, que me duró muchos días” (74).

Respecto al final del relato, Manuel Llanes García señala acertadamente que el narrador no se convierte en un animalista. La perspectiva antropológica del narrador se mantiene: “Ya no asistiré a cacerías. Contribuiré, si es necesario, al exterminio de las bestias dañinas; pero no mataré por gusto; no gozaré con el innoble placer de la caza” (74). No obstante, como ha señalado Alfredo Pavón, el narrador en el relato fantástico no queda indemne: hay una degradación ontológica que repercute directamente en la estabilidad del discurso humano y su prevalencia en el mundo donde el fenómeno insólito ha irrumpido.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> En extenso, Pavón señala lo siguiente sobre el personaje fantástico: “Este desarrollo diegético [del relato fantástico] afectará al personaje —o a los personajes—, llevándolo a un estado final de degradación ontológica, in-

La secuencia final permite exponer una serie de operaciones que repercuten directamente en la postulación de la realidad diegética. Por un lado, el género de un texto narrativo se recupera una vez que el orden del relato se cierra. Aunque el esquema de acción esté concluido por un final, la historia suscita una serie de interrogantes irresolubles: ¿es acaso instinto natural o inteligente venganza lo que lleva a los jabalíes a devorar a sus presas?, ¿es un síntoma que el narrador regrese a lo primitivo para salvarse? De este modo, el sistema de posibilidades no queda indemne; de forma implícita, por su diseño, la configuración del mundo resultante es inestable. Sin duda, la propia concepción del humanismo por parte de Vasconcelos y la relación de este con las religiones indostánicas, como el mismo texto refiere, ofrecen una correspondencia entre la visión del narrador y la representación del espacio. Al final, el mundo narrado queda en suspenso, en una indeterminación que no asegura que la conciencia de los miles de jabalíes se quede en el Amazonas o consuma todo el mundo ficcional.

#### LA CUESTIÓN ANIMAL Y LAS FRONTERAS DEL RELATO FANTÁSTICO

Tras el análisis del cuento, es necesario establecer algunas relaciones precisas que permitan destacar el relato “Una cacería trágica” respecto a la tradición analizada. Se suele aceptar que lo fantástico se divide en una forma clásica y otra moderna (Arán

---

telectual, ética, moral, física, caída absoluta que sufre, además, aunque no siempre sea explicitada en un texto, el héroe fantástico, pues, queriéndolo o no, él también, gracias al mismo evento insólito, ha salido de su universo sólido y conocido para arribar a un mundo otro, donde las visiones sobre la vida y las leyes lógico causales propias pierden pertinencia y eficacia” (38).

19; Zeppegno 274). La modalidad clásica, en gran medida estudiada por Todorov, acude a representaciones sobrenaturales para establecer dos sistemas identificables dentro del relato: el racional y el sobrenatural. Giuliana Zeppegno señala que esta modalidad “reacciona al racionalismo ilustrado recuperando códigos culturales desusados y superados (fantasmas, brujería, mundo infernal, vampiros, magia, etc.), pero lo hace de una forma altamente ambigua” (274). En contraste, la tradición moderna suele transgredir los tópicos usuales de representación; se aleja de lo monstruoso para instalar y yuxtaponer elementos del orden cotidiano que instalan una ilegalidad sutil, pero desestabilizadora, en la diégesis del relato.

Susana Reisz determina como una productiva vertiente moderna la relectura y escritura borgeana de los años cuarenta. Innovadora, esta forma del relato moderno pone en funcionamiento “un postulado fantástico” cuya finalidad:

no es sino retardar, mediante una serie de hipótesis sucesivamente descartadas, de argumentos y contra-argumentos de similar coherencia la presentación —y consecuentemente el hallazgo, por parte del receptor— de una ‘explicación’ que en realidad no explica nada, que tan sólo enmarca e intenta designar lo inexplicable. (Reisz 164)

No es difícil encontrar correspondencias entre este “postulado fantástico” y las respectivas secuencias de complicación y evaluación analizadas en el relato: la complicación narrativa que representa la multitud de jabalíes y la evaluación del narrador que sugiere una inteligencia superior que opera en contra de los cazadores, pero que dentro de sus enunciaciones no es posible recuperar, está implícita. En esta línea, los relatos ateneístas de la primera década del siglo pasado, entre ellos “Una cacería trágica”, marcan un momento de transición entre lo clásico y lo moderno (Corral 326).

Ahora bien, es posible apuntar que la innovación principal del relato de Vasconcelos reside, precisamente, en el tratamiento de la agencia animal, un tema, si no desconocido, poco frecuentado por la tradición mexicana. Bajo esta óptica se pone de relieve la distancia de los temas clásicos y la proximidad con la estrategia del “postulado fantástico” moderno. La agencia, relacionada exclusivamente con la inteligencia humana, se manifiesta en contra de la tradición como una característica de los jabalíes y una forma de debatir el dominio racional. Al inspeccionar el término desde la perspectiva de los estudios críticos animales, la agencia puede ser leída de la siguiente forma:

Al considerar la agencia animal, los investigadores examinan una variedad de acciones emprendidas por los animales, entre las que se incluyen: negarse a trabajar; contraatacar ante el maltrato, emplear medios novedosos para escapar del cautiverio; restablecer territorios perturbados por el desarrollo [humano]; y organizar formas de resistencia colectiva. (Calarco 8; trad. mía)<sup>10</sup>

Si integramos esta noción de agencia animal al análisis, los modos de restablecer el territorio perdido contrastan radicalmente con la secuencia que abre el relato, donde la acción de los jabalíes se limitaba a un patrón básico: consumir y abandonar el espacio. Esta transformación territorial enuncia, simultáneamente, formas de organización que trascienden la masa unifor-

---

<sup>10</sup> “When considering animal agency, researchers have a range of animal actions in mind, including such things as: refusing to work; fighting back against abusive treatment, using novel means to escape sites of captivity; reestablishing territory that has been disrupted by development; and organized forms of group resistance” (8).

me descrita inicialmente y que revelan, en cambio, estructuras de inteligencia colectiva que evidencian una agencia animal diferenciada. Los animales, de este modo, sobrepasan la mera representación antropomórfica de lo monstruoso, propia de la tradición más clásica. Más bien, la representación en el cuento se relaciona con la sofisticación del intelecto, un elemento que va más allá de la respuesta biológica para pasar a la resistencia y a la venganza. En consecuencia, el relato transforma un personaje pasivo en uno activo; desplaza la acción de una reacción instantánea e inconsciente, resultado de la preservación, hacia un sistema estratégico de pensamiento, como insinúa el narrador al final del relato.

Como analicé, la agencia de los jabalíes configura implícitamente un orden latente que, se insinúa, despertó tras la masacre de animales. Resulta sugerente que en las lecturas críticas —relativamente pocas desde la perspectiva de la tradición del cuento mexicano— este relato no se clasifique como fantástico. Por ejemplo, Alfredo Pavón menciona “la anormal agresividad de los cerdos salvajes en ‘Una cacería trágica’, de José Vasconcelos” (46). Para este crítico, lo fantástico no puede ser analizado en el nivel de la narración ni en el del relato (Pavón 37); solamente en la construcción del nivel diegético, o mundo narrado, es posible identificar la ruptura que caracteriza lo fantástico (38). Sin embargo, el crítico no toma en cuenta la modalización narrativa que orienta la irresoluble condición diegética y la clasificación genérica resulta inestable tras un análisis exhaustivo. Esto nos lleva a considerar una frontera crucial del género fantástico que parece sugerir Pavón: lo extraño.

La categoría de lo “extraño” fue introducida por Todorov para describir algunos límites. En el modelo estructuralista, la literatura fantástica existe como contraste genérico y sus fronteras son lo maravilloso y lo extraño. Sin embargo, el propio Todorov advierte que lo “extraño puro” es una categoría inestable:

En las obras pertenecientes a ese género, se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar. Vemos pues que la definición es amplia e imprecisa, como también lo es el género que describe: a diferencia de lo fantástico, lo extraño no es un género bien delimitado; dicho con más exactitud, sólo está limitado por el lado de lo fantástico; por el otro lado, se disuelve en el campo general de la literatura. (Todorov 41)<sup>11</sup>

Más relevante es la categoría del “fantástico-extraño” donde “los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente, una explicación racional” (Todorov 39). Este “sobrenatural explicado” relaciona el relato fantástico con el género policial. Todorov señala que, en estos relatos, las soluciones realistas suelen ser inverosímiles y las fantásticas verosímiles, pues “lo verosímil no se opone en absoluto a lo fantástico: el primero es una categoría que apunta a la coherencia interna, a la sumisión al género; el segundo se refiere a la percepción ambigua del lector y del personaje” (41). Todorov, recuperando a R.M. James, resume su posición cuando señala que el funcionamiento del relato fantástico se sintetiza en que lo verosímil establece: “Una puerta suficientemente estrecha como para no poder ser utilizada” (41).

---

<sup>11</sup> En un acertado y temprano movimiento crítico, Ana María Barrenechea desarticula la definición de lo “extraño” para proponer un término general que designa como “lo posible”, en la medida que incluye elementos tanto realistas como extraordinarios (394).

No es difícil relacionar estas ideas con las anteriormente expuestas por Reisz sobre el “postulado fantástico”: un fenómeno imposible de reintegrar al paradigma de realidad inicial que, sin embargo, desestabiliza todo el sistema de funcionamiento del relato. Al momento de examinar la categoría genérica de “Una cacería trágica”, Pavón reconoce “la anormal agresividad de los jabalíes”, pero no considera otros aspectos cruciales: la inverosímil cantidad de animales que atacan, además de su aparente integración en una agencia colectiva que sugiere un orden alternativo de realidad superpuesto al establecido inicialmente. Este elemento resulta significativo, pues permite entender la “cuestión animal” como principio estructurador desatendido por la crítica: al poner de relieve un factor de antemano descartado, la inteligencia animal, se integra una nueva lectura al texto.

Al respecto de la caracterización genérica, Ana María Morales ofrece otra perspectiva del relato:

la realidad, lo natural, parecieran no violarse desde ningún punto de vista; sin embargo, ateniéndonos directamente al testimonio del narrador y protagonista del cuento, no cabe duda de que el comportamiento de los cerdos no era natural. Es probable que Vasconcelos sea más un representante del realismo mágico que de lo fantástico, pero valdría la pena releer con atención varios cuentos. (“El cuento fantástico en México” 390)

Aunque Morales relaciona “Una cacería trágica” con el realismo mágico, su análisis reconoce la posibilidad de una lectura que no relativice la construcción del paradigma de realidad.

En continuidad con esta idea, Llanes García sugiere que la experiencia de la caza se aproxima ominosamente a la matanza. En su análisis, el investigador conecta la práctica con la religión de creencias religiosas primitivas y el contenido de la his-

toria narrada. No obstante, al considerar el carácter fantástico del cuento, descarta su pertenencia al género. A pesar de esto, la postura de Llanes García es sugerente: “si bien no remite necesariamente a lo fantástico, sí responde a la evocación de la religión primaria, por medio de la caza angular y de la presencia avasalladora del numen, un dios capaz de ultimar a sus cazadores, quienes pagan caro su atrevimiento”. Esta perspectiva introduce elementos mágicos mencionados por Morales, sugiriendo que el “otro sistema de posibilidades” podría derivar de aquella religión primaria.

En conclusión, mi lectura de “Una cacería trágica” identifica la transgresión en la segunda secuencia, la secuencia de evaluación, mediante la coexistencia de dos leyes que indeterminan el funcionamiento del mundo narrativo: instinto natural o agencia no humana por parte de los jabalíes. La retícula de los estudios críticos animales permite instalar esta posibilidad y hacer una relectura de la tradición. La ilegalidad fantástica, de este modo, se concentra en el concepto de agencia, sugiriendo un orden oculto y latente no previsto en el sistema de posibilidades inicial, lo que genera irresolución en el nivel diegético. La perspectiva de los estudios animales aplicada a lo fantástico ofrece un marco que evidencia elementos anteriormente relativizados o ignorados. La agencia de los jabalíes no constituye meramente una anomalía, sino un sistema cognitivo completo que anuncia una inteligencia más perturbadora que la mera presencia masiva de animales organizados como ejército.

## BIBLIOGRAFÍA

Arranz, Conrado J. “Lo fantástico en la narrativa de la Revolución mexicana”. *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoameri-*

- cana*, editado por Alejandra Amatto, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 379-402.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana*, vol. 38, no. 80, 1972, pp. 391-403.
- Calarco, Matthew R. *Animal Studies: The Key Concepts*. Routledge, 2020.
- Campos, Marco Antonio, y Luz América Viveros. “Estudio preliminar”. *Antología del cuento modernista y decadentista (1877-1912)*, editado por Marco Antonio Campos y Luz América Viveros, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, pp. 7-54.
- Carballo, Emmanuel. “Prólogo”. *El cuento mexicano del siglo XX*, prólogo, cronología, selección y bibliografía de Emmanuel Carballo, Empresas editoriales, 1964, pp. 9-103.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Visor, 1999.
- Claude, Fell. *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925)*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Corral Rodríguez, Fortino. *Senderos ocultos de la literatura mexicana: la narrativa fantástica del siglo XIX*. Pliegos, 2011.
- Gonzales, Osmar. “José Vasconcelos y los intelectuales peruanos. Cartas con José de la Riva Agüero”. *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH*, no. 59, mar. 2022, pp. 3-15, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/17748>.
- Ituarde Verduzco, Beatriz. *Vasconcelos, el hombre multifacético*. Senado de la República, 2003.
- Llanes García, Manuel. “Religión primaria y caza angular en un cuento de Vasconcelos”. *El catoblepas*, no. 147, mayo 2014, <https://www.nodulo.org/ec/2014/n147p03.htm>.
- Lord, Michael. “La organización sintagmática del relato fantástico (el modelo quebequés)”. *El relato fantástico. Historia y*

- sistema*, editado por Antón Risco, et al., Colegio de España, 1998, pp. 11-41.
- Martínez Bonati, Félix. *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. LOM, 2001.
- Martínez, José Luis. “La obra literaria de José Vasconcelos”. *Literatura mexicana siglo XX, 1910-1949*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, pp. 267-280.
- Morales, Ana María. “El cuento fantástico en México”. *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, vol. 1, editado por Alfredo Pavón, Universidad Veracruzana, 2013, pp. 375-408.
- \_\_\_\_\_. “De lo fantástico en México”. *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, editado por Ana María Morales, Oro de la Noche / Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2008, pp. VII-XLII.
- Olea Franco, Rafael. *En el reino de lo fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. El Colegio de México, 2004.
- Pavón, Alfredo. “Cuentos mexicanos ¿fantásticos?”. *Semiosis*, vol. 6, no. 12, jul.- dic. 2010, pp. 25-49.
- Reisz, Susana. “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”. *Lexis. Revista de lingüística y literatura*, vol. 3, no. 2, 1979, pp. 99-170, <https://doi.org/10.18800/lexis.197902.001>.
- Siruella, Jacobo. “Exordio”. *Antología universal del relato fantástico*, editado por Jacobo Siruella, Atalanta, 2013, pp. 17-76.
- Tacca, Óscar. *Las voces en la novela*. Gredos, 1978.
- Tapia Vázquez, Jazmín. “Un cuento fantástico de la Revolución mexicana: ‘La cuerda del general’, de Rafael F. Muñoz”. *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*, editado por Alejandra Amato, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 419-446.

- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción de Silvia Delpy, Ediciones Coyoacán, 1994.
- Vasconcelos, José. *Memorias I. Ulises criollo. La tormenta*. Fondo de Cultura Económica, 1982.
- \_\_\_\_\_. *La sonata mágica: cuentos y relatos*. Juan Pueyo, 1933.
- Yelin, Julieta. *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*. Latin America Research Commons, 2020.
- \_\_\_\_\_. “Estudios críticos animales”. *Arte-factos para los estudios literarios*, editado por Nattie Golubov, Universidad Nacional Autónoma de México, 2024, pp. 161-180.
- Zeppegno, Giuliana. “Transgresión lógica y semántica en la literatura fantástica contemporánea: análisis de unos relatos de Julio Cortázar a la luz de la bi-lógica de Ignacio Matte Blanco”. *Dicenda: estudios de lengua y literatura españolas*, vol. 31, 2013, pp. 271-305, [https://doi.org/10.5209/rev\\_DICE.2013.v31.43641](https://doi.org/10.5209/rev_DICE.2013.v31.43641).

## CUERPOS MONSTRUOSOS EN *LAS MALAS*, DE CAMILA SOSA VILLADA: FRAGMENTOS, DESPROPORCIÓN Y ANIMALIDAD

*Lucía Rivera*

Universidad de Sonora

*Daniel Avechuco Cabrera*

Universidad de Sonora

La figura del monstruo en la literatura funciona como una potente herramienta crítica que desestabiliza los límites de lo normativo y expone los mecanismos de exclusión social. En *Las malas*, de Camila Sosa Villada, esta categoría adquiere una dimensión política particular al articularse con tres ejes fundamentales: las identidades de género no binarias, las resistencias corporales y los espacios marginales. Para comprender esta expresión contemporánea de lo monstruoso, resulta imprescindible examinar su genealogía teórica y su capacidad para cuestionar los regímenes de normalidad.

*Las malas* (2019) narra la historia de Camila, una mujer trans que nace en un pequeño pueblo de Argentina. El relato se despliega en dos hilos temáticos principales: su crecimiento en un ambiente hostil y sus experiencias como prostituta en el Parque Sarmiento. A través de estos relatos, la autora da cuenta de las situaciones adversas que enfrentan las mujeres trans en su

día a día, como la marginación, la violencia y la soledad. Al mismo tiempo, celebra la comunidad, la resistencia y la afirmación vital de estas existencias disidentes.

La categoría del monstruo ha sido utilizada para señalar al Otro, una figura que delimita lo que debe permanecer al margen de la norma social. En sus diversas acepciones, el monstruo encarna lo negativo o peligroso, puesto que amenaza la estabilidad de un orden hegemónico. Georges Canguilhem advierte que la monstruosidad no reside tanto en las deformidades naturales como en la percepción cultural (33-34) que las transforma en alteridad radical, lo cual revela los márgenes de lo permitido y lo imaginable: “el monstruo es lo viviente de valor negativo” (34). En este sentido, no reside únicamente en las deformidades naturales, sino también en la percepción cultural que las transforma en dicha alteridad radical. Así, el monstruo se presenta más como un producto cultural que como una mera desviación biológica: una respuesta simbólica a la ansiedad ante lo diferente.

En *Las malas*, la representación de la identidad de las mujeres trans se articula precisamente a través de un cuerpo heterodoxo, no normativo y transgresor, que desde una perspectiva estética puede entenderse como monstruoso. En la literatura, la figura del monstruo posee un fuerte potencial semántico que permite reflexionar sobre la construcción del género, la raza y otros condicionantes de la subjetividad.

