



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Hispánicas

El fantástico literario en *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin

Tesis

que para obtener el título de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta

Sergio Javier Luis Alcázar

Asesora: Dra. Marcela Leticia Palma Basualdo

Ciudad de México, mayo de 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A la Dra. Alejandra Amatto, por concebir un Seminario de Literatura Fantástica Hispanoamericana y darme la oportunidad de participar de forma activa en él. Infinitas gracias por crear un espacio de excepción en donde terminé de formarme, que me ha servido para crecer personalmente y sin el cual este proyecto no habría concluido.

A los coordinadores del Seminario de Literatura Fantástica Hispanoamericana, Dra. Jazmín Tapia y Dr. Miguel Candelario, por alentarme a exponer mis propias ideas y por el gran esfuerzo de gestionar en conjunto un espacio tan importante.

A Claudia, David, Alfredo, Diana, Lupián y todas las personas que forman y han formado parte del Seminario de Literatura Fantástica Hispanoamericana; las discusiones con ustedes aportaron reflexiones invaluable para mejorar este proyecto.

A la Dra. Ana María Morales, por compartir su conocimiento. Gracias a todas sus correcciones y llamadas de atención pude reformular mis ideas sobre lo fantástico y encontrar nuevos horizontes de investigación.

A mis compañeros de irrealidad, Jazmín, Morgana, Ana y Miguel, que con sus comentarios han contribuido grandemente a repensar los presupuestos conceptuales y a entender mejor el mundo.

A mi asesora de tesis, Dra. Marcela Palma, quien me apoyó desde un inicio con este proyecto de titulación.

A mis lectores, Dra. Raquel Mosqueda, Dra. Alejandra Amatto, Dr. Armando Velázquez, Dr. Héctor Vizcarra, agradezco su lectura atenta y sus correcciones precisas; su rigor académico ha sido un ejemplo para mí que siempre estará presente. También agradezco su paciencia y apoyo mostrados para retomar y finalizar el proyecto de titulación.

A Sofía Pérez, por acompañarme y tener la paciencia de escuchar, leer, cuestionar y corregir este trabajo aun cuando no tenía forma.

Especialmente, agradezco a mis padres, Rogaciano y Alicia, por haber estado ahí siempre y para siempre, con confianza y palabras de aliento.

A mis hermanos, Carlos, Iliana y Karina, por aceptarme y entenderme.

Introducción	
Samanta Schweblin: sus límites y sus fronteras	4
Capítulo 1	
El fantástico literario, un incierto territorio	15
1.1 Definición teórica: las estrategias de lo imposible	22
1.2 Sobre los mundos posibles	23
1.2.1 Imposibles y transgresión: la configuración del mundo fantástico	26
1.3 Lo fantástico moderno y las variaciones de la imposibilidad	32
1.4 El problema del lector frente al mundo fantástico	41
Capítulo 2	
<i>Pájaros en la boca</i> , un universo heterogéneo	45
2.1 Un realismo enrarecido	46
2.2 La organización de lo fantástico moderno	50
2.2.1 Las estrategias del fantástico epigonal	51
2.2.2 Las estrategias del fantástico innovador	59
2.3 Tres cuentos sobre lo imposible en lo cotidiano	68
2.3.1 “Mariposas”, la otra cara de la metamorfosis	69
2.3.2 “Pájaros en la boca”, la amenaza de lo familiar	73
2.3.3 “El cavador”, la cancelación de lo ordinario	83
Conclusiones	93
Bibliografía	97

Introducción

Samanta Schweblin: sus límites y sus fronteras

A menudo se habla de Samanta Schweblin como heredera de una tradición ampliamente cultivada en las letras argentinas: las narraciones fantásticas. Es curioso que parte de la crítica omite con naturalidad las definiciones obligadas o las razones pertinentes para incluir sus relatos dentro de un género complejo, cuya sola mención requiere siempre una nota al pie o una justificación al margen. Por lo anterior, el propósito de esta tesis es establecer una relación entre los cuentos de Schweblin y una teoría de lo fantástico que permita distinguir las variaciones genéricas que propone la autora.

Estas nuevas formas son asedios al paradigma clásico del género, tratan de experimentar con los límites, resultando en una transformación de la naturaleza textual pues diluyen el modelo del que parten. *Pájaros en la boca* (Almadía, 2010) es un volumen de cuentos producto de esta aproximación al fantástico literario. Su análisis me parece esencial ya que demuestra que los relatos de Schweblin no siempre abandonan los principios realistas ni terminan por instalarse entre los géneros no miméticos, sin que esto signifique que nos encontremos ante una obra fantástica en su totalidad, como lo plantea la crítica que se ha acercado a los relatos de la escritora argentina.

La tensión oscilante entre el realismo y géneros como lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño es un tema que ya se encontraba planteado desde *El núcleo del disturbio* (Planeta,

2002), su primer libro. Sin embargo, es en *Pájaros en la boca* donde los mecanismos narrativos se organizan de un modo específico para llegar a la irresolución propia del género. Schweblin continúa con estos mecanismos en *Distancia de rescate* (Almadía, 2014), un cuento largo donde toma forma plena lo monstruoso. Con *Siete casas vacías* (Páginas de Espuma, 2015), el tercer volumen de relatos, la autora cambia de curso, pues los cuentos se vinculan menos con las narraciones fantásticas y más con las posibilidades de cuestionar la otredad en un registro predominantemente realista.

Cada uno de estos libros ha tenido un nexo particular con la crítica y el mundo editorial. *El núcleo del disturbio*, por ejemplo, fue publicado por Planeta en 2002, pero pronto desapareció de las líneas de circulación en Argentina. Schweblin se dio a conocer en esos años por su participación en antologías como *Cuentos argentinos* (Siruela, 2004), *La joven guardia* (Norma, 2005), *Asamblea portátil* (Casatomada, 2009), *El nuevo cuento latinoamericano* (Norma, 2009) y *El futuro no es nuestro* (Eterna Cadencia, 2009). También publicó en incipientes revistas digitales (*La máquina excavadora*, *El interpretador*, *Mil mamuts*) y en suplementos culturales de periódicos porteños (*Página 12*, *Perfil*).

La furia de las pestes es el título con el que Samanta Schweblin ganó el premio Casa de las Américas en 2008, el jurado estaba conformado por María Elena Llana (Cuba), Francisco Proaño Arandi (Ecuador), Mario Bellatin (México), Luis López Nieves (Puerto Rico) y Humberto Mata (Venezuela). Los cuentos posteriormente se editaron con el nombre de *Pájaros en la boca*, primero en Argentina en 2009 por Emecé y después en México por Almadía en 2010. Durante este periodo el reconocimiento de la autora creció

de forma significativa tras ganar el Premio Juan Rulfo en 2012 y al ser elegida por la revista británica *Granta* como parte de los 22 autores menores de 35 años en lengua española más importantes del 2011.

En el 2014 se publicó *Distancia de rescate* bajo el sello Random House; en México fue publicado por Almadía ese mismo año. Se trata del primer libro que explora un formato distinto al cuento. Los mecanismos narrativos que la autora propone desarrollan personajes y entornos que se asemejan a la *nouvelle* fantástica producida por escritores del siglo XIX, como *El hombre de arena* de E. T. A. Hoffmann o *Una vuelta de tuerca* de Henry James. Quizá por estas resonancias decimonónicas el libro fue galardonado con el premio Shirley Jackson Award en 2017.

Su tercer volumen de relatos fue publicado en el 2015 por Páginas de Espuma. *Siete casas vacías* emprende otra exploración, esta vez temática y no estructural. Como mencioné, aunque resuenan ecos del fantástico en algunos de sus cuentos, la autora dirige su atención al realismo, concretamente, a la inspección de las representaciones mentales y su transformación en actitudes y acciones que repercuten en el mundo narrado sin salir del marco de posibilidades instaurado. Este libro le dio alcances internacionales a Schweblin pues la editorial española aseguró una distribución y visibilidad que no había alcanzado con sus publicaciones anteriores.

En la actualidad Samanta Schweblin reside en Berlín, sigue publicando y revisando su obra. En 2017 reeditó su segundo libro bajo el nombre de *Pájaros en la boca y otros cuentos* publicado por Random House en España. Seguidamente, en 2018 la edición anterior se publicó en México por Almadía y coincidió con la primera edición en inglés de

estos relatos (*Mouthful of Bird*, Random House, 2018). En ese mismo año publicó *Kentukis* (Random House, 2018); con este libro cierra un ciclo de exploración genérica que la condujo del cuento a la novela, sin dejar de insistir en la tensión entre el realismo y los géneros no miméticos. Es importante señalar que la autora es muy activa y procura darse a conocer a través de entrevistas, de colaboraciones en revistas y publicaciones independientes, además de participar de forma adyacente en la adaptación de sus narraciones a otros medios como el cine y el teatro.

Me parece relevante precisar que en este análisis opté por trabajar con la edición más actual publicada en México. Como apunté en el párrafo anterior, en el 2018 salió al mercado *Pájaros en la boca y otros relatos* en la colección “Narrativa” de la editorial Almadía. El volumen mencionado está compuesto de veintidós relatos: catorce se corresponden con los ya publicados en 2010, siete son extraídos de publicaciones pasadas (se recuperan textos del primer libro de Schweblin, *El núcleo del disturbio*, de ediciones internacionales y de revistas) y uno es inédito, “Un gran esfuerzo”.

De este breve recorrido por la trayectoria de la escritora argentina se pueden obtener dos conclusiones relevantes para la investigación. La primera de ellas se relaciona con la vigencia de los géneros no miméticos. El caso de Schweblin revela un progresivo interés por una narrativa alejada de la representación de una realidad que, paradójicamente, se encuentra sujeta a una idea del acontecer cotidiano, de lo normal; una narrativa que expone espacios que no por conocidos se escapan a un debate sobre los límites entre lo posible y lo imposible.

Como consecuencia de lo anterior, es preciso reconocer la pertinencia de una teoría de lo fantástico que posibilite definir características específicas que organicen los textos, pues si cada género literario encuentra su riqueza en los rasgos y propiedades para representar en forma única la realidad, fijar los elementos propios del fantástico literario y distinguirlo de otros géneros supone encontrar y mantener una genealogía pero también distinguir las innovaciones que aportan nuevas lecturas, vínculos y accesibilidades textuales. Estos diferentes matices que el género puede llegar a alcanzar serán evaluados en el campo de la reflexión teórica en el primer capítulo de esta tesis; conviene adelantar que el marco teórico del cual parto es *El fantástico literario, aportes teóricos* (Tauro, 1999) de la investigadora argentina Pampa Olga Arán, quien se aproxima a una definición genérica en función de la teoría de los mundos posibles.

La segunda conclusión pretende resaltar el vínculo entre la autora y la “Nueva Narrativa Argentina” o “NNA”. Con este término Elsa Drucaroff, crítica e investigadora porteña, agrupa las obras de autores nacidos después de 1960 y publicados a partir de 1990. Para la estudiosa, lo “nuevo” se concreta en una “entonación” que opera en los textos de estos escritores.¹ Mientras que la entonación de la literatura anterior a los 90 era grave, seria y dramática, la posterior es socarrona, irónica y a veces neutra, determinada por procedimientos como “el sarcasmo, el humor cruel, la mirada lateral, el minimalismo o incluso una aparente, cuidada y falsa tontería o desapasionada trivialidad”.²

¹ Drucaroff define entonación como “eso que más conecta el lenguaje con las vísceras, el cuerpo, el contexto inmediato, la valoración o actitud ante lo que nos rodea. Gritar, susurrar, acusar, quejarse, ordenar, proclamar, denunciar, explicar, dudar, bromear, ponerse serio, todo eso se manifiesta también con los tonos de la voz y la literatura también hace sonar entonaciones de papel”. Elsa Drucaroff, “Relatos de los que no se la creen”, *Perfil*, Buenos Aires, 19 de agosto del 2007.

