

Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enríquez y (antes) Fernández

Pablo BRESCIA
University of South Florida

Resumen

Luego de algunas observaciones sobre el estado de la cuestión de lo fantástico en tanto categoría conceptual de práctica creativa y análisis literario, se analizan sendos libros de cuentos de las escritoras latinoamericanas Adela Fernández, Samanta Schweblin y Mariana Enríquez en el marco de las ideas sobre el *new weird* de Mark Fisher. El objetivo es dilucidar los rasgos de una posible ‘retórica del miedo’ en un conjunto de textos y escritoras actuales, expandible a un posible ‘fantástico femenino’.

Palabras clave: Fernández, Schweblin, Enríquez, literatura fantástica, horror.

Abstract

After a few observations on the fantastic as a theoretical and critical concept as well as a mode of literary fiction, I analyze three book of short stories by Latin American women writers (Adela Fernández, Samanta Schweblin and Mariana Enríquez) following Mark Fisher’s observations about the literature of the new weird. My aim is to identify possible characteristics of a ‘rhetoric of fear’ in current Latin American women’s fiction, possibly expanding them to an idea of a ‘feminine fantastic’.

Keywords: Fernández, Schweblin, Enríquez, fantastic literature, horror.

Las tradiciones de todas las generaciones muertas
son una pesadilla para el cerebro de los vivos.
(Karl Marx, *El 18 brumario de Luis Bonaparte*)

1. DESLINDES (APENAS)

Decía el crítico y escritor argentino Elvio Gandolfo en la introducción a una antología del ‘terror argentino’ del 2002: “En la base del relato de horror o terror, hay una emoción tan básica como el sexo: el miedo, o el temor, llevado con frecuencia al paroxismo” (2007: 209). Seis décadas antes, Adolfo Bioy Casares iniciaba la ultra citada *Antología de la literatura fantástica* de 1940 afirmando: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras” (1967: 5).

Miedo y fantástico¹. Estamos hablando de palabras que se relacionan, pero que no son totalmente homologables: el miedo/horror/terror es una sensación que puede ser cultivada artísticamente y que comúnmente se asocia con géneros ‘populares’ y minuciosamente codificados. De ahí, como sucede con la ciencia ficción y el policial, aparecen las interminables re combinaciones y parodias en diversos discursos artísticos y culturales, llámense literatura, cine, cómics, etc. En cambio, y a pesar de que también cuenta con marcas distintivas, lo fantástico² es un término que no siempre podemos asociar con una emoción específica; más bien se lo relaciona con lo que podríamos llamar “obras de imaginación razonada”, como decía Borges de *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares (1996: 26). Tampoco se lo puede considerar unánimemente popular, más allá de que, y circunscribiéndonos a las series de Netflix en boga hoy en día, haya un hilo conductor que nos hable del imaginario colectivo de estos tiempos – yendo de *Black Mirror* a *Dark*, pasando tal vez por *Stranger Things*, para dar sólo algunos nombres.

Por otra parte, el radio de acción de lo fantástico es amplio y diverso; es decir, incluye el miedo, pero no necesariamente está atado a él³. Como indicara Irene Bessière en *Le récit fantastique. La Poétique d'incertain*, lo fantástico constituye una “contraforma”, la otra cara “del discurso teológico, o del discurso ilustrado, del discurso espiritualista o del discurso psicopatológico” (1974: 11).

No ahondaré en este espacio en el estado de la cuestión de lo fantástico en tanto categoría conceptual de práctica creativa y análisis literario, una tarea que se hace urgente y necesaria⁴. Pretendo en cambio puntualizar algunas cuestiones salientes al respecto y así ofrecer una breve marco teórico-crítico para llegar al análisis de la producción de tres escritoras que reúnen condiciones básicas para formar una serie: ser mujeres, ser latinoamericanas y tener cierta proclividad a lo que llamamos ‘fantástico’, ligado al miedo, en sus ficciones.

Digamos que la década de los setenta es fundacional para el estudio de la literatura fantástica a partir del trabajo parteaguas de Todorov y el despliegue conceptual de Bessière, y que hay una corrección casi inmediata al modelo todoroviano en el trabajo de Ana María Barrenechea en su “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” de 1972 con su idea de ‘problematización’ de órdenes propuesta por este tipo de literatura.

¹ En este artículo retomo, expando y articulo de manera orgánica tres estudios anteriores: “Mariana Enríquez en construcción: diez tesis” (2020); “*Siete casas vacías* o lo que no encuentra su lugar” (2019) y “Catálogo fantástico y (re)visiones femeninas en *Duermevelas*, de Adela Fernández” (2002).

² No confundir con el *fantasy* anglosajón tipo *Lord of the Rings* que equivale a lo que Tzvetan Todorov en su canónica *Introducción a la literatura fantástica* (1970) llamaría “maravilloso”, ni tampoco con el abusado y muy malentendido “realismo mágico”, todas variantes parecidas entre sí en términos funcionales.

³ Como veremos (cf. Roas), hay posturas que argumentan que sí. Volveremos a esto en las siguientes páginas. Ya Todorov había dicho que si todo lo fantástico provocara miedo “el género de una obra depende[ría] de la sangre fría de su lector”, para luego remarcar: “el temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias” (1974: 46-47).

⁴ Comencé esa tarea en mi artículo para un número especial de *Litterature d'America* dedicado al fantástico femenino (cf. Brescia, 2002). Un poco antes lo había hecho Ana María Morales, de otro modo, en “Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas” (2000). Se necesitan aportes que actualicen esta cuestión.

Barrenechea hará otros aportes a la materia dejando así una marca latinoamericana en el campo. En los ochenta, entre varios trabajos atendibles, Rosemary Jackson en su libro *Fantasy: literatura y subversión* (1981; traducido al español en 1986) hablaría del carácter ‘subversivo’ de este tipo de ficciones que delatan lo ‘oculto’ de la cultura. En el mismo año, Rosalba Campra en “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” (1981) sostenía que lo fantástico debe entenderse como un discurso, es decir, un uso del lenguaje literario, en sus aspectos semánticos, sintácticos y verbales⁵. Ambas ahondan así en la matriz de lo fantástico, echando mano a ejemplos de la literatura mundial (Jackson) o latinoamericana (Campra). Vemos en la crítica el constante uso de términos que subrayan inestabilidad: incertidumbre, problematización, subversión, transgresión, ambigüedad, indecibilidad. Para la última década del siglo XX y los albores de la siguiente, hay intentos de construcción de lo fantástico dentro de un marco teórico. Allí destacan la monografía *El fantástico literario. Aportes teóricos* (1999) de Pampa Olga Arán, y la antología compilada por David Roas *Teorías de lo fantástico* (2000), que reúne aportes italianos, franceses, anglosajones, españoles y latinoamericanos, incluyendo el ya famoso ensayo sobre lo ‘neofantástico’ en los cuentos de Julio Cortázar de Jaime Alazraki, quien aplicara este concepto para distinguir lo fantástico del siglo XX del que ocurre en el XIX.