Las representaciones de figuras monstruosas permiten cuestionar el trasfondo ideológico que define qué y quién es considerado monstruoso: en definitiva, toda clase de disidencias. En la literatura latinoamericana contemporánea, especialmente en las obras de autoras como Samanta Schweblin, Mariana Enriquez, Fernanda Melchor y Solange Rodríguez Pappe, los cuerpos insólitos y deformes subvierten el imaginario de lo normalizado y utilizan la categoría de lo monstruoso como un dispositivo crítico. Como afirma Jeffrey Jerome Cohen sobre el monstruo:

El monstruo es la diferencia hecha carne, que ha venido a habitar entre nosotros. En su función como Otro dialéctico o suplemento de tercer término, el monstruo es una incorporación del afuera, del más allá [...] pero, en su mayor parte, la diferencia monstruosa tiende a ser cultural, política, racial, económica, sexual. (7; trad. nuestra)<sup>1</sup>

En la novela de Sosa Villada, esta definición adquiere materialidad concreta en los cuerpos trans cuyas siliconas migradas, cicatrices y voces impostadas encarnan precisamente las alteridades políticas, sexuales y económicas que señala Cohen. Lejos de ser meras metáforas, estas corporalidades monstruosas documentan la violencia estructural a la vez que resisten mediante su visibilidad disruptiva. El monstruo no es solo un objeto de miedo, sino una encarnación del conflicto social, que inscribe alteridades políticas, sexuales, raciales o económicas en el cuerpo.

Desde la tradición hispanoamericana, Mabel Moraña, en *El monstruo como máquina de guerra* (2017), plantea que el monstruo condensa las ansiedades, tensiones y temores de su época. Siguiendo la teoría de la constelación de sentidos de Walter Benjamin, Moraña se refiere al monstruo de la siguiente manera:

es rescatado aquí como *artefacto semiótico*, es decir, como el momento y el lugar en el que el transcurrir de la vida y la historia se detienen, de manera provisional, fijados en una imagen icónica en la que cristaliza una multiplicidad

---

<sup>1</sup> “The monster is difference made flesh, come to dwell among us. In its function as dialectical Other or third-term supplement, the monster is an incorporation of the Outside, the Beyond [...] but for the most part monstrous difference tends to be cultural, political, racial, economic, sexual” (7).

de sentidos que se proyectan sobre lo real. Lo monstruoso —su imagen y sus sombras— se constituye como el espacio semántico. (23)

Como se observa en la cita, el monstruo para Moraña es un espacio de significados capaz de encapsular un tiempo y un espacio específicos de la historia, que además se proyecta en una representación de sentidos de lo real en dicho tiempo y espacio. Esta definición es muy sugerente porque permite analizar las figuras monstruosas como una creación artística que admite, por su naturaleza de artefacto semiótico, que se vehiculen discursos sociales que pueden reflejar algunas de las preocupaciones y ansiedades de dicho tiempo y lugar. El monstruo no solo refleja los miedos de la cultura, sino que también puede actuar como un artefacto político que interpela el orden establecido.

Siguiendo esta línea, Jacques Rancière, en *El espectador emancipado* (2010), sostiene que el arte no reproduce pasivamente la realidad, sino que genera ficciones que representan y traducen las experiencias de los sujetos excluidos. En este sentido, la figura monstruosa, como construcción estética, posee un fuerte potencial político: al encarnar lo excluido, permite reconfigurar las formas de sensibilidad y percepción social (83).

En la novela, la monstruosidad de los cuerpos trans no solo cuestiona las nociones tradicionales de género y normalidad, sino que también produce una crítica política al revelar las violencias sistemáticas que atraviesan los cuerpos no hegemónicos. Al inscribir sus vivencias en narrativas monstruosas, Camila Sosa Villada desafía el orden social que patologiza, margina y elimina toda diferencia. En resumen, la categoría del monstruo, lejos de ser un residuo de imaginarios arcaicos, sigue funcionando como un dispositivo crítico y político en la literatura contemporánea. A través de las figuras monstruosas, se problematizan las configuraciones normativas de género, raza, clase y sexuali-

dad, y se abre un espacio de resistencia estética para los cuerpos y subjetividades disidentes.

Esta resignificación de la monstruosidad encuentra en *Las malas* una expresión concreta a través de las corporalidades trans-travestis, cuyas experiencias fragmentadas, disidentes y resistentes desbordan las categorías normativas de género. El travestismo, lejos de ser una cuestión estética o performativa, emerge en la narración como una práctica que subvierte las fronteras entre lo humano y lo monstruoso.

En este sentido, proponemos un análisis de los cuerpos transfemeninos de *Las malas* tomando en cuenta la corporalidad fragmentada de los personajes y la forma en la que su *performance* y enunciación están orientadas a la liberación a través de la autorrepresentación corporal, debido al estigma social que carga el travestismo. En la obra los cuerpos son vistos a través de dos perspectivas en constante choque: desde la identidad de las mujeres trans y desde el lente estigmatizante que asocia dicha corporalidad a lo monstruoso, pues desborda los límites del deber ser en cuestiones de género. La novela busca refractar dicha visión y apropiarse de la monstruosidad como una postura política.

Primeramente, es importante ahondar en la utilización del término *travesti* en la novela para saber de qué manera se relaciona con el monstruo. Tradicionalmente, el travestismo ha sido entendido como la adopción de vestimentas, gestos o expresiones socialmente asociadas a un género diferente del asignado al nacer. Esta expresión de género, vinculada a construcciones históricas de lo “femenino” y lo “masculino”, no se limita al sexo biológico, sino que responde a normas culturales que definen cómo deben actuar, vestir o interactuar los sujetos en función de su género. En la novela, se presentan diversas identidades de género que la autora agrupa bajo el término de “travas” o “travestis”, lo cual articula un espectro amplio de subjetividades trans que desafían las categorías normativas de sexo y género.

Las identidades trans comprenden un amplio espectro de experiencias de género, incluyendo hombres y mujeres trans, así como personas no binarias o demigénero. El término transexualidad ha caído en desuso porque se centra excesivamente en la genitalidad. En décadas pasadas, esta denominación se empleaba para diferenciar a quienes recurrían a procedimientos hormonales o quirúrgicos de quienes no. Paul B. Preciado señala que las diversas identidades sexuales y formas de expresar el género coexisten en un “devenir común” de tecnologías farmacopornográficas y biotécnicas, que permiten a cada persona modificar su cuerpo y acceder a distintos procesos de autorreconocimiento, evidenciando la arbitrariedad y flexibilidad de la asignación de sexo y género (Preciado 98-99).

En la teoría feminista de los siglos XX y XXI algunas estudiosas como Judith Butler, Sandy Stone, Teresa de Lauretis, Donna Haraway y Rosi Braidotti abogan por un entendimiento del género que va mucho más allá del binarismo de género (tal es el caso del *cyborg* de Haraway o el sujeto nómade de Braidotti<sup>2</sup>). Se trata de ideas en las que el género es una especie de *performance* o una serie de imposiciones en la que los roles de género son analizados como una exigencia social y cultural que no se basa en lo femenino como una oposición a lo masculino. Dichas ideas propugnan por un entendimiento complejo de las subjetividades de género, pues muestran que hay múltiples maneras de experimentar la sexualidad, el género y el cuerpo.

En *Las malas* existen diversas identidades de género y en la narración no se busca diferenciar entre ellas, sino lo contrario: lo distinto, lo monstruoso, lo fragmentado, lo disidente, todo

---

<sup>2</sup> Léase al respecto *El manifiesto Cyborg*, de Donna Haraway y *Sujetos nómades. Corporarización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, de Rosi Braidotti.

se abraza dentro de la fraternidad travesti, incluso las “mujeres-bestia”, como veremos más adelante. Hay personajes que solo se travisten para ejercer la prostitución, mujeres trans que han pasado por una reconstrucción genital y otras que no; a pesar de las diferencias, todas son nombradas de la misma manera. En estas páginas, siguiendo esa misma línea de pensamiento, tampoco se buscará distinguir entre los conceptos.

Acerca de la unión de lo transgénero y lo monstruoso, Pedro Javier DiPrieto propone el concepto *trans-monstruo*, término que parte del entendimiento del ser humano visto desde la colonialidad. Cualquier cuerpo que tenga alguna discapacidad o deformación y que se desvíe de las normas binarias y cis-normativas es considerado no humano. Al respecto señala:

En tanto que lo *transgénero* capta un grado de permeabilidad corporal con la cual se amenazan los bordes tradicionales del sujeto, se lo equipararía a algo menos-que-humano, discapacitado [...] lo monstruoso tiende un puente entre *cuasi-humano* y *transgénero*. Sobre ese puente surge lo *trans-monstruo*. Debido a su falta de capacidad para deslindar los territorios del género de sus opuestos binarios, lo trans-monstruo prefigura la ansiedad que aqueja al sujeto moderno, toda vez que su cuerpo se revela como impresionable. (261)

Las mujeres trans de la novela, que ya por sí solas poseen una identidad de género marginada, se mimetizan con la figura del monstruo. De ahí es que surge el concepto del trans-monstruo. Es en este sentido que los cuerpos transgénero en la novela se hermanan con la monstruosidad. Son corporalidades que físicamente rompen con los modelos hegemónicos, que además tienen agencia, pues sus comportamientos también son transgresores: no actúan en favor del deber ser ni masculino ni femenino.

Una de las maneras en las que los cuerpos femeninos trans son contruidos en la obra a través de la monstruosidad es a partir de la desarticulación de las partes, como retazos heterogéneos y amalgamados que en conjunto van creando una identidad. Así, la narradora relata la constitución de su subjetividad. La construcción de la identidad femenina de Camila se da a partir de retazos de otros,<sup>3</sup> tanto literal como simbólicamente. La narradora recuerda que era “una ladrona” que reunía “el par de medias robado a mi abuela” o “el perfume que me escondí en el bolsillo” (Sosa 67-68). Cada objeto robado o reciclado refleja no solo la precariedad material, sino también la urgencia de afirmarse frente a un entorno que le negaba su identidad. Así los “retazos” con los que confeccionaba su ropa —“Sábanas viejas, cortinas en desuso, ropa descartada” (66-67)— se convierten en una metáfora viva de la fragmentación corporal que atraviesa a las mujeres trans en la novela.

La Tía Encarna es sin duda el personaje epítome de la cohesión de fragmentos de diversas procedencias, que no solo se representan simbólicamente en la vestimenta, sino que son visibles también en su físico:

La Tía Encarna tenía cortaduras de todo tipo, hechas por ella misma [...] también fruto de peleas callejeras, clientes miserables y ataques sorpresivos. Incluso tenía una cicatriz

---

<sup>3</sup> La imagen de la identidad construida a partir de retazos recuerda inevitablemente a la criatura de *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, ensamblada a partir de restos humanos de distintas procedencias. En ambos casos, la fragmentación no anula la posibilidad de una subjetividad propia; por el contrario, resalta la violencia fundacional de esa identidad y su inscripción en los márgenes de la normatividad social que lo rechaza por su apariencia monstruosa.

en la mejilla izquierda que le daba un aire ruin y misterioso. Sus tetas y sus caderas cargaban unos moretones eternos, a causa de las palizas recibidas cuando había estado detenida, incluso en tiempos de los milicos (ella juraba que en la dictadura había conocido la maldad del hombre cara a cara). No, me retracto: esos moretones eran por el aceite de avión con el que había moldeado su cuerpo [...] las zonas inyectadas se le habían llenado de unos moretones desagradables y el líquido se había desplazado en cualquier dirección, dejándola llena de bultos y pozos como la superficie lunar. (29)

La corporalidad monstruosa de la Tía Encarna *encarna* (en todos los sentidos) una geografía del dolor: cicatrices de heridas autoinducidas, consecuencias de su paso por la cárcel y deformidades causadas por inyecciones de aceite de avión marcan su cuerpo. La narradora compara su piel con “la superficie lunar” llena de bultos y pozos. Esta metáfora de la luna, herida e inhóspita, traduce estéticamente la violencia estructural que padecen las mujeres trans, inscribiéndola en el propio tejido de la carne. La Tía Encarna no solo sobrevive: transforma su cuerpo lastimado en un archivo viviente de resistencia. Así, Sosa Villada finca una postura política clara y contundente mediante el gesto estético de la configuración del cuerpo de sus personajes.

Justamente el señalamiento de las agresiones ejercidas por los clientes y de los ataques en las calles es una parte fundamental para resignificar la figura del monstruo desde la perspectiva de género. En primer lugar, porque los signos de violencia son protagonistas dentro de la lista de elementos que conforman los cuerpos trans, lo que señala la normalización de los abusos y el peligro que corre la comunidad transgénero y travesti al ejercer la prostitución o al simplemente existir. Por otro lado, al lucir un cuerpo enfermo y violentado con el objetivo de festejarlo, de crear una identidad propia, se revierte el significado de la violencia:

Todo puede ser tan hermoso, todo puede ser tan fértil [...] El lenguaje es mío. Es mi derecho, me corresponde una parte de él [...] Voy a destruirlo, a enfermarlo, a confundirlo, a incomodarlo, voy a despedazarlo y a hacerlo renacer tantas veces como sean necesarias. (172)

Para Camila el lenguaje no es un instrumento neutro, sino un territorio a disputar. En esta declaración de guerra, la narradora desmantela la idea del lenguaje como un orden natural y lo revela como una herramienta histórica de exclusión. Enfermarlo y despedazarlo significa reescribir el mundo desde las fisuras de las identidades disidentes, rompiendo la norma lingüística como se rompen las normas de género.

Como se puede advertir en la cita, hay en la narración una intención clara de utilizar el lenguaje como una herramienta para incomodar y para darle una nueva forma a lo que no se considera hermoso. A través de la fragmentación y del mapa de las heridas es que los cuerpos resultan incómodos, enfermos y despedazados, pero con la intención de mostrar su belleza: “Somos como un atardecer sin lentes de sol”, decía La Tía Encarna. ‘Nuestro fulgor enceguece, ofusca a los que nos miran y los asusta’ [...] pero siempre podemos partir. Y nuestro cuerpo va con nosotras. Nuestro cuerpo es nuestra patria” (145). Es decir, la heterogeneidad del cuerpo, los rasgos monstruosos se reivindicaban. Los cuerpos pueden ser bellos desde su propia perspectiva.

En *Las malas*, la voz y el maquillaje no son meros accesorios estéticos, sino herramientas de agencia que desafían las normas hegemónicas del cuerpo. La envidia hacia la voz femenina de Camila —“‘La voz’, me decían las travestis. ‘Lo que te envidio es la voz’” (131)— revela cómo este rasgo, aunque intangible, opera como un marcador de género que trasciende la materialidad del cuerpo. A diferencia de las cicatrices o los “bultos”, que denunciaban la violencia física, la voz encarna una paradoja: es un frag-

mento identitario naturalizado (vinculado al nacimiento), pero también performático (moldeado mediante entrenamiento vocal). Esta dualidad subvierte la lógica binaria cisnormativa, pues demuestra que incluso lo “dado” puede ser reinterpretado, como sugiere DiPrieto con el trans-monstruo (261), de manera que se desestabiliza la idea de un cuerpo cohesionado y auténtico.

El maquillaje, por su parte, se transforma en una máscara monstruosa que excede su función cosmética: “La pasta de maquillaje que se hacía como un pegote, una máscara de barro caliente que tapaba todos los poros, para que no se escapara el alma por ahí cada vez que recibíamos una agresión” (119). Esta imagen no solo evoca la tradición grotesca que Cohen asocia con lo monstruoso, “diferencia hecha carne”<sup>4</sup> (7), sino que también resignifica el maquillaje como armadura contra la violencia externa. Al describirlo como un “pegote”, Sosa Villada lo equipara a los otros fragmentos corporales (cicatrices, siliconas) que componen los cuerpos trans: no es ocultamiento, sino exhibición estratégica de una identidad que se construye desde la precariedad. La voz y el maquillaje son actos de autorreconocimiento que confrontan la mirada patologizante.

Richard Leonardo Loayza analiza el cuerpo travesti en *Las malas* y señala que las personas transgénero son etiquetadas como monstruos debido a que desafían las normas sexuales establecidas, mostrando resistencia al género que la sociedad heteropatriarcal les impone. Esta concepción la fundamenta en el comentario de la narradora que llama a la Tía Encarna “la madre de todos los monstruos” (47). Al ser identidades de género que ponen en jaque la lógica binaria, no resulta extraño que las personas trans sean representadas como “monstruos”, pues

---

<sup>4</sup> “difference made flesh” (7).

estos últimos son figuras controversiales que históricamente han servido para representar al Otro que amenaza el orden establecido. Ahora bien, lo que señala Loayza sobre los “micropoderes” que ejercen las mujeres trans dentro del cuerpo social ayuda a entender qué significado tiene, más allá de la representación física, la creación de cuerpos monstruosos, violentados, fragmentados, amalgamados e incómodos de observar. En esa misma línea, Martínez Eraso y Smith Pulido Varón señalan:

Los cuerpos trans\* y sus narraciones revelan identidades que se han deconstruido en los bordes del sistema sexo-género, presentando formas políticas, subjetivas, creativas e incómodas, que señalan micropoderes encarnados en un cuerpo, asumido como instrumento para defender su derecho al autorreconocimiento [...] Estas personas, al hacerse visibles en el campo social, transgreden aquello que se ha catalogado como “natural”, cuestionando aquellas ideas esencialistas que se han sostenido a lo largo de tiempo. (270-271)

Este gesto dialoga directamente con la teoría de Jeffrey Jerome Cohen, para quien el monstruo habita en el umbral de la diferencia, un umbral que las travestis de *Las malas* cruzan deliberadamente. Loayza señala cómo estos cuerpos, considerados monstruosos, convierten el estigma en un arsenal político. No solo se trata de existir como otredad, sino de reclamar activamente esa otredad como territorio político. En este contexto, la configuración corporal (los retazos de tela, las siliconas migradas, las voces entrenadas) se revela como un acto de creación. Cada elemento disidente —como el maquillaje, las cicatrices, los robos— compone lo que DiPrieto denomina “trans-monstruo”, al exponer la fluidez de los límites identitarios. La novela lleva esta idea al extremo cuando la narradora declara que destruirá

el lenguaje, lo enfermará y lo renacerá (172). Aquí la monstruosidad ya no es una marca impuesta, sino un idioma propio que, al violentar las normas lingüísticas, replica las agresiones sufridas por los cuerpos trans y las convierte en arte.

Así, lo que en un principio podría leerse como una colección de partes rotas, cuerpos desproporcionados, voces impostadas y espacios marginales se cohesionan en la novela como un archivo viviente de la resistencia travesti. La Tía Encarna con su piel lunar y Camila con sus pequeños robos encarnan la paradoja central de la novela: la fragmentación no es sinónimo de carencia, sino la única forma posible de integridad para quienes han sido negados por el orden hegemónico. Al volverse visibles en su desproporción, no solo representan la disidencia, sino que reconfiguran lo real, exigiendo un lugar en el espacio social que siempre les fue negado.