² Elsa Drucaroff, “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre?*”, *El matadero: revista crítica de la literatura argentina*, 2016, núm. 10, p. 26.

El corte generacional y la consolidación de esta entonación socarrona están estrechamente relacionados con los casi ocho años de dictadura militar impuesta en Argentina (de 1976 a 1983). Como expone Drucaroff:

Para precisar la definición de esta primera generación de postdictadura hay que explicar que nos referimos a escritoras y escritores a quienes les tocó ser jóvenes no necesariamente después de 1983 (año en que comienza el período democrático), sino sobre todo *después de 30.000 desaparecidos*: ser joven durante la masacre de otros jóvenes no es lo mismo que ser joven una vez que ésta concluyó.³

La investigadora al examinar la base histórica de la reciente narrativa considera la existencia de una primera y una segunda generación de postdictadura, como se da cuenta en el fragmento anterior. La primera quedaría delimitada, entonces, por aquellos escritores jóvenes nacidos en la década de los 60 y cuyas obras se publicaron en los 90; narradores que “nacieron apenas después [del exterminio dictatorial] pero se formaron a una distancia abismal de estos otros [la generación de los años 50 que vivió la dictadura militar], y cuya conciencia cívica recién llegó con la guerra de Malvinas o con el alfonsinismo, en 1983”.⁴

Rodrigo Fresán, Marcelo Figueras, Juan Forn, Martín Rejtman e Ignacio Apolo son los autores principales de esta generación y quienes comenzaron a experimentar con una estética despojada de acontecimientos, con la introducción de narradores no fidedignos que tematizan la intuición de que “no se puede narrar ni concebir el proceso histórico y social en el que estamos inmersos; lo único narrable son las historias, las versiones, los cuentos, la ficción”.⁵ Además, se extiende el uso de personajes “leves”, inescrutables y opacos cuyas motivaciones o nunca son presentadas en los relatos o, simplemente, no existen, por lo que el orden de lo narrado se trastoca.

³ *Ibid.*, p. 24; cursivas en el original.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 27.

La segunda generación de postdictadura incluye a escritores nacidos en los 70 y que comienzan a publicar a principios del 2001. Uno de los factores que diferencia a ésta de la anterior es el uso de internet como medio de circulación de textos al margen de los espacios tradicionales. La dinámica que generó esta nueva forma de publicación permitió que grupos, colectivos y editoriales independientes se constituyeran; lo anterior propició la edición de revistas digitales y antologías que trazaron nuevas formas de promover las obras. Antologías relevantes son *La joven guardia* (Norma, 2005) y *Buenos Aires/ Escala 1:1* (Entropía, 2007), pues dieron a conocer el trabajo de estos narradores y posibilitaron la ubicación de temas y procedimientos comunes con los que la crítica académica, años después, empezaría a trabajar, categorizar y analizar.

Diversas circunstancias históricas impactaron a esta segunda generación y modificaron su forma de narrar. Entre éstas se encuentran las movilizaciones de diciembre del 2001 provocadas por la crisis económico-política; el modelo kirchnerista de gobierno y, posteriormente, la muerte de Néstor Kirchner como acontecer social y la decisión del Estado argentino de examinar nuevamente los casos de lesa humanidad perpetrados durante la dictadura. Estos sucesos estrecharon la relación entre política y literatura, vínculo deteriorado por un tabú que eludía la representación del conflicto tras el proceso democrático.⁶ Al decir de Drucaroff, en la segunda generación se nota que:

⁶ Esta lectura es propuesta por Drucaroff y se sustenta en lo que llama “tabú del enfrentamiento”. La investigadora define este concepto de la siguiente manera: “Corresponde aquí introducir un último concepto: *el tabú del enfrentamiento*. Este concepto designa un fenómeno observado con notable generalidad (aunque también con notables excepciones) en la producción ficcional y crítica, literaria, cinematográfica y televisiva posterior a 1983: pareciera que el recuerdo de una lucha ideológica, política y (en forma restringida) armada, por la cual se pagaron precios terribles, fuera un núcleo traumático que puede leerse en la mayoría de las obras y que sostiene la conveniencia (y la exigencia) de eludir, de un modo u otro, todo enfrentamiento significativo”. Elsa Drucaroff, “Los hijos de Osvaldo Lamborghini”, en Noé Jitrik (comp.), *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana-Universidad de Buenos Aires, 1996, p. 153; cursivas en el original.

El peso de los muertos empieza a dejar de atormentar la conciencia de los vivos y aparecen en la literatura entonaciones y representaciones que hasta ahora no podían pronunciarse ni leerse: el humor, a veces muy negro, la incorrección política, el juego ácido, la crítica burlona (por izquierda) a ciertos lugares comunes en la reivindicación de la memoria o en la política de Derechos Humanos.⁷

De igual forma, María Celeste Cabral subraya el vínculo literatura-política para diferenciar entre una y otra de estas generaciones y postula que, durante la década de los 90, el contexto de impunidad con respecto a los crímenes de la dictadura fomentaron una literatura de corte realista, subjetiva y cínica. Después de los acontecimientos de diciembre del 2001, el nexo entre hechos y sentido se diluyó; por tal razón, la segunda generación experimentó una estética del sinsentido, paródica. La investigadora agrega: “se observa una recuperación de las vidas de los/as militantes en una clave despojada de su dimensión heroica, políticamente incorrecta, enfocada en la vida privada y familiar, la dimensión afectiva, el pasado anterior al ingreso a la vida política”.⁸ Dentro de esta generación se pueden ubicar autores como Félix Bruzzone, Maximiliano Matayoshi, Pedro Mairal y, es de mencionar, la participación crucial de narradoras: Mariana Enriquez, Selva Almada, Mercedes Giuffré y la autora a estudiar, Samanta Schweblin, son sólo algunos ejemplos.

Si bien la distinción entre una generación y otra tiende a disolverse con el paso del tiempo y con el desarrollo propio de cada obra, la entonación socarrona y diversos ejes temáticos, como la falta de certezas en lo social y la idea de la cancelación de un futuro, que propuso la NNA prevalece en todos los autores. Pablo Brescia expone que en esta generación “no hay declaraciones estéticas, experimentaciones formales o ánimos de

⁷ E. Drucaroff, “¿Qué cambió y qué continuó ...”, *op. cit.*, p. 33.

⁸ María Celeste Cabral, “*Chicas muertas* de Selva Almada. Nuevas formas de la memoria sobre el femicidio en la narrativa argentina”, *Orbis Tertius*, 2018, núm. 28, s. p., <https://doi.org/10.24215/18517811e094> [consultado el 18 de enero del 2019].

denuncia. Hay diversidad en la temática pero cierta homogeneidad en la actitud ante el material: no hay voluntad de estilo, sí cierta búsqueda de una entonación distintiva”.⁹

Esta amplia digresión acerca de la Nueva Narrativa Argentina es pertinente para reevaluar las estrategias temáticas, de estilo y lenguaje que se observan en los cuentos de *Pájaros en la boca*. Es frecuente encontrar en la crítica periodística vasos comunicantes entre Samanta Schweblin y escritores de la tradición fantástica rioplatense, Cortázar, Silvina Ocampo, Bioy Casares, Borges; es inusual, en cambio, relacionarla con narradores de su generación, cultiven este género o no. Pero, al contrastar los rasgos que especifica Drucaroff con las características particulares de sus relatos se acentúa una correspondencia que fuera de este contexto pareciera no ser innovadora. Por ejemplo, en el 2011 Geney Beltrán Félix escribía sobre *Pájaros en la boca*:

En cambio, por timorata, la pesquisa en torno de la conducta humana, en *Pájaros de la boca*, se queda en lo superficial. [...] nos encontramos ante una prosa sin exigencias, léxicamente seducida por la pobreza y la palidez y negada a la audacia técnica debido acaso a la propensión formulara por finales sorpresivos que, a estas alturas de la repetición, son de lo más predecibles.¹⁰

“Prosa sin exigencias”, “repetición”, “palidez léxica”, son todos elementos relevantes que propone la nueva entonación de la NNA. Brescia resalta que esta forma de narrar apuesta por una representación de la sociedad y lo político desde lo individual; al manifestar hechos anodinos y frívolos se deriva en un “realismo social anti-épico y subjetivo, paródico y distante”.¹¹

⁹ Pablo Brescia, “Literatura argentina del siglo XXI: primera aproximación”, *Romance Notes*, 2008, núm. 3, p. 287.

¹⁰ Geney Beltrán Félix, “La anomalía insuficiente”, *Letras Libres*, 2011, núm. 146, p. 78.

¹¹ P. Brescia, *op. cit.*, p. 287.

Para Drucaroff se trata de una “ética narrativa” emergente que contraviene con los principios del relato más clásico: la sucesión de acontecimientos que implican una transformación.¹² De ahí que al suspender el acontecimiento se niegue la acción; lo cotidiano prevalece para sobredimensionar la realidad del mundo narrado y presentarlo como una otredad. Es fundamental señalar que la investigadora no se refiere en particular a la obra de Schweblin; asocia este rasgo narrativo con la primera generación de postdictadura, específicamente al libro de cuentos *Rapado* (Planeta, 1992) de Martín Rejtman. No obstante, las conclusiones tienen resonancias que alcanzan a describir los cuentos de la autora: “elude la profundidad psicológica del norteamericano [Raymond Carver], cualquier intento de significación trascendente, y comienza con un lenguaje narrativo que, al modo de César Aira, trabaja adrede con el vacío y la nada”.¹³

La recuperación que hace Schweblin de estos atributos de la Nueva Narrativa Argentina despliega un nexo excepcional con la literatura fantástica. Como mencioné líneas atrás, la autora es vinculada con el fantástico rioplatense representado por Borges y Cortázar, quienes ejercitan una forma de hacer fantástico heredero de las vanguardias europeas de principios de siglo XX. Por lo ya expuesto, considero que Martín Rejtman y los jóvenes cuentistas de los 90 son un eslabón perdido, un puente entre la tradición genérica de mediados del siglo XX y autores que resaltan el otro linaje de Samanta Schweblin cuyos silentes antecesores bien pudieran ser César Aira, Osvaldo Lamborghini o Ana María Shua y sus sonoros contemporáneos Mariana Enriquez, Pola Oloixarac o Luciano Lamberti.

¹² Cf. Jean-Michel Adam, Clara Ubaldina Lorda, “La acción y la transformación”, en *Lingüística de los textos narrativos*, Barcelona, Ariel, 1999, pp. 95-111.

¹³ E. Drucaroff, “¿Qué cambió y qué continuó...”, *op. cit.*, p. 37.

Es así como se converge nuevamente en *Pájaros en la boca*, un volumen en donde sobresale la voluntad de poner en práctica estas formas de narrar que subvierten las expectativas tanto del fantástico tradicional como de aquel realismo anti-épico y donde, en ocasiones, el mundo narrado se desplaza hacia otros límites, hacia otros géneros que parecen suspendidos entre ambos. El capítulo 2 de esta investigación se propone examinar la obra de Schweblin bajo esta óptica y cómo mantiene, deriva o inaugura nuevos caminos en la genealogía de la literatura fantástica. Para desarrollar lo anterior serán útiles las herramientas teóricas que ofrece la teoría de los mundos posibles tal como la propone Pampa Olga Arán en su libro *El fantástico literario, aproximaciones teóricas* pero incluyendo las propuestas hechas por Lubomír Doležel y Umberto Eco de algunos conceptos fundamentales, ideas tales como “mundo actual” y “enciclopedia ficcional”. Como desarrollaré a profundidad, estas herramientas de análisis ofrecen un punto de partida que permite distinguir entre los recursos de la narración y el mundo que se construye a través de ésta. Es posible adelantar que ciertas historias tienen lugar en tipos de mundos posibles con atributos específicos; lo anterior permite delimitar las propiedades distintivas de los textos fantásticos que los distinguen de mundos contruidos por otros géneros miméticos, como el mundo realista, o no miméticos, como los mundos de lo maravilloso o de lo extraño.