A estas publicaciones pueden agregarse otros elementos que contribuyen a la conformación del campo. En esta línea se ubica el trabajo de investigadores que se han reunido en torno a la literatura fantástica y a sus géneros y modos afines como la ciencia ficción, el realismo mágico, el relato maravilloso, lo extraño, etc. Por un lado, surgió el grupo que supo liderar Ana María Morales, realizando encuentros internacionales desde 1999 hasta el 2013 en lugares como Austin, Texas, México D.F. y La Habana. Varios volúmenes recogieron en libros o números especiales de revistas los resultados de esas intervenciones. Por otro, aparece el grupo que dirige David Roas, quien inició la organización de congresos sobre lo fantástico en el 2008 (denominados a partir del 2012 *Visiones de lo fantástico*) en la Universidad Autónoma de Barcelona, fundó el GEF (Grupos de Estudios de lo Fantástico) en esa misma ciudad y también fue artífice de la concepción de la revista dedicada a lo fantástico *Brumal*. Ambos académicos –y, en el caso de Roas, también practicante del género– han sido punta de lanza para esta área de estudios. Con sólo una mirada panorámica a artículos y ponencias, se observa la latitud de intereses: hay estudios sobre una diversidad de autores; enlaces con corrientes literarias o disciplinas (esoterismo, matemáticas, filosofía); recorridos históricos por un motivo literario fantástico; posturas teóricas.

Lo que encuentro significativo es el hecho de que, a partir del siglo XXI, el objeto de estudio se ha replegado sobre sí mismo y se halla en un ánimo introspectivo. De allí la tendencia a recoger lo ya escrito, a hacer un balance que identifique avances y estancamientos y, sobre todo, a abrir las puertas hermenéuticas. Se intenta auscultar el

⁵ Como Barrenechea, Campra siguió interviniendo en el campo. Cf. por ejemplo su *Territorios de la ficción. Lo fantástico* (2014).

‘latido’ de la literatura fantástica, dialogar con aportes anteriores y reconocer nuevos exponentes; en suma, se (re)define el campo⁶.

¿Qué ha pasado en estas últimas dos décadas? Como veremos, Roas ha seguido interviniendo. Hay monografías –entre otras, por supuesto⁷– como la de Jesús Rodero, *La edad de la incertidumbre. Un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica*, y la de Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, que aportan a la discusión desde las dos vertientes críticas más reconocibles: el trabajo inductivo de Rodero (introducción al tema y análisis puntuales de relatos) y el deductivo de Nieto (intento de describir lo fantástico como sistema). Casi inevitablemente se ve el repaso por lo ya dicho, sin soluciones del todo satisfactorias. Por ello Rodero habla certeramente, pero sin definirla del todo, de una “tendencia postfantástica en las últimas décadas del siglo XX en la que las dicotomías de la razón humana entre lo real y lo imaginario se diluyen definitivamente” (2006: 48) e indica un retorno a la alegoría y a lo político-social en el cuento fantástico reciente. Nieto, por su parte, lleva sus resúmenes y discusiones por buen camino mas en la última parte del libro cae en el “fantástico posmoderno” –cuyo paradigma sería la obra de Borges– y deposita toda su fe en el carácter de juego lingüístico, “metafantástico” y de “simulacro” (2015: 216) de este tipo de ficción⁸.

Aun reconociendo los avances sobre el territorio, hay una falta de consenso en torno a cómo denominar este registro literario y su condición actual: ¿género, modo, discurso, lenguaje?⁹; ¿postfantástico, metafantástico? Tal vez esto no importe demasiado. Pero la crítica literaria continúa empleando el término ‘literatura fantástica’ para estudiar autores, libros o textos, o bien para construir esquemas que examinen su especificidad. Lo fantástico esté en constante evolución y discusión y prueba de ello es el hecho de que en los últimos tiempos se ha comenzado a usar el término ‘literatura de lo insólito’ o ‘literatura de lo inusual’ para hablar de manifestaciones de las literaturas

⁶ El trabajo que continuaría la línea de revisión iniciada por Morales sería el repaso que hace Alfons Gregori i Gomis en “Las corrientes de investigación en teorías de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión” (2013) específicamente en lo que hace a las diferentes posturas de Morales y de Roas frente a lo fantástico.

⁷ Merecen mención especial dos libros: por su énfasis en la producción de escritoras y el intento de construir un puente transatlántico (es cierto, sin justificarlo adecuadamente), el volumen de Zoé Jiménez Correjer, *El fantástico femenino en España y América. Martín Gaité, Rodoreda, Garro y Peri Rossi* (2001); por su ambición, el estudio de Cynthia Duncan, *Unraveling the Real. The Fantastic in Spanish American Ficciones* (2010). Incluye discusiones teóricas y secciones sobre lo fantástico y la historia, lo fantástico y el psicoanálisis y las escritoras y lo fantástico. Ya en estos libros se nota el interés crítico por escritoras que cultivan este registro.

⁸ Nieto habla por ejemplo de la “narrativa fantástica” de Gabriel García Márquez (2015: 281) sin ningún argumento que apoye esta clasificación.

⁹ Arán distingue entre *lo* fantástico, “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”. Más adelante, siguiendo los conceptos de Mijaíl Bajtín, habla de género fantástico en tanto “variante estilística de la narrativa literaria moderna que se ha caracterizado por secularizar motivos tradicionales de los imaginarios colectivos vinculados a la experiencia de lo sobrenatural” (1999: 13, 31). Estas distinciones nos resultan fundamentales.

hispanicas recientes ligadas al campo. Como ejemplo, aparecen las aportaciones de Carmen Alemany Bay, de la que puede destacarse “¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual”, donde se afirma que “la narrativa de lo inusual enlaza con el discurso de lo fantástico más que con el juego de lo fantástico con sus tópicos y referencias; al igual que lo inusual enlaza con el discurso de lo extraño, no con la historia y sus temáticas” (2019: 312-313)¹⁰. Es una muestra de los intentos por entender qué es lo que está pasando en este territorio fantástico, y Alemany Bay acierta más en la relación con el discurso y en su armado de un corpus de *narradoras* que en recurrir a la trillada posmodernidad y la idea de la relativización de la verdad, cese de las metanarrativas, etc., etc. (nótese que Rodero y Nieto también acuden a ella). En cambio, Carlos Abraham propone en “Las literaturas de lo insólito. Una tipología” una especie de metacategoría, “el conjunto de los géneros literarios caracterizados por presentar elementos y situaciones inexistentes en el mundo real, o tan inusuales que su condición de realidad puede, sin excesivo esfuerzo, ser puesta en duda. En este sentido, se oponen a las *literaturas de lo normal...*” (2017: 283). Abraham divide estas literaturas de lo insólito en: (a) naturales (tecnológicas-ciencia ficción; no tecnológicas-extraño) y (b) sobrenaturales (problematizadas-fantástico; no problematizadas-maravilloso). Para él, lo fantástico es un género y la literatura de terror una modalidad.

Tenemos todo esto y aparece el “New Weird” o, como lo llama la convocatoria a este número de *Orillas*, “escrituras de la rareza” en América Latina entre 1990 y 2020. Dicha convocatoria acude a las ideas de Mark Fisher en *The Weird and the Eerie*. Más que un análisis sistemático, el libro de Fisher es una serie de notas sugerentes sobre cine y literatura; Fisher no analiza ningún escritor latinoamericano. ¿Qué dice? (1) que estos términos se relacionan con lo extraño (2) que se ocupan de aquello que está *fuera* “más allá de la percepción y la experiencia cognitiva” (3) y que esto provoca cierta angustia (8; todas las traducciones del inglés son mías). Luego Fisher va a discutir el *unheimlich* freudiano y destacar que *weird*, *eeire* y *unheimlich* son *affects* o emociones y también modos (artísticos, de percepción y ¡de existencial!). Más adelante, especifica que lo *weird* está constituido por aquello que “no pertenece” y su figura preferida es el montaje, mientras que lo *eeire* está constituido por una presencia o una ausencia, en cierto nivel, inaceptable y ligado al espacio físico (2016: 61). La diferencia fundamental con lo *unheimlich* es que estos dos modos “nos permiten ver el interior desde el exterior” (10). Así, ambos apuntan, de diferentes maneras, a la des-conexión con lo circundante (13).