La monstruosidad de los cuerpos trans en *Las malas* no se limita a las formas físicas: contamina también los espacios que habitan, reflejando en la arquitectura misma las marcas de la exclusión, la precariedad y la resistencia. Así, el cuerpo fragmentado, herido y transgresor encuentra su eco en territorios igualmente marginales. Camila inicia su metamorfosis en una casa abandonada e inacabada, espacio que encarna la precarización material y emocional de su subjetividad. La narradora describe ese refugio improvisado:

A pocas cuadras de mi casa, había una construcción abandonada, que estaba así desde que llegamos al pueblo. En esa casa a medio hacer encontré escondite para mi mundo de mujer, ahí dejaba mi ropa, mis zapatos, mi maquillaje, una linterna y velas, para poder escaparme cuando quisiera y dejar de ser Cristian [...] En esa casucha desnuda y desprotegida, hecha carne con la helada, procedía a mi metamorfosis con felicidad, con euforia [...] Me cambiaba

a la luz de dos velas, con la linterna encajada en un hueco de la pared. (67)

La construcción incompleta, vulnerable al frío y al abandono, se convierte en el único lugar donde puede afirmarse como Camila. Esta arquitectura rota y provisional refleja el carácter clandestino de su tránsito identitario, lo que subraya cómo la marginalidad no solo afecta los cuerpos, sino también los espacios que los albergan.

De modo paralelo, el Parque Sarmiento funciona como un territorio de penumbra donde las mujeres trans y travestis logran ejercer su existencia nocturna. La narradora remarca que el parque: “Se terminó de arruinar cuando lo llenaron de luces, cuando se decidieron a combatir la clandestinidad de nuestro oficio, la belleza de la penumbra. No somos criaturas de luz, somos animales de sombra” (182). La oscuridad protege sus cuerpos disidentes, mientras que la luz representa la vigilancia y la expulsión. Así, la metáfora de “los animales de sombra” resignifica su monstruosidad: no como una falla, sino como una forma de resistencia que rehúye la exposición violenta a la normatividad.

Por contraste, la casa de la Tía Encarna aparece como el único espacio verdaderamente propio y comunitario. Allí, las corporalidades monstruosas encuentran un lugar de refugio y reconocimiento, donde:

las travestis paseaban desnudas por el patio que rebalsaba de plantas y se hablaba con toda naturalidad de las consecuencias del aceite de silicona, se confesaban entre risas los sueños inconfesables, se mostraban los moretones de las noches de guerra. (122)

La casa de la Tía Encarna no exige la armonización de los cuerpos: celebra su fragmentación, su dolor y su deseo como formas

válidas de existencia. De este modo, ese espacio privado se convierte en un territorio afectivo de resistencia, donde las heridas y la monstruosidad no son castigadas, sino acogidas. Así, en *Las malas*, la figura del monstruo se extiende del cuerpo al espacio. La arquitectura abandonada, la penumbra protectora y la casona de la Tía Encarna forman parte de un mismo entramado de resistencia travesti, donde vivir implica desobedecer los mandatos de visibilidad, belleza y normalización que el orden hegemónico impone.

#### *LAS MALAS Y LA TRADICIÓN DEL BESTIARIO: ANIMALES TRANSFEMENINOS*

La asociación entre lo humano y lo animal no es nueva: desde los bestiarios medievales hasta los relatos poscoloniales, los cuerpos que desbordan las categorías de lo humano han sido representados como criaturas híbridas. *Las malas* se inscribe en esta tradición, pero con un giro político: mientras los bestiarios clásicos usaban a las bestias para enseñar normas morales, Sosa Villada las emplea para desafiar esas mismas normas. En este género, donde lo híbrido y lo aberrante servían para demarcar los límites de lo humano, la autora encuentra un dispositivo crítico para resignificar la animalidad de sus personajes, de manera que se subvierte el simbolismo moralizante original.

Esta inscripción de lo monstruoso en el imaginario del bestiario no se limita a una mera referencia cultural: en la narración se materializa, mediante una relectura de la animalidad como marca de alteridad. La fragmentación corporal no solo se representa como signo de disidencia y marginación, sino que introduce la metamorfosis y el lenguaje animalizado como estrategias narrativas para construir subjetividades trans. En la novela hay dos personajes que se metamorfosean en animales, además de que a lo largo de la narración se utilizan voces animales para describir a las mujeres trans, como “bestia”, “zorras”, “cerdas”,

“feroz”, “cazar”, “venenosas”, “pelambre”, “branquias”, por señalar algunos ejemplos.

El origen de los bestiarios<sup>5</sup> europeos de la Edad Media se remonta a *La historia natural* de Plinio y a *La historia de los animales* de Aristóteles. Se considera que el texto que sentó las bases de los bestiarios medievales es *El Physiologus* (posiblemente escrito en el siglo II), de autor anónimo. Los hay de distintas tradiciones, como el *Bestiario de Cambrai*<sup>6</sup> y *El bestiario del amor*, de Richard de Fournival (González 84). Sin embargo, el que más trascendió fue el que tiene un sentido didáctico y moralizante, con un fuerte simbolismo cristiano que alegorizaba por medio de las figuras de animales. Marcela Ristorto y Carlos Valentini señalan que los bestiarios fueron considerados en su época como libros sobre historia natural, a pesar de su contenido fantástico, debido a sus pretensiones científicas:

Los autores de los Bestiarios describían las bestias y usaban esa descripción como base de una enseñanza alegórica. De este modo, al mismo tiempo que algunos animales representaron a Cristo, otros simbolizaron el Mal o se convirtieron en proyección de los vicios y defectos humanos. Algunas bestias que por sus características constituyen ejemplos

---

<sup>5</sup> En *Dos bestiarios hispanoamericanos del siglo XX: Borges y Arreola*, Carlos David Contreras Castañeda expone de manera muy detallada la historia de los bestiarios y su tradición, no solo en Europa sino también en América y en la literatura del siglo XX.

<sup>6</sup> Este bestiario es muy valioso pues muestra la iconografía y las creencias de la época, lo que lo hace diferente de los otros bestiarios, como lo señala Francisco González en “Nuevos bestiarios en la literatura española contemporánea”: es su intento de dejar de un lado la enseñanza moralizante y exponer de una forma más científica la historia natural de la fauna (84).

relevantes de la dimensión simbólica que se les atribuía en la Edad Media son el grifo, el dragón y el basilisco. (17-18)

El poder simbólico y metafórico de los bestiarios permitió que la ideología que se intentaba enseñar/imponer fuera mucho más sencilla de explicar al público de la época por su sentido didáctico, además de ser entretenido. Las fuentes de los bestiarios van desde la Biblia hasta la tradición oral, pasando por las mitologías griega y romana. Por ello, no resultan tan alejados de nuestra cultura y literatura.

Fernando Urdapilleta ha rastreado convergencias entre algunos imaginarios presentes en las crónicas de Indias y en los bestiarios medievales. Si bien Urdapilleta no supone un vínculo directo entre ambas clases textuales, sí identifica una tradición discursiva acerca de los animales que fue fomentada tanto por los bestiarios como por los cronistas, y que también se encuentra presente en los relatos de viajes, fábulas, refranes, textos religiosos y folclóricos (Urdapilleta 255); es decir, en el imaginario cultural y social de la época.

La tradición de los bestiarios se actualiza en Hispanoamérica<sup>7</sup> en el siglo XX con autores como Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Julio Cortázar, Augusto Monterroso y Julio Torri:

---

<sup>7</sup> Para un análisis feminista del bestiario hispanoamericano y su subversión en la literatura contemporánea, véase “*Bestiaria vida* de Cecilia Eudave: una lectura feminista del bestiario hispanoamericano” (2023), de Jafte Dilean Robles Lomelí. La autora examina cómo Eudave resignifica el bestiario tradicional para cuestionar las categorías misóginas y celebrar la agencia femenina, un enfoque relevante para entender la apropiación *queer* del género en *Las malas*.

En el caso de Borges, su centro es un mundo ideal; mientras que en Arreola, el tratamiento de la animalia es existencial. Por su parte Neruda, despojado de las preocupaciones metafísicas o filosóficas, señala un regreso a lo elemental de la naturaleza; es decir, la existencia sin preguntas [...] Guillén proyecta en el animal más rasgos negativos que positivos al asignarles características humanas. (Schulz-Cruz 248)

El escritor hispanoamericano del siglo XX modifica los contenidos del tradicional bestiario, dando un nuevo significado a la relación humano-animal. Sin pretensiones didácticas o moralizantes, busca reflexionar sobre la subjetividad humana mediante la figura del animal. Como advierte Julieta Yelin, estos bestiarios modernos surgen en un contexto donde “la larga tradición artística y religiosa de la simbología animal [...] se vio afectada por el proceso de desaparición del animal de la vida cotidiana” (4), lo que obligó a las representaciones literarias a “reterritorializar” lo animal en nuevos espacios simbólicos. Es este el sentido de los ecos de la tradición del bestiario que se hallan en *Las malas*. Los puntos de encuentro que hay con el bestiario son muy sugerentes, pues insertan la obra dentro de una tradición literaria mucho más conservadora, masculina y canónica, de figuras de animales que representan el Bien y el Mal (con mayúsculas), la cual se actualiza a una “animalia queer” (Sánchez 138). Las criaturas del bestiario de la novela son personajes femeninos trans, marginados por su identidad de género, clase y orientación sexual, en cuya descripción el léxico animal y monstruoso ayuda a reforzar la relación humano-animal y la unión entre la animalidad, la monstruosidad y la transgeneridad.

Natalí y María son quienes experimentan una transformación: la primera se convierte en lobo y la segunda, en pájaro. La animalización de ambas se relaciona estrechamente con la figura del monstruo, pues cabe dentro de los parámetros de la

deshumanización o de la negación del carácter humano adjudicar características animales a quien se considera la alteridad, en este caso dos personajes transgénero. Lo interesante radica en que, si tradicionalmente el significado de la deshumanización es negativo, en el caso de la novela eso se revierte. La narradora ve en la transformación de María un milagro y compara a esta con la Virgen:

se levantó la blusa toda bañada en lágrimas, como debe haber estado el manto de la Virgen María cuando vio morir a su hijo en la cruz, y me mostró todo su costillar izquierdo, del que brotaban unas plumas minúsculas de color gris, como de gallina bataraza. Lloraba desconsoladamente y a mí lo único que se me ocurrió fue pasarle la mano por las plumas, pensando que se las había pegado con fana. Pero no. Para probarme que las plumas salían de ella, se arrancó una y me la puso frente a los ojos, y del hueco en la piel le había brotado una lágrima de sangre. Yo pensé que iba a convertirse en santa ahí mismo, que ese era su destino. (86)

Esta mirada reinterpreta de manera disidente la tradición del bestiario, pues la referencia religiosa se trastoca y a una mujer trans, que es prostituta y que además tiene una discapacidad, se la compara con una figura sagrada como y se la equipara con una santa. Si se considera que los bestiarios medievales buscaban adoctrinar a los individuos en nombre de Dios, la propuesta de Sosa Villada toma dichos elementos y los utiliza a su favor. Comúnmente los cuerpos trans son percibidos con recelo y desconfianza, y se les mira de forma desdeñosa en público, dado que representan la desviación del binarismo de género heterosexual y hegemónico. En consecuencia, la animalización da a María la oportunidad de ser percibida como una figura sagrada, digna de ser admirada.

En Natalí, el otro personaje que experimenta una metamorfosis, se reformula el mito del hombre lobo. En la narración se cuenta la creencia popular de que el séptimo hijo varón consecutivo, se transformará en lobo en las noches de luna llena. Una vez al mes, Natalí se transforma y todas las mujeres que viven con ella tienen un sistema para lidiar con su condición:

decía que era capaz de cometer crímenes espantosos cada noche de luna llena si no se encerraba en aquel cuarto. Por eso se había mudado a lo de La Tía Encarna y por eso le pedía por favor cada mes que se encargara de encadenarla, doparla o desmayarla de un golpe en la frente si ella se ponía brava, porque bestializarse tiene consecuencias irreversibles para el cuerpo [...] Habíamos terminado por organizar la rutina de la casa alrededor de su ciclo. Decíamos que era como la menstruación de nuestra manada. Nos regíamos por el ciclo de la luna, sabiendo que no podíamos distraernos, porque no podíamos fallarle a Natalí. Cada mes la veíamos morir cuando retornaba de su forma lobuna, cada mes salía más deteriorada de su encierro. (103-104)

En *El mito del hombre lobo* (2023), Roger Bartra explica los orígenes y la evolución de esta criatura, cuyo mito está presente desde Heródoto hasta la actualidad. Bartra sostiene la unión del lobo con el mito del salvaje: el lobizón frecuentemente era utilizado como una representación del mal en oposición al bien, que es todo lo que está a su alrededor (3). La actualización del mito que desarrolla Sosa Villada permite reflexionar sobre la transgeneridad y el travestismo desde un mito clásico y antiguo. En la cita anterior, es interesante el paralelismo que se establece entre el ciclo menstrual de las personas gestantes y la transformación de Natalí, que se relaciona negativamente con la esfera animal. Esta valoración negativa no sólo se produce porque la mujer

se convierta en lobo, sino porque hay todo un sistema de ideas que contribuyen a formular una imagen monstruosa de ella: se convierte en una bestia y es violenta. Aun así, sus compañeras la ayudan, pues reconocen el doble sufrimiento que tiene que pasar: su doble marginación, primero como mujer trans y luego como animal salvaje.

Desde la perspectiva de Camila y las demás mujeres que viven en la casa de la Tía Encarna, es totalmente normal que María y Natalí se conviertan en animales. Las transformaciones no causan sorpresa, por lo que se normalizan los cuerpos que de manera externa se perciben como monstruosos. Algunos estudios críticos han interpretado la novela como una relectura contemporánea del realismo mágico latinoamericano. En “Contra el canon: la narrativa de vanguardia de Camila Sosa Villada” (2022), Ana Gallego Cuiñas analiza cómo la escritora argentina hace uso del realismo mágico en la novela. No obstante, más que inscribirse plenamente en el canon de esta tradición narrativa, la novela tensiona sus convenciones al articular un fantástico trans<sup>8</sup> que desplaza la mirada mítica tradicional hacia las experiencias corporales de las identidades disidentes.

En *Las malas*, Camila Sosa Villada no simplemente recurre a la tradición del bestiario: lo subvierte radicalmente para crear un nuevo lenguaje de resistencia trans. Mientras que los bestiarios medievales usaban criaturas híbridas como alegorías morales, la novela transforma lo monstruoso-animal en un acto político. Como señala María Luisa Fischer sobre los bestiarios:

---

<sup>8</sup> Léase al respecto “Los elegidos de María Moreno: ninguneados e insurrectos” (2019) en la revista digital Revista Ñ en el portal de noticias Clarín.

los de moral explícita o implícita, aquellos tras los cuales el narrador se esconde o se despliega, los de hoy como los de ayer, nos enseñan a leer transcurriendo de texto en texto [...] reelaborados en el Nuevo Mundo hasta hoy, nos enseñan una manera de leer los géneros literarios y la tradición hispanoamericana. (472)

*Las malas* sigue esta tradición: usa la figura del monstruo no para excluir, sino para denunciar exclusiones. Las metamorfosis de Natalí en loba y de María en pájaro no son castigos ni defectos, sino manifestaciones de una sacralidad transgresora que desafía los límites de lo humano.

Lo verdaderamente disruptivo de esta reescritura del bestiario es cómo convierte los instrumentos históricos de opresión en herramientas de emancipación. El mismo dispositivo literario que servía para marginar y moralizar (el catálogo de seres monstruosos) se transforma aquí en un manifiesto de cuerpos disidentes. La animalidad ya no marca degeneración, sino una forma superior de existencia que desnuda la violencia de las normas de género. Cuando las protagonistas se nombran “animales de sombra” (182), no asumen una posición de inferioridad, sino que reclaman el poder de lo oscuro, lo nocturno, lo que escapa a la vigilancia del orden.

Este bestiario *queer* alcanza su máxima potencia al vincular lo monstruoso con lo comunitario. La casa de la Tía Encarna, donde conviven lobas, mujeres-pájaro y cuerpos inyectados de aceite, se erige como el corazón del relato. Allí, en ese espacio de cuidados mutuos y celebración de las diferencias, se revela el núcleo político de la novela: la monstruosidad compartida ya no como estigma, sino como nueva forma de parentesco. Sosa Villada escribe sobre estas corporalidades trans y crea una mitología propia donde lo abyecto deviene bello, lo marginal se vuelve centro y las herederas del bestiario medieval son precisamente

aquellas que el canon literario había silenciado. Al mismo tiempo que critica la violencia contra los cuerpos trans, construye un imaginario alternativo donde esas mismas marcas de exclusión se transforman en insignias de orgullo.

#### EL SENTIDO DEL MONSTRUO: COMUNIDAD E IDENTIDAD

Finalmente, es importante destacar que la novela, a pesar de tratar temas tan fuertes como la violencia de género, los asesinatos, las humillaciones y los maltratos que viven las personas trans y travestis, muestra la belleza de vivir la identidad de género que se desea, así como la resistencia y fortaleza que implica ser una mujer trans. No todo son hechos desafortunados; se trata también de la celebración de la comunidad, la hermandad, el apoyo mutuo y la libertad:

A las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras. El resto de la gente ignora nuestros nombres, usa el mismo para todas: putos. Somos los manija, los sobabultos, los chupavergas, los bombacha con olor a huevo, los travesaños, los trabucos, los calefones, los Osvaldo cuando mucho, los Raúles cuando menos, los sidosos, los enfermos, eso somos. (79)

A través de un lenguaje poético, la narradora rinde homenaje a las compañeras que le ayudaron a sobrevivir en los momentos más adversos. Al nombrarlas, describiendo sus cuerpos desde una estética monstruosa y celebrando sus subjetividades, no solo les da voz: también las dignifica en un mundo que intenta constantemente estigmatizarlas.

En síntesis, *Las malas* demuestra que el potencial semántico de los cuerpos monstruosos permite reflexionar sobre las percepciones de género y la violencia contra quienes son disidentes

sexuales. La estética de la fragmentación, la animalización y la deformidad no se plantea aquí como un déficit, sino como una postura ética de resistencia. Al desafiar las normas cisgénero y el binarismo hegemónico, la novela se apropia de las miradas que nombran a las mujeres trans como monstruosas para resignificar esa figura, trastocando el lenguaje y revelando una belleza posible dentro de la monstruosidad.