Capítulo 1

El fantástico literario, un incierto territorio

Como toda historia que se inspecciona detenidamente, la historia de la literatura fantástica tiene sus propias señalizaciones, puntos de inflexión y enclaves. Las revisiones, a menudo, también son permitidas.

Con un origen claro, todo lo claro que puede ser un fenómeno literario, fijado en las postrimerías del siglo XVIII, lo fantástico ha tenido una vitalidad inagotable y ha jugado un papel importante dentro del desarrollo de la literatura; pues, como si fuera un indicador que sopesa el dominio de las escuelas realistas con los territorios de los discursos no miméticos, la literatura fantástica procesa las formas más inusuales de inspeccionar el mundo a partir de los temores de los siglos y se ha apropiado de las estéticas vigentes de cada época para representarlos.

Uno de sus rasgos característicos es la autoconciencia genérica, el ejercicio doble de confeccionar una poética y ponerla en práctica se encuentra desde sus orígenes: por ejemplo, Nodier y la búsqueda de lo auténticamente real a través de la fantasía con el discurso “Sobre lo fantástico en la literatura” de 1830; Maupassant y la idea del miedo en *Le fantastique* de 1883 o Henry James y su poética de la tensión, insinuada en *The Art of Fiction* en 1913. Esta doble función se fue especializando, escindiendo en dos discursos

claramente diferenciados, urdidos siempre por un hilo invisible que tiene mucho de estrategia y de juego: los límites de la teoría son los espacios preferidos para la práctica de lo fantástico y las innovaciones textuales de lo fantástico son el punto de partida para replantearse la teoría.

Así como en las elaboraciones literarias se marca una periodicidad que depende de ciertas estrategias narrativas continuadas o canceladas en un *corpus* específico, la historia de la teoría sobre lo fantástico tiene diferentes sesgos. Sin duda, la segunda mitad del siglo XX fue un productivo nicho de estudios que buscaron caracterizar y formalizar los principios de este género; por mencionar, algunos teóricos importantes fueron P. G. Castex, Louis Vax, Peter Penzoldt, Roger Caillois.

No obstante, una aproximación resalta de entre todas por su alcance y propuesta sistemática: en 1970 Tzvetan Todorov publicó la *Introducción a la literatura fantástica*, volumen enmarcado en la renovación estructuralista de la teoría literaria. La obra retoma la investigación de estudiosos ya conocidos del fantástico, como Vax y Caillois, en conjunto con un trabajo de recuperación de críticos inadvertidos hasta entonces, como M. H. James o Vladimir Solviëv. La definición de Todorov toma como elemento estructurante la vacilación más o menos sostenible por una red de principios narrativos que tensan la relación entre acción y personaje principal, canónicamente narrador homodiegético, y toma en cuenta la instancia del lector implícito como elemento autenticador del relato. Para Todorov, al diluirse la vacilación del lector implícito “se abandona la dimensión de lo fantástico para entrar en otra de un género semejante, la de lo extraño o la de lo

maravilloso”;¹⁴ es decir, una configuración textual que se resuelve con una explicación racional o con un dominio total de lo sobrenatural, respectivamente.

El planteamiento de Todorov pretende ubicar microgéneros dependientes de las formas de resolución de lo fantástico que son insuficientes para estructurar un *corpus* del género estrictamente puro y clausura la realización histórica del género al proponer que éste llegó a su fin con la introducción del psicoanálisis. Se puede decir que Todorov asignó un modelo estructural a los textos que dieron origen a lo fantástico; pero pronto éste perdería validez, reconociendo su extinción con el conocido caso de Kafka y lo “fantástico generalizado”, pues el soporte de las líneas generales de lo fantástico se invierten y “lo que en el primer mundo era una excepción se convierten aquí [en los relatos kafkianos] en una regla”.¹⁵

Remo Ceserani menciona que esta definición ha sido criticada por ser “demasiado abstracta, demasiado restrictiva, demasiado simple y clara”.¹⁶ Con todo, esta forma de entender al género resulta altamente funcional y ofrece un sistema de tres elementos combinatorios para clasificar un texto (maravilloso, fantástico, extraño) y propone tres niveles intratextuales de análisis (el semántico, el sintáctico y el verbal) que aún hoy son retomados y replanteados. Además, la teoría de Todorov asentó una línea de estudio que incluye gran parte de las problemáticas sobre el fantástico en la actualidad: la instancia del narrador, la vacilación como eje de descripción de elementos binarios y opuestos (natural/sobrenatural), el planteamiento de un sistema temático propio del género (los

¹⁴ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, tr. Silvia Delpy, Ciudad de México, Ediciones Coyoacán, 1994, p. 45.

¹⁵ T. Todorov, *op. cit.*, p. 204.

¹⁶ Remo Ceserani, *Lo fantástico*, tr. Juan Díaz de Atauri, Madrid, Visor Dis., 1999, p. 72.

“Temas del tú” frente a los “Temas del yo”) y la relación del fantástico con lo oculto en la cultura (al desarrollar los planteamientos de Freud en el ensayo *Lo siniestro*).

La teoría todoroviana supone una cuestión implícita: el problema de los géneros literarios. Después de Kafka es innegable que se continuó con la producción de textos fantásticos pero, ¿cómo ligar obras con estrategias narrativas tan diversas en una misma categoría, por ejemplo, los cuentos de E. T. A. Hoffmann con los de Edgar Allan Poe y éstos, a su vez, con los de Silvina Ocampo o Julio Cortázar? Por esta razón se ha debatido ampliamente sobre la naturaleza genérica de la literatura fantástica.

La teoría genológica que Tzvetan Todorov expuso en la *Introducción a la literatura fantástica* sirve como punto de partida para la reflexión sobre este tópico, ya que a través del concepto de género fue como el teórico le dio carta de identidad al fantástico literario. Al definir su naturaleza genérica también le otorgó rasgos distintivos que servirían para elaborar un reconocimiento sistemático de los textos.

La clasificación de Todorov se basa en la distinción entre “géneros teóricos” y “géneros históricos”, considerando a los primeros como construcciones abstractas que explicarían a los segundos. Dentro de los géneros teóricos se encontrarían los géneros elementales, con sólo un rasgo distintivo, y los complejos, aquellos que tienen un conjunto de rasgos. Todorov pone énfasis en que los géneros teóricos son las estructuras básicas de todo el sistema literario, por lo tanto son abstractos y no forman parte de un contexto histórico ni social; mientras que los géneros históricos son una representación sincrónica de los anteriores, cuya definición parte de “un continuo vaivén entre la descripción de los hechos y la teoría en su abstracción”.¹⁷ Sin embargo, lo que predomina en la clasificación

¹⁷ T. Todorov, *op. cit.*, p. 20.

todoroviana es un modelo descriptivo sin comunicación entre las distintas condiciones históricas; como mencioné líneas atrás, el resultado de la operación propuesta por Todorov es un una tipología con subgéneros (lo maravilloso, lo fantástico maravilloso, lo fantástico puro, lo extraño fantástico y lo extraño) que prácticamente es imposible de ubicar dentro de los géneros históricos, negando de esta forma la existencia de un “fantástico puro”.

En la búsqueda por definir la naturaleza genérica de la literatura fantástica, Irène Bessière propone una nueva nomenclatura de estudio y enuncia que el fantástico “no define una cualidad actual de objetos y seres existentes, como tampoco constituye una categoría o género literario, pero supone una lógica narrativa, a la vez, formal y temática”.¹⁸ Bessière no despeja la semejanza o diferencia entre género literario y lógica narrativa, ni la relación de ésta última con las formas complejas constituidas por las formas simples (caso y adivinanza) que presenta André Jolles, de quien toma la base para la elaboración de su definición del fantástico.

Remo Ceserani se basa en la propuesta de Bessière y la actualiza al añadir las dimensiones temporal e histórica al concepto de “lógica narrativa”; así, propone la categoría de “modo literario”, que define como “un conjunto de procedimientos retórico-formales, planteamientos cognoscitivos, temas, articulaciones de lo imaginario históricamente concretas y utilizables por distintos códigos lingüísticos, géneros artísticos o literarios”.¹⁹ Entendido de esta forma, el modo fantástico podría instalarse en diversas zonas de los géneros narrativos sin perder sus características; además de atribuirle un rasgo diacrónico que permite explicar sus cambios estructurales y el desplazamiento histórico,

¹⁸ Irène Bessière, “El relato fantástico, forma mixta de caso y adivinanza”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, p. 84.

¹⁹ R. Ceserani, *op. cit.*, p. 12.

desde finales del siglo XVIII hasta la actualidad. Sin embargo, esta definición resulta problemática pues lo fantástico tendría rasgos mínimos para filiarse a nivel temático, pero no suficientes para definir un texto a un nivel sintáctico, pues se presenta como un modalizador textual, un rasgo, y no un principio dominante y estructurador, tal como lo concibe Rafael Olea Franco.²⁰

La mayoría de las consideraciones sobre el género parten de la construcción de un sistema abstracto para explicar la obra individual; en cambio, en un análisis relativo al tema, la teórica argentina Pampa Olga Arán formula una definición del género tomando como base las producciones individuales que van del texto hacia el conjunto genérico, y no del género a la obra, como lo hace Todorov:

Las obras no se fusionan con el género literario sino que lo asedian desde diferentes posiciones de apropiación (tradicción, temas, motivos, procedimientos, modos enunciativos), para convertirlo en una propiedad de su propio discurso que interactúa de manera dinámica con el género. Aunque parezca paradoja, lo atraviesan y al mismo tiempo lo construyen, el género inscribe el texto en una serie y al mismo tiempo la reescribe, expandiéndola.²¹

El género sería entonces un conjunto de “opciones semántico formales que se aglutinan albergando al signo genérico”.²² De esta forma no existiría un género en esencia pura, ni una obra perteneciente a un solo género, pero sí signos o marcas genéricas que fijarían al texto dentro de una tradición, pero también le permitirían una movilidad formal temática e histórica.

²⁰ Rafael Olea Franco, *En el reino de lo fantástico de los aparecidos: Roa Bárcenas, Fuentes y Pacheco*, Ciudad de México, El Colegio de México-Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004, p. 25.

²¹ Pampa Olga Arán, “Perspectivas para el estudio de los géneros literarios en el fin de siglo”, *Cyber humanitatis*, 2000, núm. 14, s. p., <https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/9087/9061> [consultado el 18 de enero del 2019].

²² *Idem*.

Arán también señala que el género establece un contrato doble: el primero con el escritor, ya que al adoptar un género realiza una elección estética que lo relaciona con “una tradición de textos y de lecturas, [con la elección de un género] inaugura o cancela recorridos, pacta las propiedades que harán posible su escritura, lo que después la crítica reconocerá como un estilo”.²³ El segundo pacto es con el lector, ya que el género provoca diferentes operaciones de lectura que continúan las convenciones genéricas o subvierten las expectativas normativas al postular nuevas relaciones entre lectores reales e implícitos.

Para los objetivos de este análisis seguiré la definición que establece Arán del “género literario”, pues además de concebirlo como dinámico, plástico y con posibilidades de hibridación, como expliqué anteriormente, también expone tres fenómenos problemáticos que interesan particularmente al fantástico escrito en el siglo XXI.

1. La noción genérica incluye entre sus rasgos un sentido de hibridación y de mezcla entre componentes de diferentes géneros en un mismo texto, por lo que “un texto no pertenece a ningún género. Todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia”.²⁴
2. La recursividad dinámica del género, pues al mismo tiempo es un contenedor de temas, procedimientos formales y lógicas narrativas y un catalizador de cambios y problematizaciones de sus propias características. Lo anterior es algo usual en la literatura fantástica, al reproducir temas ya insertos en la tradición pero dándole nuevos valores, sin cancelar la posibilidad de explotar temas de otros géneros y narrativas.
3. El contrato entre lector y escritor que motiva ejercicios intertextuales y paratextuales, lo que deja ver que el proceso de lectura-escritura no es ingenuo; su

²³ *Idem.*

²⁴ Jacques Derrida, *apud*. P. Arán, *El fantástico literario...*, *op. cit.*, p. 35.

cumplimiento depende de un ejercicio dialógico constante de revisión de la tradición y el uso de nuevos enunciados dentro del discurso literario.