¹⁰ El artículo de Benito García Valero, “Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos”, sigue al de Alemany Bay en el mismo volumen y trabaja los aspectos de una categoría de lo inusual –búsqueda de la identidad, narradores no fiables, uso de motivos de la literatura fantástica, componente subversivo– pero él mismo admite que el lenguaje de lo insólito “no es exclusivo de esta narrativa” (2019: 336). Parecería algo extremo llamar a esto ‘teoría’. Para agregar a los grupos de investigación sobre el tema, en la Universidad de León se fundó el Grupo de Estudios literarios y comparados de lo Insólito y perspectivas de Género (GEIG), liderado por Natalia Álvarez Méndez, que ya ha celebrado varias charlas y jornadas sobre el tema.

2. ME DA MIEDO EL PSICOANÁLISIS

Como se ha visto, miedo y fantástico parecen destinados a ir de la mano historiográficamente hablando. Fisher dice que el miedo es una condición suficiente pero no necesaria para lo *weird* y lo *eeire* (algo parecido decía Todorov sobre lo fantástico). De los críticos en lengua castellana, David Roas es el que más ha impulsado la asociación miedo-fantástico a partir del efecto sobre el lector. En *Teorías de lo fantástico* hablaba de la “amenaza de lo fantástico” y del miedo como efecto fundamental de la transgresión que provoca esta literatura, pero advierte que el uso de esa palabra puede resultar una exageración y se refiere entonces a “inquietud” como el efecto que se provoca en el lector (2001: 30). En *Tras los límites de lo real* (2011), hacía más franca la apuesta y, siguiendo a Jean Delemeau, diferenciaba entre miedo y angustia, explicando que el miedo es una emoción precedida de sorpresa y con un objeto determinado mientras que la angustia es un sentimiento de incertidumbre que no tiene objeto definido. Roas enfatiza que lo fantástico se conecta con el “miedo metafísico” que, distinto de la aparición del miedo como amenaza física o de muerte, surge al comprender un extrañamiento sobre lo real que nos hace ver la ‘realidad’ de otro modo. Es un concepto con el que intenta rebatir en parte a Todorov y a Alazraki, entre otros. Estos juicios se ajustan bien con trabajos como los de Terry Heller en *The Delights of Terror* y Leo Brady en *Haunted. On Ghosts, Witches, Vampires, Zombies, and other Monsters of the Natural and Supernatural Worlds*. Heller, como Roas en lo fantástico, enfatiza en el relato de horror la función del lector y distingue entre el terror –el miedo de que algo le pase a uno– y el horror –la emoción que uno siente al anticipar un daño sobre otros (1987: 19). Concluye que los relatos de horror ligados a lo fantástico se reducen a una interrogación del yo y su identidad y ante la amenaza ese yo “no debe apelar a la evasión, sino alterar su perspectiva de manera que pueda separarse del lector implícito y retomar el control de la experiencia estética” (1987: 197)¹¹. Para Heller lo fantástico, como término que abarca el terror y horror casi siempre derivados de amenazas físicas, residiría en la ambigüedad con la que se presentan los acontecimientos del relato. Mientras tanto, Brady comenta que en nuestra época la cultura colectiva del miedo se intensifica por la red de comunicaciones que es manipulada por políticos y medios masivos. Aboga entonces por “una historia cultural de la formación de emociones” (2016: 24). En su análisis de ficción y de cine, el contexto es primordial: el horror se liga a la naturaleza, a la religión, a la ciencia y, finalmente, con Darwin, Marx y Freud, a nosotros mismos¹². En nuestra contemporaneidad, vampiros, monstruos, y zombies, multiplicados *ad infinitum* por las imágenes del cine, los vídeos (antes en MTV, ahora en youtube) son los que protagonizan, una vez más, “el básico conflicto de la modernidad entre la creencia en un mundo visible y cuantificable y la creencia en un mundo invisible

¹¹ No podemos ocuparnos aquí de un aspecto importante: el goce estético que provoca el relato del horror. Heller comenta que: “El horror lleva a la liberación; la liberación culmina en la belleza” (1987: 197).

¹² Para Brady, la figura del detective en este contexto del horror moderno es imprescindible. Dejamos el desarrollo de esta sugerente idea para otra ocasión.

e incuantificable” (2016: 264). La teoría del ‘efecto esencial’ de miedo fantástico de Roas debe mucho a los juicios de H.P. Lovecraft, como él mismo reconoce, pero también a la teoría de Edgar Allan Poe sobre el cuento y su énfasis en la creación del efecto. Hay que preguntarse de qué manera ese efecto se relaciona con el ‘efecto de lo real’ barthesiano y, en consecuencia, con la importancia de los diversos contextos culturales, como subraya Brady. Pero ¿alcanza? ¿No deja cosas ‘fuera’, como diría Fisher?

Miedo físico y/o metafísico; terror y/u horror. Como en *Alien*, para el psicoanálisis el monstruo está dentro de nosotros (sí y no, diría Fisher, que marca la diferencia con lo *weird* y lo *eeire*, que están siempre fuera, y el *unheimlich*). La relación entre psicología, psicoanálisis y literatura fantástica es una de las variantes de mayor importancia para su estudio. Es ya clásico el artículo de Sigmund Freud, “Das Unheimliche” (1919), donde se proponen conexiones entre temas “fantásticos” (seres inanimados que cobran vida, dobles y espejos, mutilaciones, etc.) y algunos conceptos psicoanalíticos como la castración, el narcisismo, la represión, etc. La tesis de Freud es que lo “siniestro” u “ominoso” es “aquella clase de cosa terrorífica que nos regresa a algo que nos fue, en alguna ocasión, muy familiar”¹³. En su estudio, Todorov concluía, refiriéndose a la “función social” de lo fantástico, que en el siglo XX “el psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica” (1974: 190). Más adelante, esgrimía la razón literaria que decretaría esa supuesta caducidad: *La metamorfosis*, de Franz Kafka. Según Todorov, allí, “el acontecimiento sobrenatural ya no produce vacilación, pues el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento al cual sirve de fondo” (1974: 204). Condición primordial de lo fantástico, la vacilación ante lo aparentemente inexplicable, que puede coincidir en personaje y lector pero que es *sine qua non* en este último según Todorov, desaparece.

No hay dudas que buena parte de la literatura fantástica latinoamericana del siglo XX siguió ese camino de enrarecimiento paulatino del mundo ficcional (*i.e.* la obra de Cortázar). Pero la inquietud ante la realidad, plasmada en lo literario, persistió. El mundo del siglo XX fue, es cierto, “totalmente extraño”. Pero ni Jorge Luis Borges, ni Silvina Ocampo, ni Adolfo Bioy Casares, ni el primer Carlos Fuentes, ni Juan José Arreola, ni Cortázar –entre otros–, tomaron nota de la ‘inutilidad’ de la que hablaba Todorov. El psicoanálisis podía ayudar a entender la literatura fantástica pero no la reemplazaba. Hubo, sencillamente, un desarrollo hacia otras formas de expresión y hacia otras funciones en la ‘época dorada’ de la literatura fantástica en Latinoamérica, es decir entre los años 1940 y 1970, época que ha sido abundantemente estudiada.