Desde la perspectiva del trans-monstruo, este carácter monstruoso no busca ocultarse ni corregirse: abraza su diferencia como acto afirmativo de identidad. *Las malas* no solo señala la violencia y la indiferencia estatal que atraviesan las mujeres trans, sino que también instaaura nuevas formas de existencia que celebran la vida de quienes han sufrido la marginación.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bartra, Roger. *El mito del hombre lobo*. Anagrama, 2023.
- Canguilhem, Georges. “La monstruosidad y lo monstruoso”. *Diógenes*, no. 40, 1962, pp. 33-47.
- Cohen, Jeffrey Jerome. *Monster theory: Reading culture*. University of Minnesota Press, 1996.
- Contreras Castañeda, Carlos David. *Dos bestiarios hispanoamericanos del siglo XX: Borges y Arreola*. 2010. Universidad Javeriana de Bogotá, tesis de licenciatura.
- DiPrieto, Pedro Javier. “Ni humanos, Ni animales, Ni monstruos: la decolonización del cuerpo transgénero”. *Eidos*, no. 34, 2020, pp. 254-291.
- Fischer, María Luisa. “Zoológicos en libertad: la tradición del bestiario en el Nuevo Mundo”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 20, no. 3, 1996, pp. 463-476.
- Gallego Cuiñas, Ana. “Contra el canon: la narrativa de vanguardia de Camila Sosa Villada”. *Telar*, no. 29, 2022, pp. 69-87.

- González García, Francisco. “Nuevos bestiarios en la literatura española contemporánea”. *Lectura y signo*, no. 11, 2016, pp. 83-93.
- Loayza, Richard Leonardo. “Cuerpo travesti en *Las malas*, de Camila Sosa Villada”. *Caracol*, no. 25, 2023, pp. 45-74.
- Martínez Eraso, María José y Heidi Smith Pulido Varón. “El cuerpo trans\*: territorio de poder, lugar de resistencia al sistema heteronormativo”. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, vol. 13, no.1, 2022, pp. 260-277.
- Moreno, María. “Los elegidos de María Moreno”. *Revista Ñ, Clarín*, 20 dic. 2019, [https://www.clarin.com/revista-eniel/literatura/elegidos-maria-moreno-ninguneados-insurrecotos\\_0\\_KdpXU8G0.html](https://www.clarin.com/revista-eniel/literatura/elegidos-maria-moreno-ninguneados-insurrecotos_0_KdpXU8G0.html).
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana Vervuert, 2017.
- Preciado, Paul B. *Testo yonqui*. Espasa Calpe, 2008.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Bordes Manantial, 2010.
- Robles Lomelí, Jafte Dilean. “Bestiaria vida de Cecilia Eudave: una lectura feminista del bestiario hispanoamericano”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 11, no. 2, 2023, pp. 101-122, <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.927>.
- Sánchez Osoreo, Ignacio. “Desencantos y maravillas: comunidad. Fracaso y utopía queer en *Las malas* de Camila Sosa Villada”. *Chasqui*, vol. 50, no.1, mayo 2021, pp. 133-152.
- Schulz-Cruz, Bernard. “Cuatro bestiarios cuatro visiones: Borges, Arreola, Neruda y Guillén”. *Anales de literatura hispanoamericana*, no. 21, 1992, pp. 247-253.
- Sosa Villada, Camila. *Las malas*. Tusquets, 2021.
- Urdapilleta Muñoz, Marco. “El bestiario medieval en las crónicas de Indias”. *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, no. 58, 2014, pp. 237-270.

- Valentini, Carlos, y Marcela Ristorto. “Bestiarios medievales e imaginario social”. *Scripta Mediaevalia. Revista de Pensamiento Medieval*, vol. 8, no. 1-2, 2015, pp. 13-24, <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/scripta/article/view/331>.
- Yelin, Julieta Rebeca. “Nuevos imaginarios, nuevas representaciones. Algunas claves de lectura para los bestiarios latinoamericanos contemporáneos”. *LL Journal*, vol. 3, no. 1, 2008, pp. 1-12, <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/nuevos-imaginarios/>.

## EL DEVENIR-ANIMAL, LO ABYECTO Y LO MONSTRUOSO: EL CASO DE “ESE MALDITO ANIMAL” DE ADELA FERNÁNDEZ

*Daniela Álvarez Molina*  
Universidad de Sonora

La literatura explora de forma reiterada las relaciones familiares y revela con frecuencia el lado violento, cruel e inhumano que se oculta tras las puertas del hogar. Estas narrativas, marcadas por el dolor, exponen los abusos cometidos en la intimidad doméstica, donde mujeres y niños suelen ser víctimas frecuentes de la violencia. Dichos abusos causan daño físico y atentan contra la identidad de las víctimas.

En la narrativa de Adela Fernández (1942-2013), se plasman historias de personajes que sufren abuso y buscan escapar de la violencia por diversos medios; en ciertos casos, la muerte representa el único escape posible. Adela Fernández, escritora mexicana de narrativa fantástica y de terror, inscribe su obra en la tradición literaria de la irrealidad. Así lo señala Jazmín Tapia en el prólogo de la última antología de Fernández, donde la reconocen como: “una de las voces más relevantes de la tradición de irrealidad en México” (15). La producción literaria de Adela Fernández incluye títulos como *El perro. El hábito por la rosa* (1975), *Duermevelas* (1986) y *Vago espinazo de la noche* (1996). Posteriormente, sus cuentos aparecieron recopilados en dos an-

tologías: la primera, supervisada por la autora y con prólogo suyo, se titula *Cuentos de Adela Fernández. Duermevelas y Vago espinazo de la noche* (2009); la última se publicó en 2022 bajo el título de *Cuentos Reunidos*, con prólogo de Jazmín Tapia.

La obra de la autora en los últimos años destaca gracias a estudios centrados en los géneros de terror y fantasía. Este enfoque permite analizar su obra desde distintas visiones, en especial aquellos relatos que abordan temáticas donde el cuerpo sufre violencia ejercida por otros. Así se evidencia que el terror no solamente surge de elementos sobrenaturales o agentes externos al mundo propuesto: los causantes del miedo pueden ser los padres, figuras de autoridad o las infancias. Sus personajes no están exentos de recibir ni ejercer violencia. Este es un punto indispensable para estudiar la obra de la autora, sobre todo cuando los hechos que ocurren están mediados y condicionados por múltiples factores que llevan a los personajes al límite. Es interesante observar cómo los cuentos con temáticas similares anticipan la tragedia de los personajes.

La poética de Adela Fernández aborda preocupaciones cotidianas como la violencia familiar, la religión, el miedo y las obsesiones. Estos temas estructuran el cuento analizado en este capítulo: “Ese maldito animal”, incluido en su antología *Vago espinazo de la noche* (1996). En este relato, la invasión de animales en el espacio doméstico desencadena, debido a la fobia de la protagonista, una ruptura de la realidad.

En la cosmovisión de Adela Fernández, las representaciones de la maternidad no se configuran desde el amor, sino que transitan entre lo monstruoso y lo grotesco plasmados mediante la violencia. Esto se observa en algunos de sus relatos más destacados: en “El montón”, una madre es obligada a parir múltiples hijos mientras sufre el maltrato de su esposo; en “La jaula de la tía Enedina”, se representa una maternidad animal: los hijos-pájaro son producto de incesto y el estado mental de la tía impide

el consentimiento en prácticas sexuales; en “Stasho”, la madre violenta a su hijo hasta el límite de que este prefiere consumir veneno en busca de atención, pero muere y es rechazado; mientras que en “Yemasanta” se muestra a una madre obsesiva que recurre a milagros para concebir y, aunque logra tener una hija, su crianza sobreprotectora no impide una muerte prematura.

De esta forma se constituye un corpus narrativo que explora la maternidad bajo líneas temáticas afines. Las mujeres alternan entre ejercer y sufrir violencia; los niños, a su vez, también sufren violencia y buscan una manera de escapar del dolor. Los espacios en la poética de Adela Fernández funcionan como entornos que reproducen una opresión sistemática y que no admiten fisuras para su desestabilización. Los personajes, determinados por su realidad, solo conciben el escape mediante el rechazo de su identidad, la deshumanización o la muerte.

En “Ese maldito animal” se relata la crisis de Rebeca, una viuda atormentada por la obsesión de su hijo Germán, quien transforma su hogar en un zoológico y cementerio de animales exóticos. Tras vivir años rodeada de animales sin que su hijo demuestre otros intereses, Rebeca busca intervención divina con la Virgen de Chichicuija. Al regresar, descubre que Germán ha llevado a casa a Hilaria, una criatura de apariencia monstruosa que su fobia a los animales le impide reconocer como humana. En un acto de supuesta misericordia, Rebeca quema viva a Hilaria y descubre que esta era el primer amor de su hijo: el milagro que había solicitado a la Virgen.

El relato emplea un narrador omnisciente, lo que permite distinguir entre los acontecimientos atemporales del hogar y las perspectivas de los personajes, en especial la perspectiva de Rebeca sobre el asesinato. Los personajes se definen por fuerzas opuestas, pero estrechamente vinculadas: la obsesión y la fobia. Germán desarrolla desde la infancia una obsesión por los animales, mientras que Rebeca cultiva una fobia que finalmente distorsiona su realidad.

La narrativa enfoca tanto la transformación de los personajes como la dimensión espacial, analizada en este capítulo desde lo abyecto. Los espacios del relato adquieren significados ajenos a lo humano y se vinculan con el plano animal. El hogar familiar, resignificado como zoológico-cementerio, simboliza la invasión y corrupción de lo doméstico. Además, también nos permite observar dinámicas entre los animales y los humanos.

En “Ese maldito animal” se explora la deshumanización mediante fobias y obsesiones que desdibujan las fronteras entre lo humano y lo animal. Por ello, el análisis abordará el devenir-animal de Germán desde la perspectiva de Deleuze y Guattari, así como la configuración del carácter monstruoso-materno de Rebeca.

El análisis de “Ese maldito animal” se sustenta en el marco teórico del género de terror y aborda tres ejes interconectados: el devenir-animal de Germán, la configuración del espacio abyecto y la monstruosidad de Rebeca e Hilaria. Esta elección se justifica por los elementos que conforman el relato: la transgresión de los límites humano-animal, la resignificación del espacio doméstico y la desestabilización de la realidad.

Como ya se mencionó, el devenir-animal de Germán se examina desde la teoría de Deleuze y Guattari, quienes explican este proceso como una transformación que surge de la identificación, no de la imitación, y que permite una nueva configuración de la identidad que logra escapar de la normatividad humana. Germán encarna su devenir al desarrollar tendencias similares a las de los animales, lo que configura su línea de fuga dentro del hogar. Este devenir representa su proceso fuera de las normativas de la masculinidad esperada.

La monstruosidad de Rebeca radica en su capacidad para no distinguir la realidad. Sus actos transgreden la estabilidad humana y desintegran los sistemas de valores asociados a lo normativo. Rebeca destruye los vínculos que mantenían a su hijo

dentro de los límites de lo humano, proceso que culmina en su propia transformación monstruosa cuando asesina a Hilaria, la novia de este. A su vez, Hilaria configura su propia monstruosidad: su descripción física está fuera de una forma conocida. No corresponde a una especie identificable, sino que se compone de partes híbridas. Esta composición monstruosa intensifica el rechazo por parte de Rebeca.

Por otro lado, el hogar funciona como territorio abyecto donde ocurren las transformaciones de los personajes. Según Kristeva, lo abyecto perturba los límites de la identidad y los sistemas, sin respeto por el orden (9-14). El hogar de Rebeca y Germán es un lugar abyecto, no solamente por la falta de reglas y humanidad, sino porque se resignifica: acumula desechos de animales, existe una suciedad persistente y su jardín es un cementerio de animales. Como añade Carlos Figari, espacios como estos generan asco como una emoción principal (133). En este relato, el espacio es abyecto y altera los comportamientos de humanos y animales, de manera que determina el devenir-animal de Germán y la fobia de Rebeca.

La fragmentación de lo real se vincula con la transformación corporal, la inestabilidad y el terror doméstico que Adela Fernández explora en su imaginario. Este terror arraigado en lo cotidiano desata la corrupción del hogar, un proceso que se intensifica hasta el momento en que llega un nuevo animal con amenaza de reproducción. Las decisiones de Rebeca son impulsadas por el miedo.

#### EL DEVENIR-ANIMAL COMO PROCESO DE RECHAZAR LO NORMATIVO: GERMÁN

Dentro de los roles familiares es posible identificar distintos niveles de jerarquía. En este caso, Rebeca no cumple con su rol en la maternidad, lo que provoca que Germán crezca sin límites

durante su vida. La ausencia del padre intensifica el problema de Rebeca para ejercer autoridad. De esta forma, el núcleo familiar lo conforman la madre, el hijo y los animales. Germán exhibe su obsesión por los animales desde su infancia: “siempre tuvo frascos donde albergaba todo tipo de alimañas” (113). Este hábito se intensifica conforme él crece. Es fundamental señalar que estos animales no son exclusivamente domésticos, sino que incluyen especies peligrosas y salvajes, inadecuadas para el hogar, entre las que destacan: un murciélago, una hiena y una boa. Esta acumulación resignifica el hogar como un zoológico. Al morir los animales, el jardín se convierte en cementerio. El espacio no solo se transforma, sino que es una extensión del devenir que atraviesa Germán.

Para Germán, los animales representan objetos de deseo. Su identidad se construye a partir de un entorno animal, sin límites ni reglas humanas. Su deseo es ilimitado, se extiende hasta el espacio y lo transforma. Germán crea su propia estructura animal, también deviene animal: “parecía no necesitar del calor humano y con despreocupación de sí mismo se había convertido en un maloliente obeso, además era alarmante cierta animalidad en sus modales” (114). La “animalidad en sus modales” es una manifestación física del proceso de Germán: no es una imitación, sino un cambio que le permite habitar una identidad ajena a las expectativas humanas. Así, el joven ya no actúa conforme a los comportamientos humanos, su devenir-animal le permite habitar su nuevo mundo.

El cuerpo de Germán manifiesta un devenir-animal en términos de Deleuze y Guattari, lo cual procede, en gran medida, de su autopercepción y de su identificación con los animales. Esta condición es el resultado de su cercanía con los animales. Sin embargo, es importante aclarar que “un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación” (244).

En este sentido, el devenir-animal se entiende como un proceso de transformación y fusión entre diferentes especies que constituyen una sola identidad. Este proceso permite libertad: un cuerpo devenido escapa de convenciones al no pertenecer a lo humano. Los animales no solo integran la identidad de Germán, sino que la constituyen hasta que él se considera uno más entre ellos.

Una vez que el personaje principal presenta su devenir-animal, su interacción con los humanos es nula y su obsesión por los animales o su línea de fuga se prolonga por más de cuarenta años. Su devenir-animal le permite evadir las normas sociales, especialmente el rol de género asociado con la masculinidad. La madre proyecta sus deseos en su hijo y exige que este cumpla con ciertas convenciones sociales. Sin embargo, Germán rechaza estas expectativas: su devenir-animal prevalece porque ya no forma parte de lo humano.

Germán es un personaje atípico en el universo narrativo de la autora. Adela Fernández suele evidenciar las transformaciones, en este caso el devenir-animal, como escape de la opresión que viven los personajes. Sus relatos presentan cuerpos que atraviesan por un proceso de transformación para escapar de la violencia, los abusos y el dolor. La autora plantea el alejamiento de lo humano y la muerte como dos posibles escapes de la tragedia de estar vivo. Por ejemplo, el cuento “Los vegetantes” muestra el devenir-vegetal de una madre como respuesta al dolor humano. En otros de sus relatos, las mujeres buscan libertad a través de una emancipación humana. Es el caso de “La jaula de la tía Enedina”, cuyo personaje principal muestra una locura y cierto devenir-animal que le permite habitar un espacio sucio, pero con sus hijos pájaro. Por su parte, en el cuento “Las gallinitas”, las mujeres experimentan un devenir-animal en su vejez, después de una vida de prostitución. Estos ejemplos presentan una forma de libertad por medio de una transformación física y mental que permite a los personajes experimentar nuevas identidades fuera

de lo humano. En este trabajo el devenir-animal se presenta desde un personaje masculino cuya transformación no es un escape del dolor, sino de la masculinidad normativa: busca abandonar los ideales impuestos por la sociedad.

Por ese motivo, resulta particularmente interesante que el devenir-animal de Germán comience con una obsesión infantil, con una línea de fuga que lo constituye y determina por muchos años. Aparentemente, no existe un dolor que motive a Germán a desarrollar este cambio, simplemente es una obsesión que se transforma. Su devenir le permite alejarse de las convenciones humanas asociadas a lo masculino. En su lugar, encuentra un espacio propio que construye a partir de su deseo y una extensión animal que resignifica el hogar.

Germán pertenece a un nuevo sistema definido por su devenir. Se aleja de lo humano y se integra a una nueva estructura. Los animales cumplen una función de identificación y pertenencia. Respecto a la conveniencia entre humanos y animales, Figari señala: “Lo animal es incivilización, el fin de la sociedad” (135). No obstante, bajo el devenir-animal del personaje, surge su nueva sociedad, una estructura con un espacio definido. Dentro del hogar abyecto, desterritorializado para los humanos, él habita.

El devenir-animal de Germán no solo prolonga la acumulación de animales, que constituye su línea de fuga, sino que configura su identidad que le permite alejarse de lo humano y rechazar las convenciones asociadas a la masculinidad. Su cercanía a lo animal se instaura desde la infancia. Otro de los momentos que destacan es cuando bautiza a los animales con nombres propios: Pancha, Benito, Eduardo II, Josefina, etcétera. Estos nombres también son asignados a los animales no domésticos, cuyos comportamientos resultan antinaturales según su especie: se presenta una modificación en las conductas como respuesta a su entorno. El protagonismo de los animales en el relato altera sus comportamientos y su relación con los humanos.

La alteración del espacio, los comportamientos animales que transgreden el orden que el humano les asigna, la atribución de nombres propios y las tendencias humanizadas en los animales son el resultado del devenir-animal de Germán. Según Deleuze y Guattari, las líneas de fuga generan resignificaciones en lo que está a su alcance. Así, el espacio se transforma según la línea de fuga que Germán presenta durante décadas. Hasta Rebeca queda atrapada en este esquema: no puede habitar lo humano ni lo animal. Así, la madre se encuentra en un espacio liminal entre el fracaso maternal o la libertad. Ella rechaza lo animal y su fobia desencadena un asesinato.

#### EL HOGAR COMO ESPACIO ABYECTO

El hogar desempeña un papel fundamental en el desarrollo de la identidad humana. En este relato, los cuerpos habitan un espacio abyecto, vinculado con lo animal y con la suciedad. Esta asociación provoca una pérdida de la identidad humana, desencadena la fobia y conduce a la violencia.