Una vez examinado en su justa medida el problema del género es pertinente postular una primera definición de lo fantástico literario según los criterios que Arán ha mencionado:

Cuando decimos género fantástico, entonces, no pensamos en una idea fija ni tampoco en una permanencia sustantiva o ideal. Hablamos de una 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.²⁵

Es importante aclarar en este punto que el sentido del adjetivo “sobrenatural” no refiere a un concepto semántico que designa a un elemento desconocido instalado en el mundo por una fuerza inmanente, trascendente o superior a la humana, como plantea Todorov, sino como un componente de cualquier tipo que genere una desviación en el marco de la realidad configurado en el relato; como desarrollaré en la siguiente sección, estos elementos conforman al signo que define a la literatura fantástica.

1.1 Definición teórica: las estrategias de lo imposible

A pesar de las profundas divergencias para definir al género, gran parte de las teorías consolidadas sobre lo fantástico reconocen como condición constitutiva *sine qua non* la problematización de los límites y de la naturaleza de lo real instaurado en el texto. Tal como sostiene Todorov: “La literatura fantástica nos deja entre las manos dos nociones: la de realidad y la de la literatura, tan insatisfactoria la una como la otra”.²⁶ En otros términos, los textos fantásticos fundan una relación paradójica entre el mundo ficcional producido en

²⁵ *Ibid.*, p. 28.

²⁶ T. Todorov, *op. cit.* p. 122.

el texto y el marco de referencia postulado en éste para exponer los distintos pliegues que forman lo real, naturalizado como indivisible y unitario.

1.2 Sobre los mundos posibles

En su libro *El fantástico literario*, Pampa Olga Arán define a los mundos posibles como “mundos discursivos dotados de ciertas propiedades e individuos culturalmente posibles, es decir interpretantes (en la acepción peirceana) en relación al mundo de referencia”.²⁷ En otras palabras, los “mundos posibles” son construcciones producidas en el pensamiento –entidades simbólicas– motivadas por un mundo de referencia y representadas como un signo, a manera de un “universo paralelo”. Es posible afirmar entonces que toda obra narrativa que puede ser reconstruida por un lector postula “mundos posibles”, incluyendo las obras realistas.

El concepto intuitivo y prefilosófico que sostiene la teoría de los mundos posibles moderna es postulado por David Lewis y se sintetiza en el dictamen “las cosas pueden ser diferentes de lo que son”.²⁸ Este planteamiento implica la existencia de un “mundo actual” único y muchos, quizá infinitud, de mundos posibles no actuales o alternativos donde las cosas son diferentes. Podemos definir el concepto de “mundo actual” como el sistema de leyes de posibilidad vigentes para nuestra cultura occidental, es así que “el llamado mundo actual es el mundo al que nos referimos –más o menos justamente– como mundo descrito por la *Enciclopedia Espasa-Calpe* o por *El País* (un mundo en que Madrid es la capital de España, Napoleón murió en Santa Elena, dos más dos son cuatro, es imposible ser padres

²⁷ P. Arán, *El fantástico literario...*, *op. cit.*, p. 31.

²⁸ Cf. Lubomír Doležel, “Prólogo T: De las entidades inexistentes a los mundos ficcionales”, en *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco/Libros, 1999, pp. 13-54.

de sí mismo, y Pinocho nunca existió, excepto como personaje literario)”.²⁹ Evidentemente, el mundo actual es el marco de referencia al que se remite la semántica de los mundos posibles. Se trata del correlato del mundo del que parte nuestra comprensión intuitiva de la realidad, el que aceptamos cotidianamente sin cuestionarlo, fundado por las llamadas “verdades eternas”; verdades que manejamos intuitivamente; verdades por correspondencia.

Al mismo tiempo que los mundos posibles son creados en función de un marco referencial, éstos crean un marco ficcional o enciclopedia ficcional, que converge con las marcas genéricas de cada obra individual, de cada signo genérico. Para Doležel, la enciclopedia ficcional es “el conocimiento comunal compartido, [que] varía de acuerdo con las culturas, los grupos sociales, las épocas históricas y, por estos motivos, relativiza la recuperación del significado implícito”.³⁰

Las distintas relaciones que se establecen entre estos dos conceptos, el de marco de referencia y enciclopedia ficcional, generan modalidades de textos narrativos particulares. Se puede identificar como una primera modalidad a la realista, la cual pretende establecer una relación de identidad entre el marco de referencia del mundo actual con la enciclopedia ficcional configurada en el mundo posible textual con el propósito de generar una ilusión de identidad entre el texto y el mundo actual. Esta ilusión es usualmente sostenida por una estrategia narrativa que Guadalupe Campos nombra como “mímesis por defecto” y se refiere al espacio de representación que se despliega en el mundo narrado y que se identifica con “el mundo real [mundo actual para esta investigación] para el lector

²⁹ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 218.

³⁰ D. Doležel, *op. cit.*, p. 252.

implícito: el mundo ficcional, entonces, obedecerá a las mismas leyes y tendrá los mismos elementos a menos que se sostenga lo contrario”.³¹ En otras palabras, un relato llamará la atención a cualquier desvío de esta mimesis por defecto: por ejemplo, si el texto nombra un humano el lector no supondrá que tenga tres ojos, a menos que el texto construya este atributo. Por lo tanto, el conocimiento del lector implícito está basado en la enciclopedia ficcional del mundo actual. El mundo ficcional de las obras realistas se basa en la configuración anterior. Depende enteramente de la mimesis por defecto y sus elementos constitutivos son los *realia*, unidades semánticas paralelas a las unidades ontológicas que conforman al mundo real.³² La eficacia estética de estos textos se fundamenta en “la intensidad de los caracteres humanos y de las situaciones que representa, de la anulación de la distancia entre lenguaje y mundo”.³³

Por otra parte, existen mundos posibles que no buscan establecer una relación de identidad entre marco referencial y enciclopedia ficcional; al contrario, pretenden desviarse de estos principios. Umberto Eco los denomina “mundos utópicos” y en conjunto modelan el espacio de representación de los géneros no miméticos, aquellos que tradicionalmente se desvían del realismo, tales como lo maravilloso, lo extraño, la ciencia ficción, lo absurdo, entre otros géneros. Éstos entablan una red de presupuestos ficcionales muy distinta pues son mundos configurados que surgen de una alteración radical del marco de referencia y, por ende, su distribución es diferente al del mundo actual. La estructura de su enciclopedia ficcional rompe con la “mimesis por defecto” puesto que construyen paradigmas

³¹ Guadalupe Campos, “Dèjà lu: la literatura fantástica revisitada”, *Luthor: entender, destruir y crear*, 2010, núm 1, s. p., <http://revistaluthor.com.ar/spip.php?article1> [consultado el 19 de enero del 2019].

³² Concepto propuesto por I. Bessière, *op. cit.*, p. 87.

³³ P. Arán, *El fantástico literario...*, *op. cit.*, p. 36.

descriptivos a partir de matrices de mundo que postulan sus propios individuos y objetos formantes, por ejemplo, un cuento de hadas que forma sus propias versiones de humanos, animales y cosas con atributos únicos.

1.2.1 Imposibles y transgresión: la configuración del mundo fantástico

Recapitulando lo expuesto, las diversas enciclopedias ficcionales de los géneros mencionados líneas atrás conforman mundos que se desvían del realismo. Al contrario de éstos, en los textos fantásticos la disposición del mundo posible se articula en relación con el mundo actual pero no como una desviación sino como una derivación; mientras que su matriz de mundo es extensiva al sistema de posibilidades que la “mímesis por defecto” establece, sus elementos formantes decisivos fundan una profunda contradicción entre el marco de referencia y el mundo narrado.

Los mundos fantásticos son construidos como coherentes y realistas; sin embargo, un elemento se encuentra en contradicción flagrante con el sistema de posibilidades que anteriormente se configuró. Como señala Arán, mientras los géneros no miméticos se preguntan ¿qué sucedería si el mundo actual fuera distinto de lo que es?, los textos fantásticos postulan “¿qué sucedería si, de manera circunstancial, el mundo real fuera distinto sin dejar de ser lo que es?”.³⁴ Como profundizaré más adelante, esto no tiene que ver con los temas que organizan el relato. Introducir un fantasma o un vampiro, figuras heredadas del horror gótico, no asegura que el texto sea fantástico; no obstante, un mundo que es representado idénticamente al actual pero que tiene un elemento emergente que lo

³⁴ *Ibid*, p. 44.

hace distinto y ambiguo construye un mundo inestable, fantástico. Por ejemplo, “El sur” de Borges.

De lo anterior se concluye que la inestabilidad como configuración es característica de los textos fantásticos: ¿cuáles son las estrategias que utiliza el género para crear semejante mundo? En principio, se debe tomar como punto de partida que el mundo fantástico no debe ser representado en la narración como una imagen mental, ni como un mundo paralelo, ni narrado desde un marco de referencia distinto al del mundo actual, como los mundos utópicos. Son textos cuya enciclopedia ficcional está construida de forma análoga a la enciclopedia del mundo actual, a la manera de los relatos más realistas; sin embargo, alguno de sus elementos –personajes, seres, cosas– ostentan propiedades divergentes que los presentan como ilegales o imposibles. La construcción de los mundos fantásticos se corresponde con el mundo actual salvo que uno de sus elementos suspende la ley de orden causal, ya sea momentánea o permanentemente.

Para referirse a los elementos divergentes que inician con el conflicto entre el marco de referencia y la configuración del mundo posible se ha elaborado una batería de términos críticos que Susana Reisz logra sintetizar de la siguiente forma:

Lo fantástico nace de la confrontación de dos esferas mutuamente excluyentes, de una antinomia irreductible cuya designación varía según el instrumental conceptual de cada autor: “natural”-“sobrenatural” (Todorov, p. 34), “normal”-“anormal” (Barrenechea, p. 89), “real”-“imaginario”, “orden”-“desorden” (Lenne, p. 26), “leyes de la naturaleza”-“saltos del caos”, “real”-“maravilloso improbable” (Bessière, *loc. cit.*), todo lo cual se traduciría, de la convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible.³⁵

Por lo tanto, se puede inferir que el “elemento imposible”, siguiendo la nomenclatura de Reisz, contiene la marca que le da particularidad al género. Se trata de un dispositivo

³⁵ Susana Reisz, “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”, *Lexis*, 1979, núm. 2, p. 145.

narrativo indispensable, el rasgo mínimo que constituye la matriz del mundo fantástico pues es a través de éste que el texto pone en crisis la naturaleza de lo narrado. Como se expondrá más adelante, el propósito de lo fantástico es incorporar estos elementos imposibles a lo narrado para tematizar que el mundo actual carece de un núcleo de sentido y es en verdad fragmentario, no absoluto.

Existen dos condiciones elementales que definen los imposibles en un texto: a) deben de marcar una contradicción con cualquiera de las leyes que integran la “mímesis por defecto” o el contexto de causalidad instaurado, y b) no es posible integrarlos a ningún sistema de codificación –social, científico, religioso, etcétera.

Además de las condiciones definidas por Reisz, es oportuno precisar dos puntos más sobre los elementos imposibles: el primero determina que éstos se instalan en el nivel diegético del relato, es decir, se presentan como un dispositivo transgresor o como vehículo de la transgresión en alguna de las cuatro unidades fundamentales de cualquier diégesis, a saber: los sucesos, los personajes, el tiempo y el espacio.³⁶

El segundo punto propone que el “imposible” configurado en el texto fantástico, en mayor o menor densidad semántica, ya sea explícito o implícito, debe de imponerse como una forma problemática, un desvío irreductible, una vulneración de la relación de identidad entre el marco de referencia y el mundo configurado; su presencia siempre “tiene algo que ver con la problematización y, hay que precisar, la *irreductible problematización* de lo fantástico [subrayado de la autora]”.³⁷ Pues, a diferencia de los mundos utópicos que

³⁶ Cf. José R. Valles Calatrava, “El texto narrativo y sus estratos”, en *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistémica*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 77-88.