El asunto, igualmente, sigue siendo: ¿cuál sería la función de la literatura fantástica?

El siglo XX cierra en Latinoamérica con las secuelas de las dictaduras militares en varios países, los interminables conflictos sociales, la incesante pauperización del continente. Dentro de la literatura lo fantástico parece dejar de problematizar y, en

¹³ En “What is the Uncanny?”, Mark Windsor propone reconocer dos experiencias de lo *uncanny*, una, “un modo existencial de alienación o desarraigo” y otra, “una sensación o emoción dirigida a objetos mundanos que son raros o extraños” (2019: 56).

cambio, el realismo mágico *for export* se hace marca registrada para los ‘mercados’ de Estados Unidos y de Europa que consumen la exotización continental ajena mientras el realismo (social, de denuncia, psicológico) copa las imaginaciones literarias nacionales. ¿Podemos nombrar a algún escritor o escritora de literatura fantástica que haya dejado una marca definida en esos treinta años? Es todo un desafío¹⁴.

Y sin embargo...

3. LAS LLAVES DE CORTÁZAR

¿Qué pasa con los creadores en el siglo XXI? Sin lugar a dudas, la profusión y calidad de la escritura de autoras hispánicas es un fenómeno para destacar y, sobremanera, para estudiar. Dentro de la producción literaria que nos interesa, Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Pola Olaixarac, Selva Almada y Ariana Harwicz, entre otras, forman parte de la nueva armada (femenina) argentina de la literatura. Sus integrantes plantean sus estéticas desde diferentes tomas de posición antes los géneros (discursivos y sexuales), el tiempo-espacio, la realidad. Algo las caracteriza: la fuerza distintiva de lo más importante que puede tener una escritora: su voz. De las mencionadas, Schweblin y Enríquez han sido asociadas al discurso fantástico y al relato de misterio y horror.

En lo que sigue quisiera plantear coordenadas para leer un sector de su producción y, como contrapunto y colofón, ‘rescatar’ a una narradora mexicana algo olvidada en torno a estas cuestiones que se vienen discutiendo. El objetivo sería dilucidar los rasgos de una posible ‘retórica del miedo’ en un conjunto de textos y escritoras actuales, expandible a un posible ‘fantástico femenino’.

Hace 74 años el hermano de Irene y narrador de “Casa tomada” –cuento de Cortázar que publica Borges en la revista *Los Anales de Buenos Aires* en 1946 y que luego formaría parte de *Bestiario* (1951) – salía expulsado junto a su hermana y tiraba la llave a la alcantarilla, “no fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada” (2003: 168).

De alguna manera, Schweblin y Enríquez fueron a buscar esas llaves y las encontraron

Nacidas después de 1970 se encontraron asfixiadas por la debacle económica y política argentina de diciembre del 2001. Como en el caso de años anteriores con la dictadura de las juntas militares entre 1976 y 1983, o el advenimiento del neoliberalismo a partir de 1990, ése sería, sin dudas, el evento definitorio de una generación –llamada por alguna parte de la crítica como 00 o NNA, por Nueva Narrativa Argentina– que rehusaba integrarse en un colectivo o formar parte de algún círculo literario y que presenciaba un colapso histórico y a un panorama editorial inédito. El ascenso de ambas ha sido sostenido nacional e internacionalmente. El primer libro de cuentos de

¹⁴ Un ejemplo. En la bella galería fantástica que urde María Negroni en el 2008, ¿de qué autores latinoamericanos se ocupa?: Fuentes, Felisberto Hernández, Bioy Casares, Cortázar, Horacio Quiroga, Octavio Paz, Vicente Huidobro. ¿Mujeres? Rosario Ferré, Alejandra Pizarnik, Marosa di Giorgio. Autores vivos literariamente, casi todos muertos existencialmente al momento de publicar el libro.

Schweblin, *El núcleo del disturbio* (2002), obtuvo el premio del Fondo Nacional de las Artes en Argentina. Años después, *Pájaros en la boca*, segundo libro de relatos, recibió el reconocido premio Casa de las Américas en Cuba en el 2008 y se publicó en el 2009. En el 2012 el cuento “Un hombre sin suerte” obtuvo el premio Juan Rulfo otorgado por Radio Francia Internacional en París. Su incursión en la novela corta, *Distancia de rescate* (2014), significó el premio Tigre Juan y su traducción al inglés (*Fever Dream*) fue nominada al premio Man Booker en el 2017. Su último libro de cuentos, *Siete casas vacías*, obtuvo el premio Narrativa Breve Ribera del Duero en 2015. En el 2018 publicó su segunda novela, *Kentukis*. En tanto, Enríquez comenzó con dos novelas: *Bajar es lo peor* (1995), escrita a los 19 años, publicada a los 22 años y transformada en un libro de culto, y *Cómo desaparecer completamente* (2004). *Los peligros de fumar en la cama* (2009) fue su primer libro de relatos. Cuando una editorial transnacional como Anagrama decidió sacar a la luz su segundo libro de cuentos, *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), ocurrió el salto mediático. Enríquez publicó en ese período intermedio (2009-2016) un interesante libro que reúne sus crónicas de visitas a cementerios (*Alguien camina sobre mi tumba. Mis viajes a cementerios*, 2013) y una biografía de Silvina Ocampo (*La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (2014). En el 2017 salió a la luz la novela *Este es el mar* y su último trabajo, *Nuestra parte de la noche*, novela de casi 700 páginas, fue premiada con el Premio Herralde de Anagrama¹⁵.

Tomamos los dos últimos libros de cuentos de ambas escritoras para explorar algunas cuestiones que se vienen discutiendo. Si aceptamos que a las escritoras que frecuentan lo fantástico y el horror las inquieta algo, le tienen miedo a algo y que en su escritura buscan enfrentarse a eso, cabe la pregunta: ¿A qué le tienen miedo Schweblin y Enríquez?

En *Siete casas vacías* Schweblin propone atmósferas tensas y melancólicas, personajes que vagan por sus espacios (suburbios, ciudades; casas y jardines de casas, departamentos, tiendas, subtes, hospitales, ascensores) y vueltas de tuerca en las tramas. Hay una constante narrativa que se configura como un sentir o una pulsión: la idea de una ‘sincronización insólita’. Los dos epígrafes del libro funcionan como protocolos de lectura: espacios y relaciones –de familia de sangre y de las extrañas familias que nos da la vida– serían, entonces, las vigas que sostienen estas casas donde transitan el misterio y el miedo¹⁶.

¹⁵ Para sendos acercamientos a las obras de estas escritoras, recomendamos los *dossier* de *Latin American Literature Today* sobre Schweblin (<http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/febrero>) y sobre Enríquez (<http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/mayo>).

¹⁶ El anteúltimo relato de la colección, “Un hombre sin suerte”, fue premiado con el Juan Rulfo. Tiene tensión y misterio; ánimo lúdico y rigor estructural; verosimilitud, extrañeza y un final a todo vapor, con la niña tragándose el papelito donde su acompañante había escrito un nombre secreto que ella repite en silencio. En la historia de esa niña y un hombre que, por circunstancias fortuitas, se encuentran en la sala de espera de un hospital y terminan yendo a comprar una bombacha para ella porque es su cumpleaños se cifran los equívocos, las soledades diversas, las historias e histerias familiares, y los pequeños actos transgresores que le interesan a Schweblin. Sin embargo, está claro que no ‘pertenece’ al volumen.