Germán atraviesa su proceso de devenir-animal, y su deseo se expande de forma rizomática: “el deseo siempre se produce y se mueve rizomáticamente” (19). Para Deleuze y Guattari, el rizoma representa una apertura alejada de convenciones dicotómicas y determinadas. Esta es una posibilidad de albergar nuevos devenires que conformen nuevos espacios. A partir de ellos también surgen nuevas conexiones y formas de habitar el mundo: “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*” (29). Estas conexiones son libres y sin jerarquía, por ello resignifican los espacios y los cambian conforme al deseo. Así, el hogar de Rebeca y Germán experimenta un cambio: deja de ser el espacio doméstico tradicional para transformarse en un zoológico y, finalmente, en un cementerio de animales.

Desde su infancia, Germán muestra una obsesión por los animales. Su fijación lo impulsa al devenir-animal, un proceso que le permite una identidad alejada de las convenciones sociales respecto a un hombre adulto, especialmente de las expectativas de su madre. La casa, que en un principio era un espacio de territorialización organizada, se desterritorializa. Así, el deseo animal de Germán se proyecta en su entorno hasta resignificarlo.

Tanto la estructura como los símbolos del hogar se transforman para albergar nuevas identidades alejadas de lo humano. Así, las fronteras entre lo humano y lo animal se fragmentan. Desde fuera, este espacio se convierte en un espacio abyecto, sin lugar para lo limpio, el orden y lo normativo. En él ocurre la desestabilización de Rebeca, ya que cada rincón de la casa está sometido a la voluntad de los animales. Por ejemplo, el jardín no cumple con su función y se convierte en un cementerio: “Germán ha tenido el hábito de enterrar a sus animales en el jardín y Rebeca vive prácticamente sobre un cementerio, soportando la peste cuando la hiena por las noches desenterra los cadáveres” (113). Este cementerio exhibe la suciedad y degradación acumulada durante años.

La peste es un elemento fundamental que marca lo insalubre del hogar. Los cadáveres de animales desenterrados exponen la descomposición, mientras que los animales vivos dejan sus desechos por todo el entorno. Según Figari:

El asco es la forma primordial de reacción humana a lo abyecto. El asco representa el sentimiento que califica la separación de las fronteras entre el hombre y el mundo, entre sujeto y objeto, entre interior y exterior. Todo lo que debe ser evitado, separado y hasta eliminado; lo peligroso, inmoral y obsceno entra en la demarcación de lo hediondo y asqueroso. (133)

La incivilización de este espacio no yace únicamente en la presencia de los animales, sino en el exceso de suciedad que generan. El asco de Rebeca es una reacción humana ante lo que habita en su entorno, pero Germán carece de ese tipo de reacciones. Para Kristeva: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (11). El orden del hogar se encuentra sometido a lo animal y sus desechos, incluyendo los cadáveres que Kristeva considera abyectos: “El cadáver —visto sin Dios y fuera de la ciencia— es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida” (11). En este relato, los cadáveres de animales atraviesan el mismo proceso que el cadáver humano, pues son enterrados en el jardín. La jerarquía animal supera tanto a Germán como a Rebeca. No queda orden humano; reina lo animal.

En este espacio sin orden ni límites, los propios animales comienzan a mostrar cambios en sus modales, hasta el punto de que alteran su naturaleza: “En ocasiones se confraternaban de una manera asombrosa: Pancha, una perra, amamantó a siete gatos; la rata Gertrudis dormía en el nido de Úrsulo, un halcón; Benito, el tlacuache, adoptó cariñosamente a Celia, una gallina de Guinea, buena ponedora; Eduardo II, el puma, mantenía relaciones casi filiales con Paganini, el tejón” (113). Estos comportamientos exhiben cómo los animales han abandonado sus instintos y fusionan conductas, lo que convierte la cotidianidad de ese entorno en una burla de la naturaleza. Entre los nombres propios que Germán asigna a sus animales, destacan los de figuras históricas como Eduardo II, rey de Inglaterra; y Paganini, el violinista. De igual manera, nombres como “Benito” podrían aludir a Benito Juárez y “Celia” a Celia Cruz. La asignación de los nombres propios a los animales parece intensificar la forma en que estos interactúan y se comportan entre ellos. Esta humanización desestabiliza su carácter animal, lo que genera

una alteración en su especie. Germán normaliza este hecho; para Rebeca, en cambio, los comportamientos de los animales alimentan su fobia.

El relato ilustra cómo la identidad se encuentra ligada a los espacios que deberían funcionar como entornos seguros para el desarrollo personal y cognitivo de los seres humanos. La ocupación de la casa por los animales provoca una fractura en la realidad de la madre, hasta el punto de que su fobia la lleva a cometer actos ilícitos. Resulta especialmente interesante observar cómo la madre pierde la noción de la realidad cuando la amenaza implica no solo la ocupación del espacio, sino también la amenaza de reproducción de un ser monstruoso. El miedo la conduce a cometer el asesinato. Para comprender a Rebeca, es necesario analizar su actuar frente a “ese maldito animal” que percibe como amenaza.

#### PRESA DE LA FOBIA: LA MATERNIDAD MONSTRUOSA DE REBECA

En este apartado se analiza la maternidad de Rebeca como monstruosa, tanto por el acto que comete como por su configuración al margen de los límites normativos de la maternidad. Barbara Creed señala: “Todas las sociedades humanas tienen una concepción de lo monstruoso-femenino, de lo que la mujer tiene de impactante, aterrador, horripilante y abyecto” (20; trad. mía).<sup>1</sup> Rebeca encarna esta figura como la madre monstruosa, un arquetipo reconocido en la tradición literaria. Como señala Pablo Brescia, en su artículo “Femeninos horrores fantásticos:

---

<sup>1</sup> “All human societies have a conception of the monstrous-feminine, of what is about woman that is shocking, terrifying, horrific, abject” (20).

Schweblin, Enríquez y (antes) Fernández”, esta representación de la madre monstruosa forma parte de la narrativa latinoamericana para cuestionar normativas asociadas a la maternidad. Desde esta perspectiva, lo monstruoso se vincula con la transgresión de los roles impuestos: Rebeca permite una línea de fuga que termina en el devenir-animal de su hijo y comete un crimen.

La fobia de Rebeca surge como resultado de una percepción desestabilizada de la realidad y culmina en asesinato. Esta fobia se desarrolla de manera progresiva cuando los animales invaden su hogar y lo transforman. Dichas criaturas se convierten en objeto de terror y repulsión para Rebeca. Tanto la abyección como lo monstruoso se vinculan con la pérdida de fronteras y límites humanos. Desde esta perspectiva, Rebeca incumple el rol materno al no establecer límites a su hijo, omisión que la lleva a permanecer dentro del sistema animal instaurado por él. La madre no impone normas a Germán y permanece dentro del sistema animal instaurado por su hijo. En ella no ocurre un devenir como en Germán; sino que desarrolla su fobia por miedo y rechazo a los animales.

Rebeca sufre las consecuencias de habitar un hogar abyecto. El narrador menciona que la protagonista “culpa a Germán de que ningún hombre se atrevió a acercarse a su vida a causa del animalerío casero” (113). Esta barrera representa un rechazo al exterior. Es un hogar sucio y dominado por animales donde no pueden ingresar quienes no forman parte de su estructura animal. Para Rebeca: “Era lógico que nadie quisiera cortejarla si toda ella olía a caca de animalejos emplumados, mierda de cerdos y orín de zorrillo” (113). Su identidad se corrompe por lo animal: los olores la habitan y la representan. Así, Rebeca transita entre lo humano y lo animal.

La relación entre Rebeca y los animales cambia conforme su hijo crece. Ella siente remordimiento cuando ordena matar a los animales; sin embargo, no establece límites sobre la acu-

mulación desmedida de ellos. La madre pierde el control absoluto del hogar. Cuando Germán, ya adulto, muestra desinterés por formar una familia, ella emprende una peregrinación para solicitar ayuda a la Virgen de Chichicuija. Ante ella, “platicó [...] todas las desgracias que le causaban las mascotas de su hijo [...] el agua salió pestilente por eso de los gatos ahogados en el tinaco y le causó una tifoidea de la que se salvó por gracia de Dios” (114). Rebeca relata a la Virgen diversos accidentes que dañaron su salud. Menciona el trato que recibe de los animales y la vez que uno de ellos intentó asesinarla por celos: “la changa chiquimulteca, la tal Bonifacia que estaba enamorada de su hijo, presa de celos trató de asfixiarla enredándole la cola al cuello” (114). Irónicamente, Rebeca le cuenta a la Virgen que “Sarita, la hiena, se burlaba de ella todo el tiempo” (114). Estas anécdotas evidencian la pérdida de fronteras entre lo humano y lo animal. Mientras Germán desarrolla su devenir animal, Rebeca desarrolla su fobia. Tras su peregrinaje, la madre descubre un nuevo animal en casa: Hilaria. Su descripción enfatiza lo repulsivo:

Tenía un pelambre grisáceo y largo, unos ojillos rasgados que aseguraban traiciones por venir. Al caminar le crujían los huesos, se le arqueaba el espinazo y despedía un olorcito a cacahuete asado combinado con vinagre. Su cuello era largo y lo extendía y lo encogía como lo hacen las tortugas y tenía la respiración de un toro en brama. (115)

Los rasgos diversos de Hilaria no remiten a una forma reconocible. Más adelante, se menciona que muestra cierta semejanza con un mono araña; sin embargo, sus otras características refuerzan una imagen monstruosa. Hilaria resulta repulsiva a los ojos de Rebeca. La monstruosidad de Hilaria se problematiza a partir de la teoría de Noël Carroll: “Los monstruos de terror a menudo implican una mezcla de lo que normalmente

es distinto” (33; trad. mía)<sup>2</sup>. La mezcla de Hilaria no encaja en las normas animales, sino que se configura desde una hibridez grotesca. En este sentido, Hilaria transgrede las fronteras de su animalidad, lo que la convierte en un monstruo.

Carroll señala que los monstruos en el género de terror implican la fusión de elementos y evocan miedos culturales profundos. En el caso de Hilaria, no solo altera su composición, sino también su capacidad reproductiva. La amenaza radica en que pueda reproducirse y que nazca una especie monstruosa.

La primera impresión de Rebeca al ver a Hilaria es determinante: “Nunca había visto un animal tan feo” (115). La fealdad, como parte de la identidad monstruosa, sitúa su composición fuera de las categorías identificables. Hilaria es un monstruo: “Difícil le era saber de qué raza o de cuál especie era ese animal, pero lo peor de todo es que era hembra y eso representaba una amenaza de reproducción” (115). Así, como puede verse, la capacidad de procrear incrementa la amenaza y el miedo de Rebeca.

Aunque inicialmente identifica a Hilaria como amenaza, cuando esta se muestra dócil, Rebeca siente lástima y le ofrece alimento. Sin embargo, al verla comer, el narrador relata: “al ver cómo lo devoraba con su hocico enjuto y al advertir lo amarillento de sus colmillos volvió a parecerle repugnante” (115). Todo en Hilaria resulta repulsivo para Rebeca. Según Kristeva, el asco por la comida es una forma de abyección. Tras observarla comer, Rebeca toma una decisión: “no estaba dispuesta a convivir con ese maldito animal y decidió matarlo [...] Solemne observó al animal en llamas y descubrió que, a pesar de su semejanza con los monos araña, ese repugnante mamífero era un ejemplar de

---

<sup>2</sup> “Horrific monsters often involve the mixture of what is normally distinct” (33).

la especie humana” (115). El desenlace es trágico: Rebeca descubre que ha cometido un asesinato. El narrador revela: “Había incendiado a una mujer, una muchacha que era el primer amor de su hijo adorado” (115). El asesinato por medio del fuego remite simbólicamente a un ritual de purificación. A través del fuego, Rebeca aclara su visión y descubre que el monstruo era en realidad la mujer que había pedido para su hijo.

Adela Fernández recurre a los eventos irónicos para consolidar un imaginario donde los finales felices son inexistentes y el dolor es constante. Ejemplo de ello son los cuentos ya mencionados en el transcurso de este trabajo: en “La jaula de la tía Enedina”, el deseo de la tía de tener un pájaro se concreta en dos niños producto de incesto; en “Las gallinitas”, las mujeres prostitutas sufren la maldición de la vida eterna y la resignifican como una forma de escapar de las enfermedades. Así, la autora construye una perspectiva irónica sobre los acontecimientos: en “Ese maldito animal”, Rebeca peregrina para obtener lo que más anhela, pero, una vez que lo consigue, lo aniquila.

La fobia lleva al extremo a Rebeca: la convierte en una asesina. Para Kristeva: “El fóbico no tiene más objeto que lo abyecto” (14). El asesinato es el acto que termina por determinar a Rebeca. La pérdida de identidad y realidad que sufre se relaciona directamente con sus miedos tras años de convivencia forzada con animales. El deseo de su hijo corrompe su espacio y su mentalidad.

Rebeca es una figura monstruosa no solo por el crimen que comete, sino por su fracaso como madre: nunca fue protectora. Su incapacidad para establecer límites permitió que la obsesión de su hijo creciera hasta que él deviniera animal. El hogar se desterritorializa hasta provocar que sea imposible el desarrollo digno de ambos. El asesinato de Hilaria, monstruo a ojos de Rebeca, personifica su miedo. Pero Hilaria no es sólo un animal repugnante; es un animal con capacidad reproductora. Esa

fertilidad es la nueva amenaza en su entorno. Matar a Hilaria asegura la falta de animales similares en su hogar.

## CONCLUSIONES

El terror en este cuento se manifiesta a través de Rebeca, quien, impulsada por sus miedos, termina asesinando a una mujer. Este proceso que atraviesa el personaje provoca una distorsión en su realidad. Ella siente miedo ante Hilaria ya sea por no reconocer qué tipo de criatura es o por percibirla como una amenaza de reproducción. La fobia la consume. El terror a lo desconocido revela su rechazo a lo animal, lo que la lleva a reafirmar su identidad humana mediante un asesinato.

Este relato muestra que los miedos también contribuyen a la construcción de nuestra identidad e, incluso, ayudan a desarrollar el instinto de supervivencia. Para Rebeca, el asesinato es una respuesta a su miedo, una manera de protegerse de una criatura extraña que ha invadido su hogar. El nuevo monstruo representa una amenaza y la supervivencia de Rebeca depende de alejarse de aquello que le provoca miedo.

En la literatura, los animales funcionan como símbolos de liberación, un retorno a lo primitivo o una forma de escapar de aquello que define a la mujer como dependiente del hogar y de los hijos, es decir, como una vía de emancipación. Esto puede observarse sobre todo en aquellos textos que se pueden estudiar desde el devenir-animal.

En “Ese maldito animal”, la figura de los animales representa el terror vinculado a la maternidad, la imposibilidad de establecer límites y la necesidad de impedir la reproducción de una especie desconocida. Además, uno de los miedos que se manifiestan es sobre la maternidad, Rebeca puede perder su estatus de madre o cuidadora: la nueva presencia amenaza la pérdida del hijo. Es curioso que Rebeca haya logrado desaparecer cier-

tos animales a través de los años, pero Hilaria es la figura que detona su fobia.

En conclusión, en este relato, Adela Fernández nos muestra una maternidad en la que no se han establecido límites. Solo con la aparición de una figura extraña la madre marca una frontera, impulsada por el miedo y la fobia hacia aquella y su amenaza de reproducción. Rebeca comete un asesinato para salvarse a sí misma y a su hijo, para evitar la convivencia con más criaturas monstruosas de la misma especie de quien, según su percepción distorsionada, era un animal y no el primer amor de su hijo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Brescia, Pablo. “Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enríquez y (antes) Fernández”. *Orillas*, vol. 9, 2020, pp. 133-151.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror. Or, Paradoxes of the Heart*. Taylor & Francis e-Library, 2004.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 1993.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, 2004.
- Fernández, Adela. *Cuentos de Adela Fernández. Duermevelas y Vago espinazo de la noche*. Editorial Campana, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos reunidos*. Fondo de Cultura Económica, 2022.
- \_\_\_\_\_. “Ese maldito animal”. *Cuentos reunidos*, pp. 113-115.
- \_\_\_\_\_. “Las gallinitas”. *Cuentos reunidos*, pp. 61-62.
- \_\_\_\_\_. “La jaula de la tía Enedina”. *Cuentos reunidos*, pp. 23-25.
- \_\_\_\_\_. “El montón”. *Cuentos reunidos*, pp.116-121.
- \_\_\_\_\_. “Stasho”. *Cuentos reunidos*, pp. 122-126.
- \_\_\_\_\_. “Los vegetantes”. *Cuentos reunidos*, pp. 43-45.
- \_\_\_\_\_. “Yemasanta”. *Cuentos reunidos*, pp. 32-35.
- Figari, Carlos. “Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación”. *Cuerpos, subjetividades y conflictos: hacia una*

*sociología*, CICCUS, 2009, pp. 131-139.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI, 1988.



“¿QUIÉN ES JUAN PETERSON?” UNA MIRADA  
ENTRE EL HORROR Y EL DESEO EN *NUESTRA  
PARTE DE NOCHE* DE MARIANA ENRIQUEZ

*Natalie Navallez*

Universidad de Sonora

*Gabriel Osuna Osuna*

Universidad de Sonora

Una mirada desde la alcantarilla / puede ser una visión del mundo, / la  
rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos.

— Alejandra Pizarnik, *Árbol de Diana*

La escritora argentina Mariana Enriquez inició su formación como autora en ausencia de compañero(a)s de generación. En diversas entrevistas ha manifestado que empezó a publicar siendo muy joven ante la necesidad de leer lo que nadie en su entorno estaba, aún, articulando. Si bien las colegas escritoras en su rango de edad se incorporaron posteriormente al mundo editorial, para el proceso de una joven Mariana fue decisiva la urgencia provocada por el contexto social en el que reinaba el secretismo y aún palpitaba en la atmósfera la ausencia de los desaparecidos por la dictadura de Videla. A esto se suma el hecho de que el mundo entero estaba por cambiar para siempre con la masificación del aún incipiente internet; hechos todos que

alteran o suspenden el velo de certezas que entendemos como realidad y que se experimentan con incertidumbre, pero también con expectación.

Estas circunstancias tan específicas, aunadas a la ya de por sí turbulenta adolescencia y a una libertad atípica para su edad, forman parte intrínseca del estilo literario de Mariana Enriquez, el cual se ha ido nutriendo al paso del tiempo con el periodismo como profesión y con la música como la experiencia estética por excelencia. Hoy que es una mujer adulta llena de historias por contar, ávida lectora, fanática declarada y prolífica escritora, se ha consolidado como una de las autoras más importantes de la literatura hispanoamericana y del mundo, habiendo infundido nuevos bríos a un género narrativo tan amado como malquerido: el fantástico de horror. Por el momento, y a reserva de que vuelva “a pegar con tubo” en el futuro, su *opus magnum* es la novela motivo del presente artículo: *Nuestra parte de noche* (2019), publicada desde su primera edición por la Editorial Anagrama, con 28 ediciones y contando, traducida a 23 idiomas, ganadora del Premio Herralde de Novela 2019, así como del Premio de la Crítica en la categoría de Narrativa en el mismo año, galardón que otorga anualmente la Asociación Española de Críticos Literarios (AECL). Con 2.5 millones de copias vendidas, *Nuestra parte de noche* es la definición misma de cultura popular.