³⁷ Elsa Dehennin, “En pro de una tipología de la narración fantástica”, en *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 354.

plasman sus propios sistemas de posibilidades, el mundo fantástico confronta dos sistemas de posibilidades, el del marco referencial que parte del mundo actual y el que introduce el elemento imposible.

En relación con lo anterior, Rosalba Campra señala que esta alteridad entre dos sistemas opuestos se presenta en todas las narraciones, ya que la confrontación es necesaria para la transformación del relato; pero en la configuración de los textos fantásticos el enfrentamiento es forzosamente irreductible:

Probablemente todo texto narrativo, por su característica de proceso, encuentra su dinamismo primordial en el conflicto de dos órdenes, y se concluye lógicamente con la victoria de uno sobre otro. Pero mientras en la generalidad de los textos la barrera que los divide es por definición superable (social, moral, ideológica, etc.), en lo fantástico el choque que reconocemos se lleva a cabo entre dos órdenes inconciliables: entre ellos no existe continuidad posible y, por lo tanto, no debería haber ni lucha ni victoria.³⁸

Ahora bien, estos “elementos imposibles” se pueden identificar como tales dentro de la diégesis del relato sólo en correspondencia con la noción de “transgresión”. Ya Campra identifica al género por la “isotopía de la transgresión” dispuesta en el texto y se refiere a que el género se distingue por un haz de categorías semánticas que imponen dentro del mundo narrado un elemento imposible de naturaleza irreconciliable con el marco de referencia instaurado por el texto, por lo que nos encontramos frente a una transgresión en sentido absoluto.

Si convenimos en que la noción de lo real está en función de la mimesis por defecto que instauro el texto, es posible concluir que la transgresión es la estrategia que el género fantástico emplea para desmontar su sistema de posibilidades establecido. Es a través de la transgresión que los textos señalan la inestabilidad de los límites, a través de ella se

³⁸ Rosalba Campra, *Territorios de la ficción: lo fantástico*, Salamanca, Renacimiento, 2008, p. 26.

demuestra “la resistencia del orden constituido al posible desorden inducido, ya sea por un nuevo orden que se abre camino, ya sea por la inesperada reaparición de un orden antiguo que se creía superado para siempre”.³⁹

Puede concluirse de lo anterior que en el fantástico literario los imposibles son los dispositivos vectores de la transgresión y que ésta transmite los elementos que subvierten los códigos para entender lo real, de tal forma que ambos son parte de un procedimiento narrativo indisociable del texto fantástico: el binomio elemento imposible-transgresión.

Con fines analíticos Giuliana Zeppegno distingue dos tipos de transgresiones identificables en los textos fantásticos. La primera denominada “ontológica” hace referencia a una transgresión provocada por un elemento imposible “supernumerario”, es decir, inexistente en el marco de referencia del mundo actual. Los relatos en los que se presenta la transgresión ontológica son aquellos “en los que el escándalo tiene que ver más con la irrealidad de sus objetos que con su imposibilidad”.⁴⁰ Esta transgresión se asocia principalmente con los elementos góticos adoptados en la forma clásica del género, por ejemplo los vampiros, las momias, los demonios, entre otras entidades; pero pueden estar presentes como elementos constitutivos de relatos modernos, sírvase de ejemplo la extraña especie de animales llamados “mancuspías” en el cuento “Cefalea” de Julio Cortázar o el “venco”, una suerte de ave análoga al pollo, pero azul, en el cuento “Venco a la molinera” de Félix J. Palma.

El otro tipo de transgresión es la “lógica” y tiene que ver categóricamente con el sistema de posibilidades del mundo narrado, con su sintaxis, organización y jerarquía. Si

³⁹ R. Ceserani, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁰ Giuliana Zeppegno, “Transgresión lógica y semántica en la literatura fantástica contemporánea...”, *Dicenda: estudios de lengua y literatura españolas*, 31 (2013), p. 276.

nos remitimos al concepto de mundo actual y entendemos al mundo fantástico como una representación derivada necesariamente de este concepto, se tiene que con esta transgresión se socava la idea de causalidad que tiene como postulados las leyes aristotélicas: el principio de identidad, las infracciones temporales y espaciales, la relación entre la parte y el todo y las interferencias lógicas que separan lo concreto y lo abstracto.

Este concepto es similar al propuesto por Olea Franco cuando señala que el conflicto en el mundo narrado se genera al invertir la lógica de la disyunción del mundo actual, que permite distinguir categorías fundamentales a través de dicotomías distintivas (muerto/no muerto), a una lógica de la conjunción en la que el elemento imposible vulnera “el principio de no contradicción, porque en él algo es y al mismo tiempo no es”.⁴¹ En los textos fantásticos se radicaliza este presupuesto, dando como resultado la anulación de la identidad de las cosas, pues al integrar sistemáticamente un elemento a una clase más general *ad infinitum* se cancela la posibilidad de distinguirlo en sus rasgos elementales, por tal motivo al cancelar la idea de sucesión también se cancela la posibilidad de distinguir las dimensiones espacio temporales. Además, las expresiones mutuamente contradictorias (vivo/muerto) se tratan como equivalentes o partes de un todo. Como se verá en el análisis, es importante tomar en cuenta qué elemento del mundo actual es transgredido para describir el desarrollo de lo fantástico en el texto y trazar el sistema de posibilidades de dicho mundo.

A través de la tematización de esta lógica se construye un mundo constitutivamente inestable que mantendrá el conflicto entre la mimesis por defecto instaurada en el texto y las distintas formas de transgresión que se configuran en lo narrado. Esta es la principal

⁴¹ R. Olea Franco, *op. cit.*, p. 63.

característica de lo fantástico, de lo anterior que Ana María Barrenechea lo defina como aquella literatura que “presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita”.⁴²

1.3 Lo fantástico moderno y las variaciones de la imposibilidad

Para desplegar la transgresión como principio estructurador dentro del relato fantástico, los escritores han utilizado diversas estrategias narrativas, como resultado se han producido una amalgama de textos que reflexionan la naturaleza de lo real y al mismo tiempo expanden el propio orden genérico. En relación con lo anterior, muchos de los teóricos, en la tentativa de superar la rígida sistematización todoroviana, coinciden en deslindar dos formas de representación del mundo fantástico, denominadas por lo general como fantástico clásico y fantástico moderno. A decir de Neuro Bonifazi:

Se puede [...] distinguir entre una fase ochocentista [siglo XIX] y una novecentista [siglo XX], una más arcaica y una más moderna, del fantástico, también poniendo en evidencia una progresiva reducción de las justificaciones teóricas, que por explícitas y problemáticas, resultan siempre más explícitas e inherentes a la acción del texto.⁴³

El nacimiento del género en su modalidad clásica usualmente se ubica a finales del siglo XVIII, con la publicación de la novela *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, pero es usual tomar como referencia para su caracterización teórica los cuentos de E.T.A. Hoffmann.

⁴² Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 1972, núm. 80, p. 393.

⁴³ Neuro Bonifazi *apud* P. Arán, *El fantástico literario...*, p. 19.

Esta modalidad del fantástico se define por ejecutar un conjunto de procedimientos narrativos y retóricos altamente codificados, lo que resulta en una serie de textos más homogéneos en su conjunto con respecto a la modalidad moderna. Ceserani postula diez estrategias formales para caracterizar la modalidad clásica que pueden fácilmente relacionarse con la “isotopía de la transgresión” anteriormente definida. Las características que el teórico propone son las siguientes:⁴⁴

1. Una conciencia de género para ostentar dentro del relato sus procedimientos narrativos.
2. La narración en primera persona y el uso del relato enmarcado.
3. El uso proyectivo del lenguaje como creador de “una realidad nueva y distinta”.⁴⁵
4. La participación activa del lector.
5. El motivo del traspaso del umbral y de la frontera como principio semántico textual.
6. La validación del elemento imposible en el texto a través del “objeto mediador” definido como el “testimonio inequívoco del hecho de que el personaje-protagonista ha [...] entrado en la dimensión de otra realidad”.⁴⁶
7. La elipsis textual.
8. La inmersión de lo dramático para generar una ilusión de tipo escénico.
9. La figuración como proyecciones ambiguas entre una dimensión interior y una exterior generando así la ambigüedad característica del género
10. El detalle, o los indicios marcados por el texto.

Por otro lado, el fantástico del siglo XX está compuesto por una serie de textos heterogéneos que toman herramientas narrativas de muy diversos registros. Generalmente, se emplean como límites de demarcación entre la modalidad clásica y la moderna las obras de Franz Kafka en Europa y Jorge Luis Borges en Latinoamérica, pues éstas ejemplifican la

⁴⁴ Vid. R. Ceserani, “Procedimientos formales y sistemas temáticos de lo fantástico”, en *op. cit.*, pp. 99-128.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁶ *Idem.*

forma en que los procedimientos propios del género se derivan “del desplazamiento de las apariciones sobrenaturales a la presencia del desorden en lo cotidiano”.⁴⁷ En los términos mencionados en el apartado 1.2, estos textos se caracterizan por subvertir las expectativas normativas del elemento imposible y con ello la naturaleza de la transgresión dentro del marco de la mimesis por defecto.

Dada la multiplicidad de estrategias narrativas que pueden presentar las obras del fantástico moderno, me parece particularmente productiva la tipología que propone Giuliana Zeppegno para resolver el carácter individual de cada texto. La investigadora identifica cinco modalidades del género en su versión moderna. Esta división está fundada en el concepto de “rebarbarización literaria” de Roger Bozzetto, que apela a la manera “en que un campo literario vuelva a apropiarse, al fin de expresar algo nuevo, de lo que la literatura dominante había precedentemente excluido para constituirse”.⁴⁸

1. Relatos fantásticos *à la Hoffmann*, que reproducen las mismas estrategias narrativas que la modalidad clásica, muchas veces reactivando temáticas perdidas en contextos actuales. En esta modalidad se encuentra una parte considerable de la producción del fantástico mexicano, tanto escritores clásicos como Francisco Tario, Amparo Dávila y José Emilio Pacheco como autores recientes, Cecilia Eudave, Eduardo Antonio Parra.
2. Relatos híbridos que se derivan hacia otras modalidades genéricas, usualmente contiguas al fantástico y relacionadas estrechamente con los “mundos utópicos” antes mencionados. Ejemplos paradigmáticos de esta modalidad podría ser el cuento “Papilio Siderum”, del escritor español José María Merino, en el cual lo fantástico se entrelaza con la ciencia ficción y “El híbrido” de Franz Kafka que

⁴⁷ P. Arán, *El fantástico literario...*, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁸ Roger Bozzetto *apud* Giuliana Zeppegno, “La transgresión fantástica: imposibles lógicos y abismos de sentido...”, en Teresa López Pellisa, Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi-Universidad Carlos III de Madrid, 2009, p. 881.

desarrolla una historia fantástica con elementos propios de la fábula, que pertenece al género de lo maravilloso.

3. Relatos “irónicos y paródicos” caracterizados por reelaborar motivos temáticos y procedimientos narrativos del fantástico clásico de forma lúdica. Esta categoría se acerca al fantástico posmoderno postulado por David Roas.
4. Relatos en los que se exhiben las estrategias formales del fantástico con un fin no específico que roza con otros géneros literarios como la escritura no-ficcional y ensayística que “hacen brotar lo fantástico de la traducción diegética de hipótesis filosóficas o teológicas”.⁴⁹ Los ejemplos más conocidos provienen de Borges; sin embargo, podemos situar en este apartado algunos textos de H. P Lovecraft: “El color que cayó del cielo”, “La nave blanca”.
5. Por último, relatos fantásticos “innovadores”, textos que por antonomasia tienen correspondencia en las teorizaciones del fantástico moderno, también llamado “neofantástico”, que proponen algunos teóricos hispanoamericanos, en especial Rosalba Campa, Mery Erdal Jordan y Jaime Alazraki. Esta modalidad se caracteriza por la implementación de una transgresión absoluta, no sólo con el mundo de referencia sino con el sistema genérico y la tradición que componen a la literatura fantástica. Es en esta categoría donde podemos situar textos de difícil colocación genérica: Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Etgar Keret, Dino Buzzati.