En “Mis padres y mis hijos” las dinámicas disfuncionales de las familias se despliegan en la dicotomía niños-adultos, con el agregado al primer polo de los padres de Javier, que, algo seniles, se desnudan como si fueran niños juguetones en la casa de su exesposa. Algo pasa: los hijos desaparecen. El trío (exesposa, nuevo novio, Javier) busca al cuarteto (viejos y chicos). Los lectores sabemos que se nos está distrayendo del enigma principal: ¿juego o terrible accidente? Otros cuentos están también habitados por rituales extraños, pero tomados con naturalidad por la narradora de “Pasa siempre en esta casa”, que recibe los golpes del señor Weimer en su puerta como mazazos en su cabeza. Hay dos parejas: los vecinos con un hijo muerto (Weimer, triste y resignado, y su esposa, en apariencia violenta, arrojando la ropa de su hijo hacia la casa de la narradora) y la madre-narradora y su hijo, el racional, el que dice “¿me están jodiendo?” (2017: 40) y amenaza con quemar la ropa cada vez que la ve tirada en su casa. La violencia en este libro de Schwebelin es siempre un atisbo que da lugar a una conexión más profunda, en este caso entre la protagonista y Weimer.

“Salir” cierra el libro y, narrado casi como un cortometraje, pareciera materializar una pesadilla. Hay una protagonista femenina que abandona su departamento, con el pelo mojado y en pantuflas. “*No tengo llaves*, me digo, y no estoy segura de si eso me preocupa. *Estoy desnuda bajo la bata*” (2017: 116). La mujer sube al ascensor y se encuentra con un hombre que parece ser “parte” del edificio. Lo que sigue es un periplo por la calle Corrientes en Buenos Aires en el auto del individuo, a paso lento. El vínculo entre dos seres extraños, pero no extrañados, se dibuja en diálogos cómplices para luego desvanecerse. No es casualidad que el hombre declare ser “escapista” en un cuento cuya protagonista no logra el objetivo que se perseguía desde su título.

En la “La respiración cavernaria” están todos los ingredientes de su sistema literario: fantasmas (un chico muerto que se le aparece a la protagonista enferma, Lola, reemplazo metafórico de su propio hijo muerto), espacios que parecen contener otras dimensiones (la casa de al lado donde se instalan los nuevos y pobres vecinos, el jardín y la huerta de Lola donde se reunía el chico vecino con su esposo, la zanja donde encuentran el cuerpo del muchacho) detalles enigmáticos y significativos (la leche chocolatada en polvo que obsesiona a la vieja, por ejemplo). El corazón del relato está sostenido por esa respiración cavernaria, ese “gran monstruo prehistórico golpeándola dolorosamente desde el centro de su cuerpo” (2017: 95).

¿Dónde está el miedo en Schwebelin, entonces? En la cornisa que caminan sus personajes, siempre a punto de caer a un abismo. La inquietud ante lo desconocido se transforma a veces en atípica solidaridad y en esa inesperada sincronización.

Hay dos relatos que tienen una relación entre dos mujeres como su núcleo central. El comienzo de “Nada de todo esto”, primer cuento del libro, es significativo: “–Nos perdimos– dice mi madre” (2017: 15). La pérdida es literal y metafórica, porque la madre, sin rumbo, arrastra a su hija a la invasión de espacios ajenos primero en un auto y luego ya fuera de él, a pie, ingresando a esas casas que no son como la suya, que tienen mármol blanco y habitaciones de lujo. Todo está barnizado por la comicidad del enredo y del absurdo. La hija-narradora toma el lugar del adulto responsable y racional: “¿Qué carajo hacemos en las casas de los demás?”, pregunta, y luego un poco más adelante,

“¿qué mierda es lo que perdiste en esas casas?” (2017: 25). El final es indeleble: la imagen de la madre enterrando en el jardín de su casa la azucarera que se ha robado. En tanto, “Cuarenta centímetros cuadrados” pone en escena un entramado de historias centradas en la relación entre una suegra y su nuera y una búsqueda de aspirinas. El relato es un viaje y una aventura de alguien que, como todos los personajes del libro, está perdida y se aferra a algo, en este caso, a unas cajas que contienen una identidad ya perimida. La revelación no pasa por la anécdota, sino por la reflexión: la suegra cuenta que luego de vender su anillo se sentó en un banco en una parada de autobuses y no hizo nada. Entendió que estaba sentada en cuarenta centímetros cuadrados “y que eso era todo lo que ocupaba su cuerpo en el mundo” (2017: 103).

A primera vista, las casas de este libro están, ciertamente, llenas de objetos. El vaciamiento es de otro tipo: la morada interior es la que se derrumba lenta e inevitablemente. En la sintaxis de Schwebelin campea el efecto de extrañamiento y, tal vez, cierta maravilla ante la existencia y allí estaría la sincronización insólita —como se dice en “Pasa siempre en esta casa”, suceden cosas “cuando algo no encuentra su lugar” (2017: 41)¹⁷.

En *Las cosas que perdimos en el fuego* Enríquez presenta una variedad de personajes y espacios, temas y situaciones: una madre y su hijo, drogadictos y marginales en el barrio de Constitución, que son interpelados por una narradora inquieta; jóvenes que crecen entre drogas, alcohol y rock en la Argentina menemista de los 90; protagonistas “embujados” por lugares misteriosos como casas, hosterías y patios; el fantasma de un asesino famoso; un triángulo que poco tiene de amoroso dibujado sobre el “gótico mesopotámico”, como llama la autora a ese área geográfica de la Argentina colindante con Paraguay, Brasil y Uruguay; una escuela habitada por un “chino enano” y una mujer obsesionada por una calavera a la que nombra Vera; un novio consumido en un departamento, habitante de la deep web; mujeres ardientes pululantes en toda la Argentina.

La inscripción en el horror es algo que la misma escritora acepta y estimula (se la nombra “la dama argentina del terror gótico” en una entrevista reciente de Gustavo Grazioli en el diario argentino *Clarín*). En Enríquez el pasaje de lo cotidiano a lo monstruoso ocurre sin el filtro obsecuente de ciertos tipos de fantástico, con un gusto por las mutilaciones, los aparecidos, los cultos populares y crípticos. A estas aristas se pueden agregar varias más: la elección uniforme de voces femeninas, niñas y adolescentes, para narrar con una combinación de sarcasmo, frialdad y precisión; cierto aire juvenil en el ambiente con marcas como el consumo de alcohol y drogas (casi todos los personajes estuvieron o están empastillados o fumados, obvio artificio para subrayar lo normal de esa “anormalidad”); el ahondamiento en los sectores invisibles al discurso

¹⁷ En el magnífico análisis de Gabriele Bizzarri, “Fetiches pop y cultos transgénicos; la *remezcla* de la tradición mágico folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global” (2019), se habla de los cuentos de Schwebelin intertextualizando a Cortázar y afirmando: “La amenaza ya no tiene que ver con la sospecha del invasor en el umbral sino mucho más con la sensación de que una parte de nosotros, algo que nos pertenece, haya sido absorbido por una de las trampillas invisibles que laceran el tejido de lo doméstico y haya ido a parar en *la casa de otro*” (2019: 222).

oficial argentino (no importa el gobierno de turno) que une la marginalidad de los personajes con la marginalidad de un contexto social siempre a punto de estallar. Y la guerra de géneros, sin cuartel, aspecto en el que habrá que profundizar en otra ocasión.

¿A qué le tiene miedo Enríquez? Respuesta posible: a la desaparición del cuerpo, núcleo condensador de las preocupaciones formales y temáticas del libro.