Así pues, tratándose de esclarecer los orígenes del miedo en *Nuestra parte de noche*, es importante no perder de vista que una forma de realismo debe existir en toda literatura fantástica. La razón es muy simple: el fantástico presupone, demanda, una ruptura en el tejido de lo real. No obstante, “lo real” literario también es ficcional, aun en los casos en los que es isomorfo respecto a la realidad extratextual. Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* postula que es el instante de vacilación sobre la naturaleza del acontecimiento narrado, y no el acontecimiento en sí mismo, lo que da definición al género

fantástico: “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sÍlfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (18). Este modelo, varias veces refutado, ofrece en la práctica la única solución teórica para el problema definitorio de lo real respecto a lo ficticio, de lo imaginado respecto a lo representado. La propuesta se remite a las funciones estructurales dentro del relato, lo cual exime al receptor de entrar en controversias al intentar definir la realidad para así poder definir, por oposición, la fantasía.

Ana María Barrenechea<sup>1</sup> en un esfuerzo por definir y caracterizar el fantástico hispanoamericano, mostró su desacuerdo con las categorías propuestas por Todorov. En particular, pondera insatisfactoria “la oposición de rasgos DUDA/DISIPACIÓN DE LA DUDA, que los mismos cultores del género no consideran esencial” (295). Paradójicamente, Barrenechea también señala

---

<sup>1</sup> En su “Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica”, la autora desarticula desde cero el modelo de Todorov y propone otro modelo de tres categorías (normal, a-normal, solo lo no a-normal) construido con dos parámetros (con problema, sin problema). Así, propone contrastar la existencia explícita o implícita de hechos normales o a-normales, cruzados a su vez con la problematización o no problematización de la presencia o ausencia de estos hechos. Tenemos que lo normal o a-normal con problema es fantástico, y sin problema es maravilloso. Establece una tercera categoría donde “solo lo no a-normal” (393) es lo posible. La autora anula la necesidad del lector implícito (al confundirlo con el lector real). Sin esta función textual, indispensable en el modelo de Todorov, no podemos cuestionar la naturaleza de los hechos, pero tampoco identificarlos o diferenciarlos de otros hechos intratextuales (ningún texto literario se constituye de un solo hecho); a menos que esta identificación se haga *a priori*. Asimismo, al ser “la normalidad”, con o sin problema, un criterio puramente extratextual e histórico, esta sí depende del lector real o del crítico y no del texto.

que “los requisitos de Todorov hacen que solo haya un periodo histórico muy reducido en el que florece la literatura fantástica pura” (295). Hay ironía en ello, sin duda, considerando que la autora centra su interés y su *corpus* de forma exclusiva en textos hispanoamericanos del siglo XX, lo cual marca de entrada una diferencia entre un género histórico como el suyo y un género teórico, como el de Todorov.<sup>2</sup> Este terreno ha sido siempre el problema definitorio de los géneros literarios, ¿cierto?, hasta qué punto puede pertenecer un texto a determinado género sin perder su identidad, y hasta qué punto puede ser único y auténtico sin desprenderse del género. En este sentido también vendría preguntarse si la revolución histórica de las formas a la que se refiere Barrenechea (403) es permanente e irreversible (en cuyo caso son formas que se convirtieron en la nueva norma); o si, por el contrario, fueron hijas de su tiempo, de una modernidad tardía cuyo principal interés era renovar por renovar.

En cuanto a lo teórico, es importante destacar que el modelo de Todorov no trabaja con binarismos (oposiciones), sino con la estructura del texto, es decir, con interrelaciones dinámicas de elementos heterogéneos que conforman una unidad. En este sentido, su definición no es tautológica; es, más bien, un campo delimitable. La duda que persiste, o se disipa, o se explica, es lo

---

<sup>2</sup> A vuelo de pluma podemos decir que, por ejemplo, entre el *corpus* de cuentos hispanoamericanos que analiza Barrenechea, “Chac Mool” de Carlos Fuentes cumple más que satisfactoriamente con el fantástico puro todoroviano. Empleando el recurso metadieético del diario, nunca se disipa la duda de lo que pasó a Filiberto: o bien perdió progresivamente la cordura como sospecha su amigo (explicación racional); o bien, efectivamente la estatua del Chac Mool encarnó al dios prehispánico asociado a la lluvia (explicación fantástica). Incluso el final es ambiguo, no hay manera de asegurar que lo que escribió Filiberto en su diario le sucedió realmente.

que diferencia al fantástico del resto de la ficción, en tanto que, en literatura, como en el lenguaje, todo es posible. Lo que el fantástico representa es una experiencia con el mundo, no un mundo distorsionado en sí. Si bien es legítimo analizar e interpretar con otras categorías, también es cierto que el modelo de Todorov no limita ni la labor de la crítica, ni los recursos con los que cada autor, en cada siglo, construye los efectos de miedo, intriga, misterio, entre otros. Desde esta perspectiva, es el tratamiento formal de los temas, y no puramente su estatus de irrealidad, lo que ha de considerarse, o no, propio del género fantástico. De esta manera se respeta también el carácter polisémico del signo, la apertura del texto literario a la multiplicidad de interpretaciones, la historicidad tanto del género como de la crítica y, principalmente, la identidad de cada texto particular. Al final el género fantástico sigue conservando sus raíces populares, a las que siempre ha de volver. Tratándose del estilo de Mariana Enriquez, la construcción del horror es el aspecto que más demanda nuestro interés y es a lo que vamos a continuación.

El hecho de que los cultores del género no consideren esencial la construcción de la duda (de la cual dependen la tensión, la intriga, el suspenso), hace pensar que probablemente esa es una de las causas por las que no podemos inscribir a Mariana Enriquez en el mismo fantástico hispanoamericano al que se refiere Barrenechea. Por otra parte, la idea de que el horror es intersticial, incluso cuando —o sobre todo cuando— no es sobrenatural o irreal, la expresa Enriquez en relación con la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato (“Mariana Enríquez. Especial” 4:50), a quien probablemente no se le considera uno de los cultores del género fantástico. Para la autora, lo que se encuentra en la base de la ficción de horror que ella escribe es, precisamente, la incertidumbre (“El Método Rebord” 1:23), que no es otra cosa que la consecuencia de dudar de la naturaleza de los acontecimientos atestiguados. Dudar hasta la incertidum-

bre significa que ninguna de las explicaciones, sea fantástica o racional, brinda satisfacción ni consuelo, al no ofrecer ninguna reparación posible, como sucede, por ejemplo, en el “El chico sucio” de la autora. Este cuento queda inscrito en el fantástico puro del modelo de Todorov, porque se conserva la incertidumbre de varias explicaciones posibles hasta el final y no se ofrece respuesta a la pregunta ¿qué pasó con el chico? El horror queda trabado así entre las grietas de la terrible realidad social.

En *Nuestra parte de noche* esta realidad también aparece representada. Como bien señala Ana Forcinito en el artículo “Cicatrices que arden...”, Enriquez emplea tanto el horror como lo sobrenatural como vehículos para reflexionar sobre la memoria, los traumas transgeneracionales y las cicatrices emocionales y físicas que dejó la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). Lo fantástico se combina con lo político en la creación de un espacio espectral donde la violencia estatal y las fuerzas macabras convergen, y donde alcanzan transgeneracionalmente, con marcas físicas y emocionales, a Juan Peterson y su hijo Gaspar. Forcinito aborda cómo estas vivencias atraviesan generaciones y se manifiestan en la narrativa corporal y emocional de los personajes, explorando también los límites de la memoria y la racionalidad.

Es muy probable que sea más factible encontrar el fantástico puro en forma de cuento. La estructura del relato breve favorece la tensión creciente y la construcción de la ambigüedad sobre la naturaleza de los hechos narrados. No obstante, al considerar que el registro y la estructura de una novela es de mayor amplitud que la de un cuento, debemos asumir que los géneros contiguos de lo extraño y lo maravilloso “contaminan”, por decirlo de alguna forma, la pureza del fantástico. Asimismo, la extensa variedad de personajes, el narrador heterogéneo y la temporalidad fragmentada son características de *Nuestra parte de noche* que impactan el manejo, distribución e intensidad de la

información; de lo cual depende radicalmente el cuestionamiento de la realidad frente al acontecimiento inexplicable. Aun así, todo lo que se requiere es una cita textual en donde se evidencie que la realidad como la conocemos y la naturaleza fantástica de algunos acontecimientos corren en dos planos coexistentes. De esta manera, cuando estos planos interactúan es cuando el fantástico, “siempre evanescente” (Todorov 32), hace su aparición.

En *Nuestra parte de noche* el fantástico encuentra momentos álgidos en el horror corporal y en el deseo sexual que se encuentra intersticialmente entre el personaje de Juan Peterson y aquellos que lo observan. En la novela existen, de hecho, explicaciones fantásticas, formuladas en su mayoría por el personaje de Rosario, que es antropóloga y que se interesa por las culturas originarias de la Argentina tanto como por la propia historia de su sangre y su linaje. Rosario es heredera del imperio ocultista de los Bradford y los Mathers, familias de la Orden. La novela se divide en seis capítulos que comprenden un periodo de 37 años que abarcan tres generaciones de dichas familias. La temporalidad no es lineal y el narrador no siempre es tercera persona omnisciente: “Círculos de tiza 1960-1976” (353) está narrado por Rosario en primera persona; mientras que “El pozo Zañartú 1993” (485) está narrado por la periodista Olga Gallardo, también en primera persona. Los hechos se distribuyen entre Londres y Argentina, y la realidad histórica y social coincide con la de ambos países. El narrador heterogéneo no afecta, sin embargo, la percepción de los personajes centrada en Juan Peterson, el único personaje fantástico de la novela. Las miradas recaen en su metamorfosis, en su brutalidad, en la enorme cicatriz de su pecho, en su aspecto de hombre común y aun así extraordinario. Lo que desataca de fantástico en Juan es que el narrador no lo describe directamente, sino que casi siempre lo vemos a través de quien lo mira.

Así pues, conviene preguntarnos ¿quién es Juan Peterson? Lo primero que notamos es el nominalismo: dos nombres bíblicos, uno en español y otro en inglés, con un pie en Argentina y otro en Inglaterra, los dos países centrales de la trama. Juan hijo de Pedro o John Peterson es la mano izquierda de dios, o el dios dorado. Es el único personaje fantástico/maravilloso de *Nuestra parte de noche*. Lleno de contrastes, es un médium poderoso y está gravemente enfermo. Es el viudo de Rosario Bradford, heredera por virtud de sangre de la Orden, el imperio ocultista ya mencionado. Padre de Gaspar, ama a su hijo, pero no la paternidad; busca protegerlo de la mayor amenaza y lo hiere física y emocionalmente en el intento. Entre sus poderes se encuentra el de esconder sus conversaciones privadas a plena vista, escuchar los pensamientos, abrir puertas, usar magia a través de símbolos antiguos, contactar demonios y, el más importante, convocar a la Oscuridad como un servicio que está obligado a prestar a la Orden. Su suegra, Mercedes Bradford, la principal sospechosa de la desaparición de Rosario, es también su principal antagonista.

Para el maestro del terror, H. P. Lovecraft, el miedo a lo desconocido, presente en las historias de terror, es universal. También es, sin duda, el punto de partida de Mariana Enriquez, con una importante diferencia: Lovecraft, en la antesala del existencialismo, determina que el horror debe provenir de la inmensidad del cosmos, cuya arbitrariedad se cierne sobre la finitud humana; para Enriquez, en cambio, el momento álgido del horror es el espasmo, la fuerza centrípeta que se retrae hasta el cuerpo, al ser la última frontera de lo íntimo y lo familiar. Desde el título, *Nuestra parte de noche* sugiere un microcosmos, profundo e insondable como la mismísima bóveda celeste, pero en primera persona del plural, como ese lugar sombrío e inhóspito que habita en todos y cada uno de nosotros. En este sentido, mientras que el horror cósmico solo puede describirse como un

presentimiento, el fantástico de Enriquez cierra la brecha entre el universo y el cuerpo.<sup>3</sup> Así pues, la mirada, al ser una constatación, juega un papel fundamental en la estructuración de la imagen aterradora. Esta mirada es direccionada por el narrador de la misma manera que un fotógrafo direcciona la mirada del espectador.

En el cine, el llamado *body horror* se logra gracias a su soporte en la naturaleza misma de la imagen, que puede capturar y proyectar un concepto en un solo movimiento sin ser obstaculizado por el raciocinio del espectador. El horror que produce la imagen ocurre efectivamente en la psique, pero no es subjetivo (en el sentido de individual). Ver una fractura expuesta hace contraer el cuerpo del mismo modo que un golpe estratégico en la rodilla provoca una patada involuntaria. Para lograr el mismo efecto a través de la palabra, cuya naturaleza es sintáctica —esto es, lineal y progresiva— es preciso crear la imagen y al mismo tiempo involucrar afectivamente al lector, puesto que

---

<sup>3</sup> En el artículo “Una sombra inalcanzable. Guía *weird* al mundo global”, Francesco Fasano apunta *Nuestra parte de noche* como la novela totémica de lo que llama el *boom* del *weird*, del que nombra capitana a Mariana Enriquez. El *New weird* es la secuela o seguimiento de lo que fue la *weird fiction*, que en la traducción al español se encuentra como “lo extraño” en el modelo de Todorov. En la *weird fiction* se inscribe a Edgar Allan Poe y H. P. Lovecraft, tal como lo refiere Fasano en su artículo. El *New weird* se caracteriza por un carácter globalizante en términos del mundo, pero también en términos genéricos, al desdibujar los límites entre el fantástico, la ciencia ficción o llanamente lo extraño. Precisamente, como sostiene Fasano: “el terror que nos atrapa [...] es el que deriva de no entender de qué se trata, es este un horror que nos hace conscientes de haber llegado a los límites de nuestro conocimiento (o mejor entendimiento) de lo real” (32). Lo único en lo que no estaríamos de acuerdo es en la parte de que esto es nuevo.

los afectos también evaden la razón.<sup>4</sup> Los túneles de Mercedes Bradford son un ejemplo muy claro de horror corporal que sin ser sobrenatural es igualmente aterrador. En estos túneles se encuentran los sacrificios humanos que Mercedes ofrece a la Oscuridad, no sin antes medio matarlos de hambre y torturarlos hasta la aniquilación:

el primer chico estaba en una jaula oxidada y sucia que posiblemente había cargado animales. La pierna izquierda la tenía atada a la espalda en una posición que había obligado a quebrarle la cadera [...] Tenía el cuello ya torcido también, por la ubicación del pie, y, cuando Juan le acercó la linterna para verlo mejor, reaccionó como un animal. (157)

Y estamos hablando de 200 metros de túnel; Juan:

Vio heridas supurantes, infecciones, ojos por los que caminaban los bichos de la humedad y el río. Se detuvo después de unos cien metros de jaulas de criaturas destrozadas, vivas y muertas. Dedujo que las jaulas ocupaban los cien metros que quedaban de túnel. (158)

---

<sup>4</sup> En literatura no es nuevo, lo encontramos en una forma de trabajar estilísticamente la decrepitud y la muerte. Por poner algunos ejemplos literarios de distintas épocas y países tenemos *The Shinig* (1977) de Stephen King, *Aura* (1962) de Carlos Fuentes, “La sunamita” (1965) de Inés Arredondo, “The Tell-Tale Heart” (1843) de Edgar Allan Poe, así como “In the Vault” (1925) de H. P. Lovecraft. Algunos de estos ejemplos son fantásticos, pero no todos. El fantástico y el horror corporal se complementan más que excluirse.

El hecho de que sean niños enjaulados abona al horror, el hecho de que sean desaparecidos conecta el horror con la realidad social; pero lo más espantoso es la literalidad. No es una metáfora de algo más complejo, no es una representación del capitalismo salvaje (por ejemplo), ni es la realidad social en forma de denuncia; es crudo y violento tal como se presenta, es crueldad pura.

Ahora bien, tenemos que, entre las imágenes que se construyen de Juan está principalmente la de su metamorfosis. Es un ser que se transforma en una criatura de uñas doradas, con las que corta y cauteriza simultáneamente a los ofrendados en los rituales de la Orden. La primera vez que se mostró en esta forma bestial fue a los ojos de Rosario, siendo un niño de once años. Esa manifestación representa un vínculo irrevocable, una comunión más parecida al matrimonio que el matrimonio mismo. Desde ese momento se pertenecieron el uno al otro:

*el susto me dejó muda.* Juan estaba completamente desnudo y caminaba entre los árboles como un sonámbulo [...] tenía los ojos recubiertos por una película amarillenta, como el segundo párpado de un animal, y estaba agotado [...] Moví la linterna e iluminé sus manos. Ya no eran las de un chico. Eran muy grandes y tenían uñas muy largas, doradas, como las de un animal de bronce [...] *Entendí lo que pasaba.* Esperé la luz negra [...] *También tenía miedo. Dios mío, dije, y por primera vez en mi vida lo decía [...] como un reconocimiento.* (386; énfasis nuestro)

Observamos que no es solo la transformación de Juan lo que construye la imagen fantástica, sino también el impacto que tiene esta transformación en la percepción de Rosario. La “duda” del modelo todoroviano no consiste solo en preguntarse si lo que se observa es real o imaginario, sino en el principio de in-

certidumbre que altera la realidad. En la percepción de Rosario vemos una mezcla de miedo, asombro y admiración.