Esta última categoría toma particular relevancia como herramienta interpretativa para explicar una gran parte de los relatos fantásticos del siglo XX y también del siglo XXI, entre ellos los relatos de *Pájaros en la boca* de Schweblin, por lo que su desarrollo es fundamental para esta investigación.

Se debe agregar que para distinguir entre el fantástico clásico y el fantástico moderno es necesario analizar la transgresión instaurada en el relato en función de los elementos

⁴⁹ G. Zeppegno, “Transgresión lógica y semántica en la literatura fantástica contemporánea...”, *op. cit.*, p. 273.

imposibles representados. Si nos remontamos a la propuesta de análisis todoroviana, retomada por gran parte de los teóricos de la literatura fantástica, en la que se distinguen tres niveles del texto narrativo –el semántico, el sintáctico y el verbal– se puede precisar que la diferencia entre ambos modos se marca no sólo en el nivel semántico, como apunta Zeppigno, sino en el nivel sintáctico, ya que ambos conforman el orden de lo narrado.

Con respecto al nivel semántico se puede señalar que los relatos del siglo XIX están organizados según un sistema temático y conceptual que refiere a un código ya asimilado por una colectividad. La literatura fantástica clásica despunta en una época posterior al triunfo de la razón como discurso hegemónico para aprehender al mundo; las creencias sobrenaturales existen al margen del sistema. La estrategia principal de lo fantástico consiste en recuperar diversas representaciones culturales asimiladas como supersticiones, creencias o mitos e instalarlas en la matriz de un mundo regido por la razón para generar una tensión entre dos sistemas identificables: el racional y el sobrenatural.

Por lo anterior, los imposibles propios del fantástico clásico se fundan en la representación de alteridades con una fuerte carga sobrenatural y emplean la transgresión ontológica para construir los elementos imposibles dentro del mundo narrado. Es en esta categoría donde los conceptos de lo monstruoso, lo siniestro y lo grotesco entran en la diégesis del relato para romper con la sintaxis del mundo actual representado. Los imposibles que configuran los relatos buscan desplazar la lógica mimética por defecto, por lo que “lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo”.⁵⁰ A pesar de lo anterior, el sistema

⁵⁰ Víctor Bravo, “La producción de lo fantástico y la puesta en escena de lo narrativo”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de lo fantástico*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas-Editorial Arte y Literatura, 2007, p. 174.

temático que sostiene al fantástico clásico es accesible para las enciclopedias ficcionales dominantes del siglo XIX, y por extensión de las enciclopedias del siglo XX y XXI, como señala Zeppegno: “El género fantástico clásico 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”.⁵¹

En contraste con este eje temático, el fantástico literario moderno instaaura una transgresión absoluta al no remitir sus elementos imposibles a una enciclopedia ficcional que pueda apropiarse del sentido global del texto. Se trata de acontecimientos fantásticos sin precedentes que conforman un sistema temático moderno pues transgreden el sistema de posibilidades instaurado en el texto sin proponer ningún código alternativo:

Los *monstrua* de la literatura fantástica contemporánea ya no remiten a nada: formas desconocidas por el imaginario cultural y literario, y únicos elementos aberrantes en un mundo posible por lo demás perfectamente ajustado a las normas de lo real, abren brechas y vacíos en el paradigma de realidad, negándose a cualquier atribución “positiva” de sentido en el sistema textual al que pertenecen.⁵²

El otro factor diferencial se vincula estrechamente con el anterior; con la noción sintáctica se desarrollan una serie de estrategias formales para lograr instaurar en el texto una transgresión absoluta *ex-novo* con respecto al sistema de posibilidades que impone la mimesis por defecto en el relato. Por ejemplo, las estrategias del fantástico clásico buscan desarrollar la tensión e interpretación interna de la fábula a través de lo que Bessière llama la “poética de la incertidumbre”, pues los elementos imposibles que configuran al texto proponen una solución contradictoria pero simétrica, es decir, fundan en el texto una gama estricta de interpretaciones con base en relaciones ilógicas entre las categorías del ver y el

⁵¹ G. Zeppegno, “Transgresión lógica y semántica en la literatura fantástica contemporánea...”, *op. cit.*, p. 274.

⁵² *Ibid.*, p. 275; cursivas en el original.

saber, del tipo sueño/vigilia, percepción/ ilusión/alucinación. Por otra parte, los elementos imposibles del relato fantástico moderno, al ser construcciones *ex-novo*, basan su eficacia ya no en “una poética de la incertidumbre” sino en una “poética de la oscuridad”, como la nombra Zeppegno, al crearse un vacío de sentido imposible de significar, o en una “retórica de lo indecible” propuesta por Jean Bellemin Noël, al rezumar las capacidades simbólicas del lenguaje, pues en sentido estricto: “El texto fantástico no puede hablar sobre aquello de lo que habla, puesto que aquello de lo que habla no está simbolizado”.⁵³

Es así que las “reticencias narrativas” en el texto se postulan como características del fantástico moderno. Zeppegno apunta que pueden tratarse de tres tipos:

1. Explicativa: cuando el elemento imposible sólo es “nombrado” pero no “construido” en la realidad efectiva del relato, en otras palabras, se trata de simbolizar una imagen que es irrepresentable y no puede definirse conceptualmente en términos lógicos.
2. Relativa a la fábula: se presenta por la radicalización del uso de la elipsis, “se omiten enteros segmentos de la historia, a menudo el final, lo que produce la llamada fábula abierta”.⁵⁴
3. Semántica: es aquella que instala un silencio absoluto que impide recuperar el significado global del relato.

Esta última forma de la reticencia es particularmente relevante. Su estrategia construye al elemento imposible en torno a una “alegoría vacía”, con el valor que le otorga Walter Benjamin para describir la obra de Franz Kafka, es decir, un elemento despojado de su significado inicial en función de generar una serie de indicios textuales que producen “un

⁵³ Roger Bozzetto, “¿Un discurso de lo fantástico?”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, p. 241.

⁵⁴ G. Zeppegno, “Transgresión lógica y semántica en la literatura fantástica contemporánea...”, *op. cit.*, p. 276.

derroche semiológico que oculta un vacío semántico”.⁵⁵ Al respecto, Jaime Alazraki señala que esta alegoría vacía, o metáfora fantástica como la nombra, “nos confronta con imágenes en las cuales no siempre es posible precisar a qué tenor apunta el vehículo, o qué base común comparte la comparación con lo comparado”.⁵⁶

Todas estas observaciones se relacionan también con lo propuesto por Roger Bozzetto, quien opta por el concepto de “metonimia” en oposición al de metáfora. Mientras que las nociones sobre la metáfora remiten a un código de referencia e interpretación simétrico aunque desconocido, la metonimia señala “la contigüidad, la incrustación o la sobreimpresión de dos significantes”,⁵⁷ éstos son manipulados de forma aleatoria y justificados solamente por “abuso de autoridad” del lenguaje que imprime el propio relato fantástico. De ahí que muchos de los elementos que forman el mundo instaurado por el texto sean leídos como claves, dando como resultado una sobreproducción de indicios textuales, por lo que se afirma que en el texto se instala una “autonomía de la significación”.

Estos mecanismos narrativos establecen una estrecha relación con la idea del “absurdo”, sin embargo, es pertinente diferenciar entre un género y otro. En la literatura de lo absurdo “el sentido parece haber desertado del mundo”;⁵⁸ pero en el fantástico moderno esto solo sucede en apariencia pues al contrario de éste, las leyes instauradas en el texto remiten a las verdades lógicas, por lo que no se trata de la erosión de la finalidad, marca genérica del absurdo, sino que el elemento imposible “solamente encuentra medios que no

⁵⁵ P. Arán, *El fantástico literario...*, *op. cit.*, p. 102.

⁵⁶ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983, p. 63.

⁵⁷ R. Bozzetto, *op. cit.*, p. 227.

⁵⁸ G. Zeppegno, “La transgresión fantástica: imposibles lógicos y abismos de sentido...”, *op. cit.*, p. 884.

parecen tener una finalidad o cuya finalidad se va modificando de manera incesante. La Ley se ha vuelto implacable, pero nadie sabe cuál es su contenido”.⁵⁹

Como síntesis de lo anteriormente expuesto, es posible concluir que son tres características elementales que configuran y organizan al relato fantástico moderno:

1. Los elementos que estructuran la matriz de mundo son los imposibles y éstos instauran una transgresión que problematiza la naturaleza de lo real instaurada en el texto, como afirma Rosalba Campra: “no existe lo fantástico sin la presencia de una transgresión: sea a nivel semántico, como superación de los límites entre dos órdenes dados como comunicables; sea a nivel sintáctico, como ruptura o carencia de funciones en sentido extenso; sea a nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje”.⁶⁰
2. Como consecuencia de lo anterior el desenlace de las lógicas narrativas puede sugerir un final abierto, una secuencia que valide dos soluciones posibles o un restablecimiento desequilibrado de la situación inicial. A pesar de lo anterior, aunque el relato termine el orden de la historia no se cierra, permanece invariablemente abierto.
3. Por la incompatibilidad entre el sistema de posibilidades idéntico al mundo actual y el elemento imposible que rompe con este sistema, “el fantástico produce siempre la sensación de que existe una clave secreta, la posibilidad de interpretar erróneamente un cierto orden que nos es negado y cuyo nombre no sería ya la magia sino su forma cotidiana del azar, la contingencia, lo imprevisto, el lenguaje cifrado de algunas cosas”.⁶¹

⁵⁹ P. Arán, *El fantástico literario*, op. cit., p. 103.

⁶⁰ R. Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de lo fantástico*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas-Editorial Arte y Literatura, 2007, p. 140.

⁶¹ P. Arán, *El fantástico literario...*, op. cit., p. 40.

1.4 El problema del lector frente al mundo fantástico

Al hablar sobre el género literario señalé que el lector es una pieza clave para interpretar las marcas genéricas de la obra individual y de esta forma fijar un texto dentro de una tradición, de una posible clasificación. Entiendo esta relación entre lector y género tal como la plantea Umberto Eco cuando señala que “un texto postula a su destinatario como condición indispensable no sólo de su propia capacidad comunicativa concreta sino también de la propia potencialidad significativa”.⁶² De esta forma se crean a la par operaciones de lectura y estrategias del discurso narrativo que guían la actividad interpretativa de un texto.

Es importante aclarar que cuando uso la categoría de “lector” no me refiero al lector real, a una entidad ontológica de carne y hueso que habita el mundo actual, sino a su contraparte textual que es al mismo tiempo una estructura y una acción estructural. Siguiendo a Andrea Castro, el lector “debe ser entendido como un componente textual, un rol lector, y no como una persona con sentimientos y una voluntad posibles de manipular”, así “la reacción en el lector viene codificada por el texto, [en] respuesta a estrategias textuales”.⁶³ Es así que el rol lector, o lector implícito, se encuentra instalado en el texto y es la instancia que aporta un número de códigos culturales destinados a completar la enciclopedia ficcional.

La literatura fantástica se construye sobre la base de un lector implícito que reconoce los códigos referenciales del mundo actual y sus contrapartes textuales. Sin embargo, al ser

⁶² U. Eco *apud* P. Arán, *El fantástico literario...*, *op. cit.*, p. 51.