La autora siempre pone el cuerpo: deformado, mutilado, sexual, etc. En “Bajo el agua negra”, leemos: “Era una procesión. Una fila de gente que tocaba los tambores murgueros, con sus redoblantes tan ruidosos, encabezada por los chicos deformes con sus brazos delgados y los dedos de molusco, seguida por las mujeres, la mayoría gordas, con el cuerpo desfigurado de los alimentados casi únicamente a base de carbohidratos” (2016: 172). La matriz de la desaparición nutre o aparece en casi todos los relatos. ¿Qué son la muerte o los asesinatos sino cuerpos desaparecidos? La madre y el niño que desaparecen en “El chico sucio”; los hombres que vienen a buscar a los “desaparecidos”, reencarnados en Florencia y Rocío, en “La hostería”; la chica-fantasma de “Los años intoxicados” y el exterminio final del novio punk; Adela, que abre la puerta y entra para siempre a “La casa de Adela”; el esfume sin rastros de Juan Martín en “Tela de araña” (el mejor cuento del volumen); la aparición del enano y la ausencia de Marcela de la escuela en “Fin de curso”; la calavera como rastro de un cuerpo en “Nada de carne sobre nosotras”; el gato devorado por el niño, un aparecido, en “El patio del vecino”; el Riachuelo que oculta un ejército de *zombies* en el jugueteo con el policial de “Bajo el agua negra”; la paulatina desaparición física –hacia la virtualidad– del protagonista en “Verde, rojo, anaranjado”.

El relato que cierra y da título al libro –que, como ya he señalado en otras ocasiones debería leerse en contrapunto a “Mujeres desesperadas” del primer libro de Schweblin– propone la autoinmolación femenina como una especie de antídoto ante la violencia de género y en su estructura de fábula moral perpetua la acción principal, el convertirse en “una verdadera flor de fuego” (2016: 197), hacia un “mundo ideal de hombres y monstruas” (2016: 196). Es el acabamiento –o la transformación– del cuerpo.

Pero la matriz de la desaparición no solamente funciona como núcleo temático del libro, sino que también se articula como un principio compositivo. En estos cuentos Enríquez no trabaja suprimiendo zonas del relato, a la manera de un fantástico más ortodoxo como el de Schweblin, sino más bien superpoblando las historias de detalles que no alcanzan a explicar el misterio; es ahí donde ‘usa’ géneros como el policial o el horror, pero apela a la incertidumbre inquietante, y ese es ‘su’ fantástico. Por eso, el cuerpo de una escritura que provea sentido, en términos de cierre, también desaparece de algún modo. Como ejemplo, “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, relato con intertexto de caso policial real y único cuento de *Las cosas que perdimos en el fuego* narrado desde la perspectiva masculina, termina con la imagen de su protagonista “con un clavo entre los dedos” (2016: 92) y la tensión no se resuelve ni disuelve.

En *Las cosas que perdimos en el fuego* Enríquez bucea en relaciones interpersonales turbias y trabaja un gótico local en la violencia en las imágenes. Los vértices de la

naturalidad del horror, la descolocación y la sexualidad heterodoxa demuestran nutren su poética. Para ella, bajar es lo peor, sí, pero que hay que hacerlo.

Schweblin y Enríquez son cuentistas fantásticas expertas: en la creación de atmósferas, en el manejo de la tensión a partir de lo inesperado, en la multiplicación simbólica que lleva a un potencial de lecturas significativo y enriquecedor. Schweblin está más cerca del relato de misterio, con pinceladas de un absurdo que puede resultar en humor negro; en Enríquez no hay humor, porque sus ficciones recurren al efectismo del horror que necesita ser tomado en serio para prevalecer en la mente del lector. El contexto es importante y, según Bizzarri:

[E]l mecanismo de la decolonización fantástica pierde su transparencia freudiana y su sugestividad contrafactual, pues la señal originaria negada se encuentra, en realidad, dispersa por territorios-palimpsestos amenazadoramente sincrónicos en los que se difuminan los contornos de la autoctonía, la autenticidad se vuelve borrosa y el espectro de lo local se deja interceptar por el juego de complicidades nada inocente que proviene del mercado global, con sus pedidos *à la carte* y expectativas exotistas. (2019: 214)

Ya no alcanza la duda todoroviana para describir estas nuevas manifestaciones de lo fantástico. ¿Y la idea de la transgresión de lo real, de donde proviene la asociación con el miedo con la que porfía Roas? Me queda claro que estas autoras no están ‘transgrediendo lo real’, no al menos en el sentido que se viene usando. ¿Cuál sería la ‘contraforma’, al decir de Bessière, de lo fantástico de hoy? El bagaje de lecturas críticas sobre lo fantástico nos lleva a sostener que en “el” fantástico –siguiendo la distinción de Arán– lo que debe examinarse es el discurso y cómo ese discurso negocia con la constante amplificación de ‘lo real’ de nuestro tiempo. Hay algo en este tipo de literatura que pone en cuestionamiento todas las coordenadas de las que hablaba Claudio Guillén en “Los géneros: genología”: la histórica, la sociológica, la pragmática, la lógica, la comparativa y la estructural. Y aun así ¿no será que, como dice Fisher, lo que están buscando Schweblin y Enríquez está *fuera*, es esa rareza que se resiste a la clasificación o a la interpretación unívoca¹⁸ y continuamente empuja a la literatura a decir lo indecible? En todo caso, lo que sí es claro en estas narradoras es que su ‘retórica del miedo’ fantástica puede apelar a convenciones para crear un efecto, sí, pero ya no pregunta ‘¿pasó o no pasó?’, sino ‘¿qué pasó?’.

¹⁸ Es creciente la interpretación político-cultural-feminista de la obra de ambas escritoras, ora ligada a las consecuencias del Neoliberalismo económico de los 90 (cf. Meneses 2018 sobre Enríquez), ora ligada al período post-dictadura y la idea de posmemoria (cf. Bartow 2018 sobre Schweblin), ora una afirmación como la de Inés Ordiz, cuando dice: “Los cuentos reproducen una denuncia creativa de la opresión a los grupos desfavorecidos generada en la sombría intersección entre el neoliberalismo capitalista y el patriarcado” (2019: 281). Coincidimos, pero –y más allá de los problemas que causa pensar la literatura desde la denuncia o la reproducción– los textos proponen eso y bastante más.

4. A CONTRALUZ DE LAS VELAS

La mexicana Adela Fernández (1942-2013) escribió libros sobre cocina, pintura, el pensamiento maya y azteca y una biografía de su padre, el conocido director de cine mexicano Emilio ‘el Indio’ Fernández, casi todos publicados con la misma editorial¹⁹. Fue directora de teatro y elaboró guiones de cine. Su producción cuentística, menos conocida, consta de *El perro o el hábito por la rosa*, de 1976, *Duermevelas*, de 1986, y *Vago espinazo de la noche*, de 1996. Un volumen cada diez años. El primer libro desapareció de circulación y es casi imposible de encontrar. El segundo se publicó en una editorial poco conocida y recibió escasa atención crítica; así también el tercero. La producción de Fernández parecería ser ajena a la maquinaria de la literatura (publicación, inclusión en antologías, recepción crítica, premios). En el 2009, los dos últimos libros se publicaron conjuntamente en Nueva York con una editorial que parece haber desaparecido y de allí extraemos los cuentos que comentaré a manera de colofón de este trabajo.