La misma transformación ahora desde la perspectiva del propio Juan muestra lo que llamamos “punto de vista” (*point of view*). Aunque solo se trate de diferencias sutiles, son diferencias sustanciales: esta mirada, aun desprovista de la subjetividad de quien observa, nos proporciona su perspectiva y la del narrador en tercera persona. La tenemos en el inicio del Ceremonial, donde vemos la metamorfosis de Juan a través de sus ojos, ya siendo un adulto con funciones de médium al servicio de la Orden:

Cuando salió del perímetro de Puerto Reyes y entró en el camino ganado a la selva, se miró las manos: ya no eran suyas. Ya eran negras, como si las hubiese hundido en un pozo de brea. Totalmente negras hasta por encima de las muñecas. Y la forma también cambiaba. De a poco y sin dolor, los dedos se agrandaban: al principio parecían afectados por un súbito reumatismo y en un parpadeo las uñas se hacían largas y fuertes, corvas, dagas doradas. Esa era su marca de médium, la metamorfosis física que lo señalaba y condenaba. El dios de las uñas de oro. (130)

Como vemos, el acontecimiento de la transformación no basta por sí mismo para declarar que el género es fantástico tal como Todorov lo propone. Cuando esta transformación se observa parcialmente desde la mesa de operaciones de Jorge Bradford, el fantástico todoroviano y el horror corporal se presentan en toda su forma. Si hemos visto que la imagen es relevante para detonar el horror como un reflejo, también hemos de considerar que la mirada, desde su punto cero (funcional y transitiva) hasta distorsionada e indirecta, es central en lo fantástico todoroviano, en tanto que explicita la relación entre ver y creer, entre ver y sentir. La primera ruptura en la sintaxis del relato que provoca el

cuestionamiento de la realidad ocurre a partir de un hecho observado. Por ejemplo, la Oscuridad, a la que el personaje de Jorge Bradford solo conocía en teoría, por ser miembro activo de la Orden, aparece ante sus ojos atónitos, incrédulos, cuando Juan está en su mesa de operaciones, acontecimiento fantástico donde:

*todos vieron, con claridad, que sobre el pecho abierto del chico, sobre el hierro que le mantenía el esternón separado, sobre el corazón quieto, flotaba lo que solo podía describirse como un pedazo de noche, pero transparente, hollín quizá, humo espeso y cuando el cirujano ayudante quiso tocarlo, atravesarlo, murmurando *qué ocurre aquí dios santo*, no bien sus dedos rozaron el polvo negro, el ayudante gritó y sacó la mano y ya no era su mano, ahora le faltaba la mitad de los tres dedos más largos, el medio, el anular y el índice, y gritaba y gritaba, y la electricidad no volvía y Bradford no iba a arriesgarse como su ayudante, *porque aunque no entendía lo que pasaba y no podía creerlo, sabía que esa oscuridad que se retiraba despacio era peligrosa.* (173; énfasis nuestro)*

Este es un acontecimiento con todas las características del fantástico todoroviano. Es percibido por todos los presentes, lo cual abona a la explicación en la que, sin importar su carácter inverosímil, sí está sucediendo; al mismo tiempo, es tan amenazante y repentino que, además de producir terror en los presentes, también escapa a una explicación racional posible. Todos lo ven, aunque no pueden creerlo. El acontecimiento pasa de la amenaza latente al peligro genuino en un segundo, no puede atribuirse a una alucinación colectiva. El único personaje que conoce la explicación de lo que pasa es Jorge Bradford, y aun así se muestra ante sus ojos como un hecho imposible. Aun dando evidencia de sí misma, la transformación sigue siendo increíble y

lo seguirá siendo incluso después de haberse procesado, porque la mano tragada por la mancha negra no volverá a aparecer. El acontecimiento inexplicable deja su marca fantástica.

Jorge Bradford, tío de Rosario por el lado materno, fue el primero de la Orden en conocer a Juan. Lo intervino quirúrgicamente por primera vez a los cinco años de edad a causa de una cardiopatía congénita. Con el tiempo, haciendo uso de su influencia y su dinero, prácticamente lo compró a sus padres. Fue Jorge quien enseñó a Juan a ahuyentar a los “ecos” (nombre que se le da a los fantasmas). Lo intervino varias veces; solo en una se manifestó la Oscuridad. Cuando Rosario describe a su tío, un detalle, en apariencia irrelevante, llama la atención: “Me pregunto, a veces, si después de todo Jorge no quería tener un hijo, jamás supe que tuviese una mujer, pero tampoco era homosexual; está claro que no podía reproducirse” (362). Es inevitable preguntarse si lo que sentía Jorge Bradford por Juan era afecto paternal o un estímulo sexual peculiar, o tal vez ambas cosas. Lo cierto es que cuando lo intervenía, pensaba que el chico:

no era normal porque era hermoso por dentro, tocar su corazón esforzado e hipertrófico le había resultado a Bradford una experiencia semejante al hallazgo de una ninfa en un bosque sagrado, a un amanecer dorado, a la sorpresa de una flor que se abría por la noche. (169)

No es descabellado suponer que Bradford erotizaba los órganos internos de Juan (¿por qué Rosario habla tan casualmente de las preferencias de su tío?). Probablemente lo que se insinúa es que Bradford es esplacnofílico, o tal vez solo tiene un fetiche con los latidos del corazón de Juan. Si alguna de estas posibles relaciones es intencional, y todo indica que lo es, tenemos uno de los posibles marcadores que conectan el horror corporal con el deseo sexual limítrofe.

Todorov encuentra que la sexualidad intensa pertenece a una de las dos grandes redes temáticas con las que se teje el género fantástico. En su análisis semántico de la cuestión, el autor propone dos grupos: los “temas del yo” (79), que van de la experiencia del sujeto, en cuerpo y mente, con el mundo (cómo lo percibe, cómo lo interpreta, cómo se transforma); y los “temas del tú” (91), que implican la incorporación de la otredad. Es en este segundo grupo donde se incluyen el incesto, el deseo sexual puro e intenso, el diablo y la libido, la crueldad como fuente o no de placer, la muerte: contigüidades y equivalencias con el deseo, la necrofilia y los vampiros. Mientras que los temas del yo implican una posición pasiva respecto al mundo, los temas del tú son la relación de “el hombre con su deseo, y, por eso mismo, con su inconsciente” (101).

Sobre por qué estas relaciones entre el horror y la sexualidad suelen tomar forma romántica, gótica o fantástica es hasta hoy un misterio. Rosalba Campra considera que son temas que si bien “han estado en relación con lo fantástico durante un cierto periodo de la historia literaria [...] el cambio de costumbres, al permitir su verbalización en otros ámbitos (por ejemplo, el científico) los ha desgajado del género” (28). Sin embargo, vemos una vez más que, por el contrario, el lenguaje científico solo ha exacerbado estos temas en lo fantástico, por lo insatisfactorio de sus explicaciones basadas en las “funciones” del cuerpo y en la “normalidad” de la mente.

Todorov se inclina a favor de la idea de Peter Penzoldt sobre franquear con elementos sobrenaturales los límites permitidos respecto de los temas más sensibles (o sensuales). En otras palabras, Penzoldt sostiene que escribir en clave fantástica sorteaba la censura al expresar lo que no se permite social o institucionalmente decir desde el realismo. Todorov, si bien está de acuerdo, extiende el argumento al mencionar que la censura sobre los temas tabú aparece no solo desde lo social, sino que puede ser

también autoinfligida, así pues: “Más que un simple pretexto, lo fantástico es un arma de combate contra ambas censuras: los excesos sexuales serán mejor aceptados por todo tipo de censura si se los anota a cuenta del diablo” (Todorov 115).

A su vez, la historiadora del arte Camille Paglia estaría en sintonía con esta idea. De acuerdo con la autora:

El sexo es demoniaco. El término deriva del griego *daimon*, que significa un espíritu de menor divinidad que los Dioses del Olimpo. El inconsciente según Freud es un reino demoniaco. De día somos criaturas sociales, pero en la noche descendemos al mundo de los sueños donde reina la naturaleza, donde no hay más ley que el sexo, la crueldad y la metamorfosis.<sup>5</sup> (3-4; trad. nuestra)

En este sentido, hay un tipo de censura que podemos considerar. La corrección política es muy específica en lo que se refiere a la condena y al señalamiento moral. Si Madame Bovary hubiera sido un hada adúltera en lugar de una mujer adúltera, probablemente Flaubert hubiera evitado el riesgo de cárcel por haber concebido al personaje. El género fantástico queda un poco más protegido del mundo moralizante por una presupuesta falta de seriedad.

En lo que se refiere a la relación del “hombre con su deseo”, tampoco podemos dejar de anotar que el psicoanálisis se considera más una práctica terapéutica que una ciencia en sí, como

---

<sup>5</sup> “Sex is daemonic. This term derives from the Greek *daimon*, meaning a spirit of lower divinity than the Olympian gods [...] Freud’s unconscious is a daemonic realm. In the day we are social creatures, but at night we descend to the dream world where nature reigns, where there is no law but sex, cruelty, and metamorphosis” (3-4).

también es cierto que la crítica literaria con enfoque psicoanalítico tiende a tratar a la literatura como una manifestación del inconsciente del autor(a), de manera que entabla con el texto una relación más parecida a la de paciente/terapeuta que a la de estudio de una forma de arte. Sin embargo, ni la literatura está obligada a ceñirse a los postulados de la ciencia, ni la ciencia ha logrado explicar la sexualidad fuera del contexto de un marco mayormente moralizante. Sea como fuere, lo cierto es que el *body horror* y el erotismo explícito no son lo mismo, pero son semejantes. Hay en ambos un estado de exaltación y desmesura que rebasa la voluntad. Desde la repulsión hasta el disfrute de la experiencia estética (en tanto una imagen bien lograda), la indiferencia ante alguno de ellos es imposible. Por un lado, es fácil comprender que surjan censores buscando frenar un exceso que los rebasa; por el otro, mantiene un magnetismo intenso, del que no es posible retirar la mirada. Claro que, en la novela de Enriquez, otras formas de sexualidad más admitidas que la de Jorge Bradford (aunque también censurables desde otras perspectivas) posan los ojos sobre Juan; la mirada homoerótica *voyeur*, por ejemplo:

El padre de Gaspar se sentó en el suelo y *Pablo vio cómo el hombre desnudo hacía algo increíble, imposible*: se sentaba sobre el pito del padre de Gaspar y empezaban a coger como en las revistas porno pero con movimiento. *Lo había visto en las que escondía Gaspar en el garaje, coger así, pero no entre dos hombres: había visto cómo un hombre se la metía por el culo a una mujer y le había parecido un asco. Pero no le parecía un asco ahora. Sí le daba vergüenza lo que veía y al mismo tiempo no podía dejar de mirar*: el padre de Gaspar obligaba al otro hombre a ponerse en cuatro patas sobre el piso y, muy derecho, brillante de transpiración como una estatua mojada, se ponía detrás

de él y lo hacían como perros, en completo silencio salvo por el golpeteo de los cuerpos. (224; énfasis nuestro)

La imagen homoerótica tiene el mismo efecto estructural en la cita que el acontecimiento fantástico para quien no había descubierto su homosexualidad (en este caso, Pablo, amigo de Gaspar): se fractura su percepción de la realidad, lo observado violenta y estimula al observador con la misma potencia que el *body horror* provoca espanto. Se pierde el control sobre la voluntad y el cuerpo se siente invadido por una nueva versión de la realidad. Juan y Stephen no se miran entre sí (narrativamente, quiero decir), pero Pablo descubre su propio deseo cuando los ve desde el anonimato por accidente.

Tenemos también la mirada sintiente, que es la mirada que ama, la mirada que odia, la mirada que desea y también que se horroriza. Es la mirada más corporal y más reveladora de los afectos y de los deseos latentes. A través de los ojos de Rosario, su esposa, Juan se ve de la siguiente manera:

Me quedé quieta *mirando su cara gloriosa sobre la almohada*, él es glorioso, su cuerpo, su frialdad actuada, su transpiración que huele a químicos [...] De la boca para afuera me la paso diciendo que me gustan los hombres suaves, dos semanas atrás discutía, en clase, sobre lo autoritario y supermasculino en el cristianismo, decía que estaba harta del falocentrismo y del eucentrismo, pero cuando Juan domina y manda, jadeo como una mascota sumisa. (428; énfasis nuestro)

Es el tipo de hombre del que madres y abuelas quieren mantener alejadas a sus hijas, el arquetipo del antihéroe, el *bad boy* de grandes sentimientos, el que arrancaría a la mujer de las mismas llamas del infierno y que es todavía más ficticio que un médium,

un delirio de hombre que puede justificar ese grado de romántica infatuación con el que lo ven las mujeres. La cita también muestra ese lado oscuro de la sexualidad que se esconde de la mirada social, lo que nunca dejará el ámbito privado porque encuentra su placer en la culpa y la abyección. Como también explica Paglia:

Las terapias sexuales de estilo conductista consideran que el sexo sin falta ni culpa es posible. Pero el sexo siempre ha estado relacionado con el tabú, independientemente de la cultura. El sexo es el punto de contacto entre el hombre y la naturaleza, donde la moralidad y las buenas intenciones ceden a los impulsos primitivos. (3; trad. nuestra)<sup>6</sup>

Cualquiera puede entender el deseo de transgredir; lo que se dificulta entender es el deseo inverso y correspondiente de ser transgredido(a). Si a Caperucita Roja le gusta el lobo feroz que anda en pos de su virtud, probablemente no se lo va a decir a mamá.

En cuanto a Juan, no solo su esposa lo ve con esos ojos, su cuñada también. A través de la mirada de Tali, Juan aparece así:

se acercó al altar, depositó un cigarrillo a los pies del santo y, arrodillado, agachó la cabeza. Se sacó la venda de la mano y dejó caer algunas gotas de sangre en un plato con agua que había frente a la talla. Tali se dio cuenta, entonces, de la enormidad de lo que había ocurrido. La sangre de un hombre como Juan era un premio para su santuario. (64)

---

<sup>6</sup> “Behaviorist sex therapies believe guiltless, no-fault sex is possible. But sex has always been girt round with taboo, irrespective of culture. Sex is the point of contact between man and nature, where morality and good intentions fall to primitive urges” (3).

“La sangre de un hombre como Juan”, reiteramos. Los ojos con los que Tali mira a Juan rebosan una silente adoración, casi religiosa, congruente con el santuario donde se encuentran y parecida a la mirada de Rosario cuando lo reconoció como un dios. Un día antes de llevarlo a su santuario, cuando lo veía llegar desde la puerta de su casa campestre, Tali lo miraba de la siguiente manera:

Bajo el sol del atardecer el pelo rubio tenía brillos anaranjados y la remera negra se teñía de un azul crepuscular. Incluso cuando se reía así, con la boca abierta y los hoyuelos marcados, con algo tierno en el modo en que quebraba las piernas larguísimas que se resbalaban en el barro, incluso cuando extendía los brazos y le decía a su hijo “dale” y el chico daba pasos chiquitos a su lado, incluso en esa escena familiar y sencilla era entendible que se lo conociera como el Dios Dorado, con sus brazos de venas que parecían cables bajo la piel y las manos demasiado grandes, los dedos finos, las palmas anchas y largas. (37)

Y está la mirada de la autora. Sin lugar a dudas Juan Peterson está inspirado en John Constantine, el personaje de Allan More. Ambos son rubios con actitud, están enfermos en grado terminal —lo cual acentúa su complejidad como personajes: tan poderosa es su magia como vulnerables son sus cuerpos— y saben que tras su muerte los espera el infierno —y lo temen—. Además, ambos se encuentran en el “entre” de dos mundos y son ellos mismos por derecho propio. Podemos decir que Juan Peterson es una forma de *fanfiction* del cómic británico y que Mariana Enriquez lo puso en formato de novela escrita en lengua hispana. A su vez, con dos y medio millones de copias vendidas y con el reconocimiento del propio Allan Moore, *Nuestra parte de noche* demuestra que el fantástico hispanoamericano

está más vivo que nunca, y que el horror se encuentra en las realidades sociales del territorio y de la cultura popular.

Asimismo, la cantidad de referencias que aparecen en *Nuestra parte de noche* es abrumadora. No sería una interpretación forzada sostener, por ejemplo, que los Bradford y los Mathers guardaban relaciones en Inglaterra con militantes o simpatizantes del Partido Nacional Socialista alemán y/o con sus aliados fascistas en el Reino Unido. En el mundo ficcional de la novela, la secta oscurantista que lleva el nombre genérico de la Orden, guarda similitudes muy estrechas con el ampliamente documentado esoterismo nazi.<sup>7</sup> Se sabe también que al finalizar la Segunda Guerra Mundial muchos criminales nazis se exiliaron en Argentina, de donde era prácticamente imposible conseguir una extradición aun por los más atroces crímenes de guerra.<sup>8</sup> Lo

---

<sup>7</sup> En el programa televisivo *El Mitote Librero* (disponible en *YouTube*), Francisco Ignacio Taibo ofrece un panorama de publicaciones disponibles sobre el esoterismo nazi. Entre las recomendaciones se encuentran: *El retorno de los brujos* (1960) de Louis Pauwels y Jacques Bergier, *Alianza maléfica* (2006) de Peter Lavender, *La cruzada de Himmler* (2007) de Cristofer Hale, *Los arcanos negros de Hitler* (1997) de Robert Ambelain y *Los nazis y lo oculto* (1989) de Dusty Sklar.

<sup>8</sup> En el ensayo *Eichman en Jerusalem. Un estudio sobre la banalidad del mal* (1963), Hannah Arendt menciona un hecho curioso, lo menos, sobre las medidas del Estado argentino en favor de los nazis, que llevaron a Israel a raptar a Adolf Eichmann para llevarlo a la justicia: “Argentina tenía un impresionante historial, en cuanto a no conceder la extradición de criminales nazis; incluso si hubiera habido un tratado de extradición entre Argentina e Israel, difícilmente se hubiera concedido esta. Tampoco hubiera sido de gran utilidad entregar a Eichmann a la policía argentina, a fin de que se acordara la extradición a Alemania Occidental, ya que el gobierno de Bonn había solicitado a Argentina, anteriormente, la extradición de criminales nazis tan notorios como Karl Klingenfuss y el doctor

anterior pone de manifiesto un contexto histórico y geopolítico entre Inglaterra y Argentina que es retomado por Enriquez en clave ficcional, lo mismo que los desaparecidos por la dictadura de Videla se ficcionalizan como víctimas de Mercedes Bradford.

El fantástico siempre ha tenido una factura con la cultura popular. Tradicionalmente, sin embargo, y entre más lejanos se han observado cierta clase de peligros, se ha considerado a las historias de horror como manifestaciones del pensamiento mágico o supersticioso atribuido a la supuesta ignorancia del pópulo y comparable apenas con inventos pueriles o ingenuos que se tildan de miedos irracionales —¿hay de otros?—. Hoy en día, sobre todo, cuando vencer a la oscuridad y sus peligros ya no amerita manipular el fuego y es tan fácil como accionar un interruptor; hoy, que los más fieros depredadores han sido ahuyentados por muros de concreto y una amplia urbanización, pareciera que el culto ilustrado al materialismo y a la razón ha logrado imponer su gobierno sobre las explicaciones mágicas, mitológicas y religiosas del pasado. Y decimos “pareciera”, dado que la explicación racional de un acontecimiento inquietante o inexplicable ocurre siempre *a toro pasado*, una vez que se ha dado la necesaria distancia y puesto en acción el discernimiento. Mientras que el miedo sigue siendo la respuesta más pura, en el

---

Josef Mengele (este último implicado en los más horrosos experimentos médicos en Auschwitz, y encargado de efectuar las ‘selecciones’ de internados) sin obtener el resultado apetecido. En el caso de Eichmann la solicitud de extradición hubiera tenido todavía menos probabilidades de éxito, debido a que según la legislación argentina todos los delitos relacionados con la última guerra habían prescrito el día 7 de mayo de 1960, en virtud del plazo de quince años establecido al efecto, por lo que ni siquiera en estricto cumplimiento de la ley se hubiese podido conceder la extradición de Eichmann. En resumen, la legislación vigente no ofrecía ninguna salida, por lo que se impuso el rapto (158)”.

sentido de inmediata e involuntaria, frente a la arbitrariedad de lo inexplicable, el horror, por su parte, al ser la forma superlativa del miedo, es la manifestación fenomenológica más evidente de que razonar no siempre es garantía de estar en lo cierto.