⁶³ Andrea Castro, *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*. Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002, p. 34.

el fantástico “un mundo de fácil reconocimiento, pero problemático, y por ello capaz de engendrar situaciones narrativas de conflicto en el interior de la estructura [del mundo posible]”,⁶⁴ la visión del lector se oblitera por la transgresión instalada, ya sea por la instancia del narrador, por los sucesos en la diégesis o en el eje espacio-tiempo creado por el relato al instituir una relación de incompatibilidad y de conflicto entre los dos marcos con los que el texto se construye, el referencial del mundo actual y el ficcional a través de la enciclopedia.

Es importante señalar que de igual modo que el género innovó en sus estrategias narrativas también lo hizo en su postulación del lector implícito; este fenómeno de interpretación sólo puede ser entendido por la instancia del narratario, el correlato del autor definido como “la entidad ficticia a quien éste dirige su discurso y que está especificado intratextualmente”.⁶⁵

Como señala Pampa Olga Arán, la novela policial de enigma y el relato fantástico clásico se asemejan en sus mecanismos narrativos y por lo tanto demandan un lector implícito similar: aquel que pueda recuperar la historia omitida en el orden del relato. En estas modalidades genéricas, el narratario y el lector implícito se identifican en su totalidad, pues son guiados a través de la diégesis por el narrador. Por ejemplo, la construcción narrativa de “La carta robada” y “Ligeia”, ambos cuentos de Edgar Allan Poe, es similar en cuanto a la postulación de un lector implícito y un narratario que tienen una incógnita por resolver; sin embargo, mientras que en el cuento de enigma, “La carta robada”, la incógnita se resuelve a través de una posibilidad racional, en el relato fantástico clásico, “Ligeia”, se

⁶⁴ P. Arán, *El fantástico literario*, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁵ J. Valles Calatrava, *op. cit.*, p. 240.

despliega la posibilidad de solución en dos opuestos: una respuesta racional y otra irracional. De esta doble posibilidad deriva la ambigüedad en el lector implícito, elemento caracterológico decisivo para Todorov.

En cambio, en el fantástico moderno la transgresión disocia de alguna forma al narratario y al lector implícito, porque la diégesis del relato impide una apropiación o reconstrucción de todos sus elementos. El mejor ejemplo para ilustrar lo anterior se encuentra en “Cefalea” de Cortázar; mientras que el narratario puede acceder al mundo posible, es conocedor en potencia de la situación y de esta manera puede recuperar el significado de elementos como “mancuspías” o los códigos homeopáticos del cuento, el lector implícito no puede hacerlo de ninguna forma, la accesibilidad al mundo posible cancela muchas de sus entradas, por lo tanto la potencialidad significativa del relato se reduce drásticamente y se hace extensiva ese “abuso de autoridad” con respecto al lenguaje que expresaba Bozzetto.

Este punto remarca la función “desestabilizadora” de la literatura fantástica moderna. Al establecer dos marcos operativos que obligan al lector a interpretar un mundo en apariencia conocido pero con elementos imposibles surge una contradicción irreductible entre dos categorías elementales para el conocimiento: el ver y el saber. La configuración es problemática dentro del texto pues exige una operación de lectura que conduce al lector implícito a un conflicto entre lo que ve/lee y lo que sabe. De esta forma, en el relato fantástico se funda un desacuerdo entre el ver y el saber; lo que dota al mundo posible de una naturaleza parcial e incompleta, que en última instancia provoca en el lector implícito

“la sospecha de que puede elaborar una conjetura del sistema, pero que nunca tendrá la clave”.⁶⁶

Es central insistir en que la instancia del lector implícito no autentifica a un relato como fantástico; es el binomio “imposible-transgresión”, con las características antes expuestas, que configura la desestabilización en el mundo narrado. No obstante, el lector intratextual es un elemento que dota a la literatura fantástica de una dimensión que tiene que ver con el cuestionamiento del mundo actual. Como afirma Alejandra Amatto, la literatura fantástica “lejos de ser un simple mecanismo de evasión de la realidad a través de la literatura, representa uno de los géneros que más férreamente la interpelan, cuestionando desde los márgenes de lo insólito el mundo en el que vivimos”.⁶⁷

Como analizaré en el siguiente capítulo, los cuentos de *Pájaros en la boca* arrebatan de la normalidad los espacios cotidianos a través de la introducción de elementos imposibles que se apartan de lo sobrenatural y transgresiones sutiles que parecieran inocuas. Estos mecanismos narrativos construyen los mundos problemáticos que convierten lo cotidiano en una pesadilla. Lo normal vuelto contra sus propios agentes crea la interpelación al mundo actual y constituye la estrategia con la que Schweblin construye la inestabilidad de sus mundos ficcionales.

⁶⁶ P. Arán, *El fantástico literario...*, *op. cit.*, p. 56.

⁶⁷ Alejandra Amatto, “Frente a las puertas de lo irresoluble: la literatura fantástica”, *Este país*, 2018, núm. 328, p. 6.

Capítulo 2

Pájaros en la boca, un universo heterogéneo

Antes de continuar con el análisis de los cuentos me parece oportuno sintetizar lo expuesto en el capítulo anterior mediante una definición operativa del género en cuestión. La literatura fantástica se caracteriza por la coexistencia problematizada de dos sistemas de posibilidad irreconciliables en un mismo mundo posible. La alteración de lo narrado se funda en el binomio “elemento imposible-transgresión” que trastoca la mimesis por defecto instaurada en el texto y subvierte la enciclopedia ficcional propuesta como vigente. A través de estos elementos se construye un mundo constitutivamente inestable desde el plano narrativo y subversivo desde la relación entre lector implícito, enciclopedia ficcional y mundo actual.

Desde la perspectiva de la construcción de mundos posibles, *Pájaros en la boca* dista mucho de ser un volumen homogéneo. Características de lo extraño, lo siniestro y lo absurdo operan en los relatos que conforman el volumen y constituyen mundos que comparten diversos presupuestos genéricos que van desde lo realista hasta lo maravilloso, lo fantástico y lo híbrido entre un género y otro. Existe, sin embargo, una preocupación constante de la autora por situar el tema de sus narraciones en los intersticios de un sistema de lo normal y otro que advierte un desvío, sin importar qué tipo de mundo resulte de esta

exploración. De ahí que todos los relatos mantengan un ambiente de incertidumbre y se articulen bajo una tensión particular: mantener la información de lo narrado al mínimo y establecer una relación entre lo conocido, lo ignorado y lo que no es imposible conocer.

Para la finalidad de esta investigación es pertinente identificar y separar entre cuentos realistas y cuentos que no lo son. Una vez concluida esta diferencia será posible situar estos últimos dentro de lo fantástico moderno según la tipología propuesta por Zeppegno, explicada en el apartado 1.3. Conviene señalar aquí que la investigadora considera al fantástico moderno como un gran género histórico que admite dentro de sus límites textos con una tendencia constitutivamente híbrida; es decir, privilegia la concreción de los elementos del fantástico como una familia textual en una época específica. Su noción de género es similar a la planteada por Pampa Olga Arán en el subcapítulo 1.1 y será de utilidad al examinar la relación de los textos de Schweblin con la tradición fantástica y los géneros no miméticos.

2.1 Un realismo enrarecido

Una vez dicho lo anterior y reanudando con el análisis, encontramos que de los veintidós relatos que conforman la edición del 2018 de *Pájaros en la boca y otros cuentos*, se pueden considerar realistas “Irman”, “Papá Noel duerme en casa”, “Cabezas contra el asfalto”, “Perdiendo velocidad” y “Un gran esfuerzo”. El realismo literario está construido a partir de la ilusión de que la distancia entre el lenguaje y el mundo se ha anulado: “la ficción realista se esfuerza por lograr el mayor grado de compleción sin que nunca sea capaz de

alcanzar el ideal”.⁶⁸ Son realistas desde la perspectiva de los mundos posibles porque se configuran a través de desviaciones mínimas del marco de referencia del mundo actual; las restricciones que operan en estos mundos no son lo posible y lo imposible, como en lo fantástico, sino lo permitido y lo prohibido por “reglas, regulaciones y leyes promulgadas explícitamente”.⁶⁹

Sin embargo, no se trata de relatos en los que conceptos como referencialidad y verosimilitud sean la dominante textual; al contrario, son cuentos que se desplazan por el eje del realismo cínico mencionado por Pablo Brescia, aquel realismo subjetivo que representa al mundo actual con un tono distante y paródico que “comienza a hacerse en algún sentido ausente, lejano o al menos borroso”.⁷⁰

En los cuentos mencionados este realismo subjetivo converge con lo siniestro y lo extraño. Mientras que el primer concepto aproxima los relatos a lo fantástico, el segundo los limita a las narraciones realistas. “Lo siniestro”, definido por Eugenio Trías como aquello que “acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito”,⁷¹ crea un mundo en donde la experiencia de la realidad “produce la sensación de lo informe, desordenado y caótico”.⁷² Por otra parte, “lo extraño” constituye un mundo que introduce elementos que no violan ninguna ley dentro del sistema de posibilidades del mundo actual representado en el texto pero es relativamente verosímil, “poco esperable, pero no descartable por imposible”.⁷³ Lo narrado en los cuentos oscila entre estos dos ejes para

⁶⁸ D. Doležel, *op. cit.*, p. 242.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 180.

⁷⁰ Claudia Kozak *apud* P. Brescia, *op. cit.*, p. 287.

⁷¹ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 8a. ed., Barcelona, Ariel, 2001, p. 42.

⁷² *Ibid.*, p. 33.

⁷³ S. Reisz, *op. cit.*, p. 127.

crear mundos enrarecidos, siniestros y extraños pero que no abandonan el sistema de posibilidades normativas del mundo actual.

En “Papá Noel duerme en casa”, por ejemplo, un niño narra cómo celebra la Navidad y la forma en que “Papá Noel” pasó la noche durante los festejos. En esta narración Schweblin cumple la primera tesis que propone Piglia sobre el cuento, “un cuento siempre cuenta dos historias”.⁷⁴ La otra historia trata sobre el desmoronamiento de una familia generado por la depresión de la madre y la ausencia del padre. La perspectiva del niño suscita no tanto una ambigüedad, propia del relato fantástico, sino una inseguridad y confusión sobre lo narrado pues Papá Noel en realidad es Bruno, el amante de la madre; el narrador tergiversa los nombres y no puede distinguir entre la entidad imaginaria y la persona, tampoco distingue términos como depresión ni enfermedad por lo que se desarrolla una lógica de la conjunción: elementos opuestos remiten a un mismo fenómeno. Este problema de percepción no se despeja dentro del texto, dotando al cuento de un carácter siniestro, pero el discurso directo de los personajes apela a la enciclopedia ficcional del lector implícito para recuperar la otra historia que no escapa de los límites entre posible e imposible del mundo actual. Elementos narrativos semejantes que manifiestan la intención de Schweblin por construir un tipo de mundo realista que colinda con lo imposible se ejecutan en “Cabezas contra el asfalto”, “Irman”, “Un gran esfuerzo” y “Perdiendo velocidad”.

Mención aparte merece “Olingiris”. Un narrador extradiegético se encarga de contar tres historias. En el presente de la narración se relata el momento en que “la asistente” y “la mujer de la camilla” se encuentran haciendo su trabajo en un Instituto, espacio en donde la

⁷⁴ Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, *Guaragua*, 2000, núm. 11, p. 17.

primera conduce a un grupo de seis mujeres para que depilen las piernas de la segunda: “Pinzan, cierran, tiran”.⁷⁵ Se intercalan de forma secuencial la narración del pasado de cada mujer, las circunstancias de cómo coinciden en el mismo lugar. En la última secuencia del relato, por primera vez, las mujeres se reconocen; se levanta la relación de poder entre ellas en el momento en que “la asistente” encuentra a “la mujer de la camilla” llorando en el cuarto. Al no saber qué hacer, “la asistente” intenta entablar un diálogo pero no puede, permanece petrificada. Pese a todo, “la mujer de la camilla” le hace una pregunta “¿Está usted bien?” (p. 215); “la asistente” no puede hacer nada sino remontarse a sus recuerdos de la infancia.