¿Por qué traer a Fernández a colación? Para demostrar que hay investigación por hacer y que los canales de circulación de la literatura fantástica están a veces ocultos a los mecanismos de consagración de la vida literaria. Subrayo sucintamente algunos elementos de los relatos del segundo libro.

En primer lugar, la inexplicabilidad sin cuestionamientos de lo que sucede en *Duermevelas* a veces parece rayana a la visión del mundo del realismo mágico, entendido como la coexistencia de dos mundos posibles en principio incompatibles. Sin embargo, hay dos elementos que alejan al libro de esa visión: el *shock* que producen las situaciones narrativas de Fernández (lejos de la levedad humorística o el sentimentalismo efectista) y la brevedad, aspecto que no da tiempo al lector de ‘acostumbrarse’ a esa posible convivencia de órdenes.

En segundo lugar, destaca el protagonismo de la sexualidad (sobre todo femenina). Las ocurrencias de incestos, esterilidad, nacimientos malditos, mutilaciones o abortos trasuntan una visión crudelísima de las relaciones humanas que va más allá de una interrogación reflexiva de la intimidad femenina o una exploración del cuerpo o una subversión explícita del discurso patriarcal. Lo que se presenta es una cadena de catástrofes en la que lo fantástico aparece ligado a sucesos hiperbólicos, sin posibilidad de redención. En “La jaula de tía Enedina”, la locura y soledad marcan la historia del personaje femenino que come alpiste, narrada desde una voz narrativa en primera persona que también se caracteriza por su marginalidad puesto que es negro y nadie lo quiere. Curiosamente, para el cumplimiento del deseo de la tía –tener un canario– necesita recurrirse a una relación tabú: “no me fue fácil hacerle el amor” (2009: 29) dice el narrador. “Los vegetantes” propone un incesto justamente como forma de recuperar la conexión humana entre madre e hijo, luego del desinterés materno por el hijo varón. El desafío a la esterilidad marca la caída del personaje materno y de todo el pueblo en

¹⁹ Véanse, por ejemplo: *Los mayas: vida, cultura y arte a través de un personaje de su tiempo*; *La pintura de Enrique Delauney*; *Dioses prehispánicos de México: mitos y deidades del panteón náhuatl*; *La cocina mexicana*; *El indio Fernández: vida y mito*; *Diccionario ritual de voces nabuas: definiciones de palabras que expresan el pensamiento mítico y religioso de los nabuas prehispánicos*.

“Yemasanta” y en “Hipocausto” es resultado del aborto inducido por las presiones familiares y conduce al paulatino apagamiento del deseo sexual. Los abortos en este relato son descritos con contundencia: “Brebajes, golpes, presiones en el vientre, agujas de tejer que penetran en la matriz, punzan, perforan, desangran. El feto expulsado junto al suéter inconcluso” (2009: 59). Las mutilaciones, en tanto, aparecen como elemento de misterio, en “Ana y el tiempo”, o como medio para una venganza, en “Heliocidio”. La sexualidad ligada, en la mayoría de los casos, a la relación madre-hijo, cumple un rol determinante para la concepción del miedo y de lo fantástico. Está asociada a lo oculto y a lo “anormal”, categorías sancionadas desde las leyes biológicas y sociales que son reconocidas por gran parte de la sociedad occidental (no tener hijos por impedimento genético, perder un hijo, tener relaciones sexuales entre los miembros de la misma familia).

Por último, una característica notable en *Duermevelas* es la constante oscilación entre la crueldad y la violencia y la ternura, aspecto relacionado con la centralidad de las relaciones familiares y con la abundancia de narradores que, o bien son niños, o bien adoptan la perspectiva de un niño o niña. Así, algunos relatos transmiten cierta suavidad en el desarrollo de situaciones anómalas y potencialmente violentas. Por ejemplo, en “La jaula de tía Enedina” la transgresión de la relación amorosa está matizada por el puente de afecto que buscan construir los personajes; ambos tienen apetito de caricias y eso es lo que los une. “Los vegetantes” puede verse no sólo como la puesta en escena de un extraño incesto entre una planta-madre y su hijo, sino también como el sacrificio de inmolación de un hijo que quiere que su madre recobre los jirones de su humanidad.

Leer a Fernández es inquietante y conlleva incertidumbre, problematización, subversión, transgresión, ambigüedad, indecibilidad. Diríamos que, con una obra producida antes, provoca mayor incomodidad que leer a Enríquez o a Schweblin hoy.

¿A qué le tenía miedo Fernández? El último cuento del volumen que los reúne todos se llama “Truncadora y tornadiza”, y tiene una nota de la autora que anuncia un nuevo libro, *El miedo y sus aliados* –que sepamos, nunca se publicó. Dice en esa nota: “A mí no me asusta la mano pachona, ni los colmillos del lobo y su aullido, ni los espectros, ni el diablo mismo, tanto como las oscuras relaciones humanas” (2009: 343).

5. SENSIBILIDAD METAMODERNA²⁰ O CONTENEMOS MULTITUDES

Hacen falta más estudios que, ampliando la muestra de estas páginas y proponiendo algún tipo de hipótesis, comprueben o desestimen la especificidad de la narrativa fantástica femenina en sus diferentes manifestaciones.

En la obra de estas tres escritoras, los vértices de lo desconocido, la desaparición, la alienación y descolocación y la sexualidad tabú o transgresora muestran que para ellas

²⁰ El Manifiesto MetaModernista de Luke Turner (2011) dice así en su octavo y último punto: “Proponemos un romanticismo pragmático liberado de anclas ideológicas. Así, el metamodernismo se define como la condición mercurial entre y más allá de la ironía y la sinceridad, inocencia y conocimiento, relativismo y verdad. optimismo y duda, en busca de una pluralidad de horizontes diversos y elusivos ¡Debemos ir hacia delante y oscilar!”.

lo fantástico es, ante todo, una opción de escritura. Esta opción se asociaría sobre todo en el caso de Fernández, por un lado, a los “motivos tradicionales de los imaginarios colectivos vinculados a la experiencia de lo sobrenatural” (1999: 31) de los que hablaba Arán, continuamente hibridizados y actualizados según diferentes contextos de producción y recepción; por otro, al discurso del psicoanálisis, relacionado con procesos complejos del ‘lado oculto’ de la psique humana. Enríquez, Schweblin y Fernández narran la desfamiliarización de lo familiar o bien la familiarización de lo desconocido o lo extraordinario y ciertamente trabajan con aquello que es, al mismo tiempo, reconocible e inesperado, visible y oculto, pero también con esa *otra cosa* de la que hablaba Fisher, el montaje de lo que “no pertenece” ligados a presencias o ausencias “inaceptables”, aunque no sepamos muy bien por qué.

O sea: estamos algo lejos de un fantástico libresco o intelectual, y también de *el* fantástico de Arán “que remite en clave literaria a la oposición con el realismo”. En sus textos *todo* es real y, precisamente por eso, inquieta o da miedo.

Decía Marcelo Cohen en “¡Realmente fantástico!”: “El sentido del mundo, dice la literatura fantástica, no es enunciabile. *La tarea del escritor es explorar significaciones posibles, cada una de las cuales consideradas independientemente será mentira, pero cuya multiplicidad es la verdad del escritor*” (2003: 234).