Enfocada en el horror que se oculta en los intersticios de la realidad tanto individual como colectiva, Enriquez no reniega de la cruz de su parroquia: el fantástico es el género literario que mejor favorece su proceso creativo. Para la autora, las historias de horror, incluyendo los cuentos de hadas, “te preparan directamente para la vida” (“El Método Rebord” 0:59). Son, probablemente, las primeras historias que se compartieron los seres humanos; responden de forma inmediata a la necesidad primigenia de explicar lo inexplicable y de comunicar a los pares la inminencia de un peligro, generalmente mortal. Son pues, en una primera instancia, la misiva urgente, la advertencia que demanda su preservación y prolongación, un manual imaginativo de instrucciones para enfrentar lo desconocido o lo inevitable.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hannah. *Eichman en Jerusalem. Un estudio sobre la banalidad del mal*. 4.<sup>a</sup> ed., traducción de Carlos Ribalta, Editorial Lumen, 2003.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Editorial Renacimiento, 2008.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana*, vol. 38, no. 80, abr. 1972, pp. 391-403.
- Enriquez, Mariana. *Nuestra parte de noche*. Anagrama, 2023.
- Fasano, Francesco. “Una sombra inalcanzable, o *Nuestra parte de noche*. Guía *weird* al mundo global”. *Orillas. Rivista*

- d'ispanistica*, no. 11, 2022, pp. 29-46, <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/478>.
- Forcinito, Ana. “Cicatrices que arden: horror, espectralidad y memoria en *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enríquez”. *HIOL: Hispanic Issues On Line*, no. 30, primavera 2023, pp. 202-218.
- “El Método Rebord #43 - Mariana Enríquez”. *YouTube*, publicado por El Método Rebord, 26 sept. 2024, [www.youtube.com/watch?v=ICbnfgarTNQ](http://www.youtube.com/watch?v=ICbnfgarTNQ).
- Lovecraft, H. P. *El horror sobrenatural en la literatura*. Traducción de Melitón Bustamante, Fontamara, 2011.
- “Mariana Enríquez. Especial cultos y sociedades secretas | Marea Nocturna | #RPS”. *YouTube*, publicado por Radio Primavera Sound, 20 feb. 2020, [www.youtube.com/watch?v=-TYt3eEWqn0&ab\\_channel=RadioPrimaveraSound](http://www.youtube.com/watch?v=-TYt3eEWqn0&ab_channel=RadioPrimaveraSound).
- Paglia, Camille. “Sex and Violence, or Nature and Art”. *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Vintage Books Editions, 1991, pp. 1-39.
- Taibo Mahojo, Francisco Ignacio. “El mitote librero - Los nazis y el ocultismo”. *YouTube*, publicado por Canal Once, 10 sept. 2024, [www.youtube.com/watch?v=pKcJsolDN44](http://www.youtube.com/watch?v=pKcJsolDN44).
- Todorov Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy, 2.<sup>a</sup> ed., Premia, 1981.

## SOBRE LOS AUTORES

### **Carlos Andrés Pérez Ramírez**

Profesor Asociado en el Departamento de Humanidades y Estudios Literarios de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Sus intereses académicos son la fenomenología, la semiótica y la literatura fantástica latinoamericana. Sus publicaciones recientes se han centrado en el cruce entre la lingüística cognitiva y la fenomenología. Contacto: carlos.perez@utadeo.edu.co.

### **Dania Domínguez**

Dania Carolina Domínguez Castro es licenciada en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Sonora y maestra en Literatura Hispanoamericana por la misma universidad, grado que obtuvo con mención honorífica por el trabajo de tesis “El horror de reconocerse en ella: variaciones matrofóbicas en *Los abismos* de Pilar Quintana, *Moho* de Paulette Jonguitud Acosta y *La hija única* de Guadalupe Nettel”. En relación con este trabajo de investigación, presentó una ponencia en el 29 Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana. Además, su interés por la escritura creativa la ha llevado a presentarse en foros como Ad-versas: Foro de Escritoras y el XVII Foro Internacional de Estudiantes de Lingüística y Literatura. Contacto: daniadominguez99@gmail.com.

### **Daniel Avechucu Cabrera**

Doctor en Humanidades por la Universidad de Sonora. Profesor e investigador del Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora desde 2011. Es profesor con Perfil del Programa para el Desarrollo Profesional Docente desde 2010 a la fecha y miembro del Sistema Nacional de Investigadores e Investigado-

ras (SNII) nivel 1. Desarrolla investigación en el área de literatura mexicana, cultura visual y cultura de la Revolución mexicana. Por otro lado, se ha especializado como docente de Español desde el punto de vista gramatical, así como de redacción y corrección de estilo, área esta última en la que también cuenta con experiencia laboral. Algunas de sus publicaciones académicas son *La tradición iconoverbal en la literatura y la cultura mexicanas* (Universidad de Sonora, 2020), *Representaciones artísticas del indígena en América Latina* (Iberoamericana, 2024) y *Damas en el aquelarre: antología ilustrada de cuentos de Juana Manuela Gorriti* (Fondo Editorial de la Universidad de Sonora, 2024). Contacto: daniel.avechuco@unison.mx.

### **Daniela Álvarez**

Licenciada en Literaturas Hispánicas y maestra en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Sonora, donde actualmente cursa el Doctorado en Humanidades. Sus líneas de investigación se enfocan en el género de terror y la literatura mexicana. Contacto: daniela.almolina@gmail.com.

### **Elizabeth Hernández Alvírez**

Doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora en el Doctorado en Educación y Diversidad, y en la Maestría en Desarrollo Educativo de la Universidad Pedagógica Nacional. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores nivel I. Ha publicado los libros *La lectura hermenéutica de textos literarios* y *Pedagogía hermenéutica*; así como los artículos “Educación y diversidad: Interpretación de *El huésped*, de Guadalupe Nettel” en *Estudios Lambda*, “*Hot sur* de Laura Restrepo: La prevalencia del orden jurídico sobre el humanista hacia el inmigrante” en *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*,

“¿Leer novelas puede contribuir a formar una ética del cuidado ambiental?” en *Ecopedagógica*; y el capítulo “Madre que estás en los cielos, de Pablo Simonetti. La figura materna en la construcción de la sexualidad” del libro *Femenino singular. Revisiones del canon literario iberoamericano contemporáneo* (Universidad de Salamanca, 2021). Sus líneas de investigación son hermenéutica de la narrativa literaria latinoamericana y hermenéutica literaria en la formación de profesionales de la educación. Contacto: elhernandez@upn.mx.

### **Fortino Corral Rodríguez**

Profesor-investigador de tiempo completo en el Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Doctor en Español con énfasis en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Arizona. Sus áreas de interés son la literatura fantástica y la semiótica de la afectividad. Autor del libro *Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo XIX* (Pliegos, 2011) y artículos sobre el tema. Coordinador del libro *Revisiones críticas de la literatura Hispanoamericana: poéticas, identidades y desplazamientos* (2020). Responsable editorial de *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*. Contacto: fortino.corral@unison.mx

### **Gabriel Osuna Osuna**

PhD. Spanish, Arizona State University. Ha publicado artículos en diferentes libros y revistas a nivel nacional e internacional. Es miembro del Comité Editorial de *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*. Sus áreas de interés son la literatura hispanoamericana y la literatura comparada. Es autor de los libros *Literatura e Historia en la novela mexicana de fin de siglo* (Pliegos, 2008), *La perspectiva de género en la literatura: ensayos de narrativa mexicana contemporánea* (Pearson, 2016) y *Sangre de ultramar y otros cuentos*

(Instituto Sonorense de Cultura, 2020). Es profesor-investigador de tiempo completo en el Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora y miembro del SNII. Ha impartido más de cien cursos de literatura en los niveles de licenciatura, maestría y doctorado. Actualmente es Coordinador de la Maestría en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Sonora. Contacto: gabriel.osuna@unison.mx.

### **Galicia García Plancarte**

Doctora en Humanidades por la Universidad de Sonora y Maestra en Literatura por la Arizona State University. Profesora investigadora de tiempo completo en el Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Sus intereses de investigación son el proceso literario hispanoamericano de los siglos XX y XXI, literatura y ciudad, estudios de hermenéutica literaria, así como literatura e identidad. Ha participado en varios congresos de su especialidad y publicado en revistas nacionales e internacionales como *Itinerarios*, *Texto Crítico*, *Nueva época*, *Poligramas*, entre otras. Contacto: galicia.garcia@unison.mx.

### **Jafte Dilean Robles Lomelí**

Doctora en Literatura Hispanoamericana y Estudios Culturales por la Universidad de Georgetown. Actualmente es profesora investigadora de tiempo completo del Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Cuenta con Perfil Deseable PRODEP y es miembro del SNII en nivel candidatura. Sus líneas de interés e investigación son estudios de género, horror escrito por mujeres, testimonio, memoria y etnografía. Contacto: dilean.robles@unison.mx.

## Jorge Mendívil

Licenciado en Literaturas Hispánicas y maestro en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Sonora. Sus líneas de investigación son la representación de la violencia en la literatura, el terror y la narrativa fantástica. Contacto: jorgernesto.mendivil@gmail.com.

## Lucía Rivera

Maestra en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Sonora. Actualmente cursa el Doctorado en Humanidades en la misma institución. Sus líneas de investigación se centran en la figura de la prostituta en el decadentismo mexicano y en las representaciones femeninas monstruosas en la narrativa contemporánea. Ha publicado, en coautoría con el Dr. Daniel Avechuco Cabrera, el artículo “El decadentismo mexicano y los discursos científicos en diálogo. El caso de Alberto Leduc: del palacio a la vecindad” en la revista *Valenciana. Estudios de filosofía y Letras* (núm. 32, julio-diciembre 2023). Asimismo, ha participado en diversos congresos y coloquios académicos, entre ellos el Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana (Universidad de Sonora), el Coloquio Internacional Palimpsestos: Perspectivas críticas del norte de México (Universidad Autónoma de Chihuahua) y el Congreso Nacional de Lengua y Literatura (Universidad Autónoma de Tlaxcala). Contacto: lucia.rivera.rascon@gmail.com.

## Manuel de Jesús Llanes García

Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona. Profesor de tiempo completo del Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Ha publicado *La puerta cerrada en Las hojas muertas de Bárbara Jacobs o el testimonio de segunda mano* (Instituto Sonorense de Cultura, 2008). Coordinó el

libro *La nación y sus ficciones: problemas de la identidad cultural en el ámbito de la literatura* (Pearson / Unison, 2019). Es miembro del Comité Editorial de *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*. Artículos suyos han aparecido en publicaciones como *Studia Iberica et Americana: journal of Iberian and Latin American literary and cultural studies*, *Tenso diagonal* y *Siglo diecinueve*. Ha estudiado la mexicanidad, así como el fenómeno del nacionalismo en la literatura hispanoamericana. Contacto: manuel.llanes@unison.mx.

### **Natalie Navallez**

Maestra en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Sonora. Actualmente cursa el Doctorado en Humanidades en la misma institución con el proyecto de tesis titulado: “Principio de incertidumbre en dos novelas extrañas y una fantástica de autoras hispanoamericanas del siglo XXI”, donde se abordan las transformaciones de la literatura fantástica hispanoamericana escrita por mujeres desde un enfoque narratológico y estructural que permite observar los desplazamientos históricos de las formas y contenidos propios del género. Entre sus publicaciones se encuentran los artículos: “El misterio de lo femenino: templo sagrado y territorio desconocido en ‘Río Subterráneo’ de Inés Arredondo”, en la revista *Devenires* (no. 46, 2022), como autora principal en coautoría con el Dr. Gabriel Osuna; y “Las fronteras difusas entre los espacios simbólicos en *La cresta de Ilión* (2002), de Cristina Rivera Garza” en la revista *Agradecidas señas* (2022). Contacto: natalie.navallezy@gmail.com.

### **Rebeca Martínez Rodríguez**

Obtuvo la maestría en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Sonora, con la tesis “La representación del sujeto migran-

te en *España, aparta de mí estos premios* de Fernando Iwasaki”; así como el doctorado en Humanidades, por la misma universidad, con la tesis “La representación del espectro en la narrativa contemporánea: Análisis de *La Anunciación* de María Negroni, *Diario de una princesa montonera -110% verdad* de Mariana Eva Pérez, *Los ingravidos* de Valeria Luiselli y *El complot de los románticos* de Carmen Boullosa”. Su investigación se centra en migración, consideraciones sobre lenguaje y representación, así como estudios espectrales y análisis de obras producidas principalmente en el presente siglo. Se ha desempeñado como docente en diversas instituciones educativas a nivel medio y medio superior. Asimismo, ha impartido talleres de fomento artístico y actualización a profesores. Contacto: mar.rbk@gmail.com

### **Roberto Campa Mada**

Doctor en Literatura Latinoamericana por la Arizona State University (ASU). Profesor-investigador en el Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Ha colaborado en la creación de libros de texto de nivel medio y medio superior. Su trabajo de investigación se ha publicado en revistas como *Journal of Hispanic Modernism*, *RLEEI*, *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, *Tenso Diagonal* y *La Colmena*. Sus líneas de investigación son la ciencia ficción y el fantástico latinoamericanos, así como el proceso literario latinoamericano, la teoría de la adaptación y las representaciones de la frontera en teatro y cine. Contacto: roberto.campa@unison.mx.

### **Rosa María Burrola Encinas**

Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid y maestra en Literatura Iberoamericana por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesora-investi-

gadora en el Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora, donde se ha desempeñado como coordinadora de la Licenciatura en Literaturas Hispánicas, la Maestría en Literatura Hispanoamericana y el Doctorado en Humanidades. Ha colaborado en publicaciones con artículos y capítulos sobre literatura hispanoamericana de los siglos XIX, XX y XXI. Actualmente se interesa por literaturas de viaje, literaturas del yo y las relaciones literatura e imagen. Sus últimas publicaciones son: “Patria y lejanía: epistolario de José María Heredia” en *Signos Literarios* (2025) y “Bolívar en su laberinto epistolar” en *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias* (2025). En edición se encuentra un capítulo de su autoría, titulado “La ciudad autobiográfica: *Las batallas en el desierto* y las fotografías de Nacho López”, que formará parte del libro *La serpiente tornasol: ensayos sobre ilustración literaria mexicana*, coordinado por el Dr. Daniel Avechuco Cabrera. Contacto: rosamaria.burrola@unison.mx.

### Sergio Luis-Alcázar

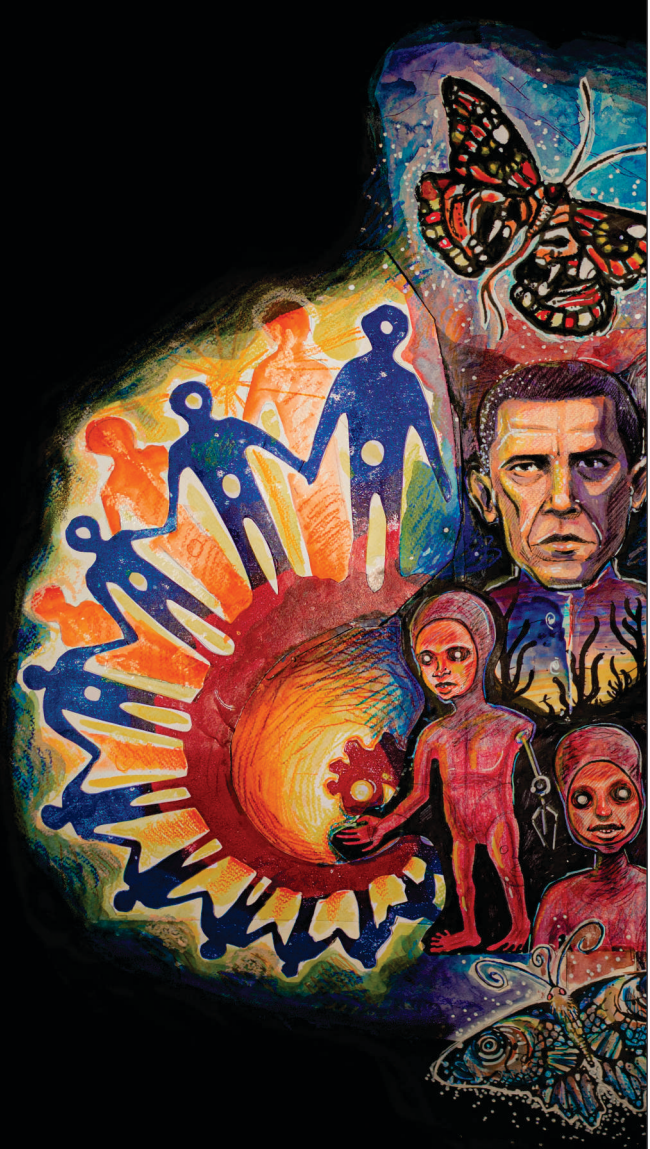
Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México y miembro del Seminario de Literatura Fantástica Hispanoamericana, adscrito al Colegio de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre sus publicaciones recientes se encuentran la edición crítica de *Incógnita*, novela corta de Justo Sierra (El Colegio de México, 2024); y “Estrategias de referencialidad en la construcción de lo fantástico en *El Dr. Fu Chang Li* de Octavio G. Barrera”, que forma parte del libro *Asedios a lo desconocido. Reflexiones críticas sobre literatura fantástica hispanoamericana* (UNAM, 2025). Su trabajo académico se concentra en la literatura no realista de la primera mitad del siglo XX mexicano, la nueva narrativa fantástica argentina, así como los vínculos entre los géneros no realistas y las teorías de la ficción literaria. Contacto: sluis@colmex.mx.



*En la orilla letal. Nuevas miradas sobre el fantástico hispanoamericano*

El presente libro fue gestionado por los cuerpos académicos Paradigmas, intersecciones y desplazamientos en la Literatura Hispanoamericana (UNISON-CA-212) y Literatura, Lengua y Cultura (UNISON-CA-82), siendo Jefa del Departamento de Letras y Lingüística la Dra. María de los Ángeles Galindo Ruiz de Chávez.

La corrección de estilo estuvo a cargo de Fortino Corral Rodríguez, Jafte Robles Lomelí, Norma Salguero Castro, Laura Escobar Ornelas, María Paula Rico Peralta y Yuliana Rivera Moreno.



"El saber de mis hijos  
hará mi grandeza"