La función de la literatura fantástica de estos tiempos tal vez sea interrogar ese fenómeno paradójico en mundos o realidades extrañas donde ningún sujeto u objeto deja de ser *otra cosa*.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, Carlos (2017): “Las literaturas de lo insólito. Una tipología”, *Revista Iberoamericana*, 83, 259-260, pp. 283-204.
- ALEMANY BAY, Carmen (2019): “¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual”, en Álvarez Méndez, Natalia; Abello Verano, Ana (eds.): *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Madrid: Visor, pp. 307-324.
- ARÁN, Pampa Olga (1999): *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Córdoba (Argentina): Narvaja.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 38, 80, pp. 391-403.
- BARTOW, Joanna (2018): “Herencias del terror y del consenso: hijas perversas en *Árbol genealógico* de Andrea Jeftanovic y *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 95, 1, pp. 75-92.
- BESSIÈRE, Irene (1974): *Le recit fantastique. La Poétique d l'incertain*, Paris: Larousse.

- BIZZARRI, Gabriele (2019): “Fetiches pop y cultos transgénicos: la *remezcla* de la tradición mágico folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global”, *Brumal. Revista de Investigación sobre lo fantástico*, 6, 1, pp. 209-229.
- BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina (eds.) (1967): *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana.
- BORGES, Jorge Luis (1996): “Prólogo a *La invención de Morel*”, en *Obras completas*, vol. 4. Buenos Aires: Emecé, pp. 25-27.
- BRADY, Leo (2016): *Haunted. On Ghosts, Witches, Vampires, Zombies, and other Monsters of the Natural and Supernatural Worlds*, New Haven: Yale University Press.
- BRESCIA, Pablo (2002): “Catálogo fantástico y (re)visiones femeninas en *Duermevelas*, de Adela Fernández”, *Letterature d'América* (número especial: *La letteratura fantastica al femminile*), año 22, 90, pp. 231-258.
- BRESCIA, Pablo (2020): “Mariana Enríquez en construcción: diez tesis”, *Latin American Literature Today*, 14, <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/mayo/mariana-enr%C3%ADquez-en-construcci%C3%B3n-diez-tesis-de-pablo-brescia>.
- BRESCIA, Pablo (2019): “*Siete casas vacías* o lo que no encuentra su lugar”, *Latin American Literature Today*, 9, <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/febrero/siete-casas-vac%C3%ADas-o-lo-que-no-encuentra-su-lugar-de-pablo-brescia>.
- CAMPRA, Rosalba (1981): “Il fantastico: una isotopia della trasgressione”, *Strumenti Critici*, 15, 2, pp. 199-231.
- CAMPRA, Rosalba (2014): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla: Renacimiento.
- COHEN, Marcelo (2003). *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.
- CORTÁZAR, Julio (2003): “Casa tomada”, *Obras Completas I. Cuentos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 163-168.
- DUNCAN, Cynthia (2010): *Unraveling the Real. The Fantastic in Spanish American Ficciones*, Philadelphia: Temple University Press.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2013). *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios*. Buenos Aires: Galerna.
- ENRÍQUEZ, (1995). *Bajar es lo peor*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- ENRÍQUEZ, (2004). *Cómo desaparecer completamente*. Buenos Aires: Emecé.
- ENRÍQUEZ, (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- ENRÍQUEZ, (2017). *Este es el mar*. Buenos Aires: Random House.
- ENRÍQUEZ, (2014). *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- ENRÍQUEZ, (2020). *Nuestra parte de noche*. Barcelona: Anagrama.
- ENRÍQUEZ, (2009). *Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires: Emecé.
- FERNÁNDEZ, Adela (1985): *La cocina Mexicana*, México: Panorama Editorial.
- FERNÁNDEZ, Adela (2009): *Cuentos. Duermevelas y Vago espinazo de la noche*, Nueva York: Campana.
- FERNÁNDEZ, Adela (1992): *Diccionario ritual de voces nahuas: definiciones de palabras que expresan el pensamiento mítico y religioso de los nahuas prehispánicos*, México: Panorama Editorial.

- FERNÁNDEZ, Adela (1983): *Dioses prehispánicos de México: mitos y deidades del panteón náhuatl*, México: Panorama Editorial.
- FERNÁNDEZ, Adela (1986): *El indio Fernández: vida y mito*, México: Panorama Editorial.
- FERNÁNDEZ, Adela (1981): *Los mayas: vida, cultura y arte a través de un personaje de su tiempo*, México: Panorama Editorial.
- FERNÁNDEZ, Adela (1983): *La pintura de Enrique Delauney*, México: Banca Serfin.
- FISHER, Mark (2016): *The Weird and the Eerie*. London: Repeater Books.
- FREUD, Sigmund (1958): "The Uncanny" en *On Creativity and the Unconscious: Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion*, New York: Harper, pp. 122-161.
- GANDOLFO, Elvio E. (2007): *El libro de los géneros. Ciencia ficción. Policial. Fantasía. Terror*, Buenos Aires: Norma.
- GARCÍA VALERO, Benito (2019): "Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos", en Álvarez Méndez, Natalia; Abello Verano, Ana (eds.): *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Madrid: Visor, pp. 325-338.
- GRAZIOLI, Gustavo (2020): "Mariana Enríquez, la dama argentina del terror gótico", https://www.clarin.com/viva/mariana-enriquez-dama-argentina-terror-gotico_0_IS2f8Sfw.html
- GREGORI I GOMIS, Alfons (2013): "Las corrientes de investigación en teorías de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión", *Studia Romanica Posnaniensis*, 40, 2, pp. 5-23.
- GUILLÉN, Claudio (1981): "Los géneros: genología", en *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, pp. 141-181.
- HELLER, Terry (1987): *The Delights of Terror*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- JACKSON, Rosemary (1986): *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires: Catálogos Editora.
- JIMÉNEZ CORREJTER, Zoé (2001): *El fantástico femenino en España y América. Martín Gaité, Rodoreda, Garro y Peri Rossi*, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- MENESES, Gizella (2018): "Reimagining the Novela Negra: The Victim's Perspective in "El chico sucio", en M. Collins, Shalisa; Craig-Odders, Renée W.; Paul, Marcella L. (eds.): *Violence and Victimhood in Hispanic Crime Fiction*, North Carolina: McFarland & Company, pp. 164-179.
- MORALES, Ana María (2000): "Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas", *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 21, pp. 23-36.
- NEGRONI, María (2015): *La noche tiene mil ojos (Museo negro. Galería fantástica. Film Noir)*, Buenos Aires: Caja Negra.
- NIETO, Omar (2015): *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- ORDIZ, Inés (2019): "De brujas, mujeres libres y otras transgresiones: el gótico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez", en Álvarez Méndez, Natalia; Abello Verano, Ana (eds.): *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Madrid: Visor, pp. 262-285.

- ROAS, David (ed.) (2000): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arcos/Libros.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de Espuma.
- RODERO, Jesús (2006): *La edad de la incertidumbre. Un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica*, Nueva York: Peter Lang.
- SCHWEBLIN, Samanta. (2014). *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Random House.
- SCHWEBLIN, Samanta (2018). *Kentukis*. Buenos Aires: Random House.
- SCHWEBLIN, Samanta (2002). *El núcleo del disturbio*. Buenos Aires: Ediciones Destino.
- SCHWEBLIN, Samanta (2009). *Pájaros en la boca*. Buenos Aires: Emecé.
- SCHWEBLIN, Samanta (2017). *Siete casas vacías*. Madrid: Páginas de Espuma.
- TODOROV, Tzvetan (1974): *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- TURNER, Luke (2011): “MetaModernist//Manifiesto”, <http://www.metamodernism.org>.
- WINDSOR, Mark (2019): “What is the Uncanny”, *British Journal of Aesthetics*, 29, 1, pp. 51-65.