De este cuento llama la atención el Instituto, en donde coinciden los dos personajes. Se trata de un lugar ajeno a la mimesis por defecto del mundo actual que pretende instituir el relato, no se postula ninguna referencia espacial o temporal que permita ubicarlo, se construye una ciudad genérica, un mundo genérico, que remite a un mundo posible nuevo, con sus propias leyes y principios, como si se tratara de un mundo maravilloso.

La práctica de depilación que realizan las mujeres no excede los límites de lo posible pero sí contrasta con el mundo que cuentan las dos protagonistas. Existe una diferencia entre su vida pasada en el campo, un espacio sosegado y seguro, con la vida en la ciudad, intempestiva y desconocida, siendo su centro el instituto, un espacio de lo salvaje, pero contenido. Este elemento contribuye a enrarecer lo narrado, que se impulsa por la ausencia de nombres propios y por la mención insistente de los “Olingiris”, los peces preferidos de “la asistente”, de los que no tenemos certeza de que existan fácticamente en ese mundo.

⁷⁵ Samanta Schweblin, *Pájaros en la boca y otros cuentos*, Ciudad de México, Almadía, 2018, p. 204. Todos los fragmentos de la obra de Schweblin proceden de esta edición. En adelante, citaré por número de página y entre paréntesis a un costado del fragmento citado.

Pese a lo extraño es un mundo sólido, pero lleno de incertidumbre. Sin duda, se trata de un relato que privilegia sobre todo narrar la experiencia de soledad y la incapacidad para religar el pasado y el futuro, el uno y el Otro.

En conjunto, estos cuentos construyen mundos que se distancian del realismo clásico, se puede hablar de una preocupación de la autora por inspeccionar los pliegues del mundo actual con la intención de conocer las grietas de los límites demarcados como naturales. Es posible agrupar esta intención dentro de lo que Karl Kohut denomina nuevos realismos:

Los nuevos realismos no significan un retorno a los realismos ingenuos de otros tiempos, sino que pueden comprenderse como un reto contra una realidad cada vez más heterogénea, y contra una escritura que desesperadamente trata de reflejar esta heterogeneidad en una complicación cada vez mayor.⁷⁶

2.2 La organización de lo fantástico moderno

Ahora bien, durante la exploración por describir lo heterogéneo de la realidad y de sus fronteras, Samanta Schweblin erosiona los límites entre lo posible y lo imposible; construye de esta manera otros mundos: los problemáticos mundos fantásticos. Según la clasificación propuesta por Zeppegno citada en el subcapítulo 1.3, conviven de forma simultánea cinco modalidades del fantástico moderno: *à la Hoffmann*, la forma híbrida, la irónica-paródica, la filosófica y los relatos innovadores. Para la investigadora italiana, la primera y la última modalidad componen el conjunto más representativo de textos dentro del fantástico moderno.

En los cuentos de *Pájaros en la boca* podemos ubicar relatos propios de la modalidad innovadora, que disloca los ejes temáticos característicos del género y expone una sintaxis

⁷⁶ Karl, Kohut, “El nuevo realismo: temas y conceptos”, *América: Cahiers du CRICCAL*, 2000, núm. 24, p. 19.

llena de reticencias narrativas, de espacios de indeterminación que rompen las secuencias lógicas en los relatos. También encontramos textos híbridos, entre lo maravilloso y lo fantástico; desde la perspectiva de los mundos posibles construyen mundos ambiguos porque la mimesis por defecto que plantean es vaga y no concluyente, pues el mundo que resulta del proceso narrativo se encuentra entre un mundo realista y uno no mimético que en la mayoría de ocasiones resulta inestable pero que en algunos relatos, “El hombre sirena”, “Conservas”, crea una estabilidad simulada.

Otros cuentos se corresponden con lo que Zeppegno llama *à la Hoffmann*. En el caso de Schweblin propongo el término de relatos epigonales para hacer énfasis en que las narraciones de la autora se reconocen dentro de una larga tradición literaria en el Río de la Plata, por lo que es conveniente inspeccionar esta genealogía.

2.2.1 Las estrategias del fantástico epigonal

Es un hecho reconocido que la narrativa fantástica y la literatura rioplatense mantienen un vínculo profundo. Se sabe que la producción de lo fantástico en Argentina se remonta al siglo XIX, Paul Verdevoye afirma que con la publicación del libro *Panoramas de la vida* en 1876, Juana Manuela Gorriti inauguró la literatura fantástica argentina. Los cuentos manifiestan “los reflejos de las preocupaciones de la época a través de Poe y Hoffmann”;⁷⁷ los autores mencionados fueron leídos y estudiados por un linaje de escritores fantásticos como Eduardo L. Holmberg, Leopoldo Lugones y el uruguayo Horacio Quiroga, quien

⁷⁷ Paul Verdevoye, “Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 9 (1980), p. 286.

difundió lo fantástico no sólo en ambos lados del Río de la Plata sino a nivel mundial, profundizando de esta manera la asociación del género con la literatura rioplatense.

1940 fue clave para la tradición fantástica hispanoamericana. Ese año se publicó *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares; en el prólogo, Jorge Luis Borges anuncia el cambio de paradigma de lo fantástico clásico a uno moderno que depende de “un solo postulado fantástico pero no sobrenatural”⁷⁸ para crear una obra de “imaginación razonada”.⁷⁹ También se publicó en la revista *Sur* el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en el que Borges pone en práctica el presupuesto de la “imaginación razonada” al yuxtaponer diferentes marcos de referencialidad en el mundo narrado, diluyendo de esta forma la mimesis por defecto del relato pero también la enciclopedia ficcional del lector implícito, al agregar referentes ficcionales como actuales y viceversa. Por último, se publicó la *Antología de la literatura fantástica* a cargo de Borges, Bioy y Silvina Ocampo; el volumen dio a conocer una amplia variedad de relatos que se alejaban del canon realista de la época y contribuyó al estudio del género con la búsqueda de una especificidad de lo fantástico a través de la clasificación propuesta por Bioy Casares en el prólogo. Con esta publicación se conforma un vínculo entre el género y la tradición literaria en Argentina, como señala Daniel Balderston:

La publicación de la *Antología de la literatura fantástica* en 1940 y de los libros de cuentos de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, J. R. Wilcock, Dabove, Peyrou, Cortázar y otros (y de las novelas cortas de Bianco) en los años siguientes son evidencia suficiente del entusiasmo

⁷⁸ Jorge Luis Borges, “Prólogo”, en Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel; El gran serafín*, 7a. edición, ed. Trinidad Barrera, Madrid, Cátedra, 2001, p. 91.

⁷⁹ *Idem.*

que despertó el proyecto de una literatura fantástica argentina. Ese proyecto es uno de los más importantes en la narrativa rioplatense del siglo XX.⁸⁰

Después de las obras de Julio Cortázar se cultivó lo fantástico, pero con menos auge. Como señalé en la introducción, a finales del siglo XX predominó una estética realista, con sus propios reajustes hacia lo subjetivo, lo cínico, etc.; con todo, la producción fantástica continuó y nombres como Ana María Shua, Angélica Gorodischer y César Aira se asocian al género, que para entonces se postula como híbrido pues las narraciones de estos escritores incorporan al relato fantástico la posibilidad de construir mundos con otros presupuestos, como mundos de la ciencia ficción o de la literatura del absurdo.

Como señalé líneas atrás, lo anterior es relevante porque matiza la clasificación *à la Hoffmann* que propone Zeppegno. Schweblin participa de toda la tradición del fantástico argentino y no sólo es heredera de los escritores del siglo XIX, como apunta el término de la investigadora. Si su escritura se denomina epigonal es porque ha asimilado y participa de los procedimientos narrativos propuestos por Cortázar, Silvina Ocampo o Ana María Shua, por mencionar algunos autores, para construir relatos fantásticos que aún en las temáticas clásicas se componen de elementos modernos.

Los cuentos que se pueden ubicar en esta clasificación epigonal son los siguientes: “En la estepa”, “Conservas”, “Mariposas”, “Agujeros negros”, “La furia de las pestes”, “Bajo tierra”. En estos cuentos se construyen mundos fantásticos incorporando un elemento imposible que se aproxima a lo sobrenatural y lo monstruoso; por ello, la transgresión que suscitan es ontológica, depende de la alteración violenta del marco de referencia del mundo

⁸⁰ Daniel Balderston, “De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores”, en Sylvia Saítta y Noé Jitrik (eds.), *El oficio se afirma: historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 227.

actual a través de lo imposible. Sin embargo, a este nivel semántico que busca obliterar el marco referencial del mundo actual se le suman características de lo fantástico moderno, como las reticencias narrativas.

Un cuento que ejemplifica lo anterior es “Agujeros negros”. El relato comienza con un narrador extradiegético que plantea la situación inicial: el doctor Ottone se encuentra en su consultorio ya entrada la noche. Revisa nuevamente el caso de la señora Fritch, que afirma trasladarse de un espacio a otros sin su voluntad a través de lo que llama “un espacio vacío, un agujero negro, como le digo, un tiempo cero, como lo quiera llamar” (p. 98).

Ottone se dirige al consultorio del doctor Messina para desembarazarse del caso. En este pequeño planteamiento reconocemos que la narración se desarrolla en un mundo cuyo marco referencial es el del mundo actual. Aquí la mimesis por defecto marca el orden lógico del mundo: el narrador menciona que el doctor Ottone “recoge sus cosas, apaga las luces, cierra con llave y se dirige hacia el consultorio del doctor Messina, a quien está seguro de encontrar a esa hora. Ottone efectivamente encuentra a Messina...” (p. 98). Esta descripción de sucesos banales contribuyen a instalar un sistema de posibilidad que será trastocado más adelante.

El narrador suspende su participación y da lugar al diálogo entre los personajes que cavilan sobre el caso, dejando claro que ninguno de los dos hombres cree en los agujeros negros. Interviene el narrador para introducir a otro personaje, el portero, Sánchez, quien notifica que la señora Fritsch los espera. Una vez más la mimesis por defecto satura el mundo narrado y da cuenta de su sistema de posibilidades: “Messina recuerda al portero que son las diez de la noche y el portero explica que la señora Fritch se niega a irse” (p. 99).

Los doctores retoman el diálogo, Messina decide que Ottone atienda a su paciente y se marcha a su casa. Mientras tanto, la paciente se presenta muy nerviosa ante el médico. “¿Me toma por estúpida? Me está diciendo que tengo que seguir dando vueltas por la ciudad en pijama, pijama en el mejor de los casos, hasta que usted decida que el tratamiento está terminado...” (p. 101). La paciente riñe y cuenta que sus problemas con los agujeros negros se agudizan, pues cada vez son más frecuentes, aleatorios y prolongados; por otra parte, Ottone insiste en que es una enfermedad psicológica que puede curar si se calma. Hasta este punto del relato nada del mundo relatado transgrede el sistema de reglas del mundo actual. Al contrario, como en los relatos fantásticos más clásicos, el narrador y los personajes se han encargado de construir un mundo sólido y realista con una lógica infalible; hay causas y efectos que la enciclopedia ficcional alcanza a decodificar sin problemas.

Lo que continúa en la narración rompe con la mimesis por defecto e instala el elemento imposible: los agujeros negros son un hecho factual dentro del mundo construido que transgreden sus leyes causales y, a pesar de haber sufrido ya este malestar, el doctor Messina no acepta esta condición porque le daría el mismo status que la doctora Frisch, la locura: “Messina verifica su apariencia, plantea mentalmente distintas hipótesis sobre las razones de su propio paradero actual...” (p. 105). El malestar se propaga mientras avanza la narración y se crean sucesos absurdos y un tono humorístico; sin embargo, en lo narrado se insiste a través de los diálogos de los personajes que Messina y la señora Frisch padecen su situación con malestar, ambos se van colapsado y la confianza del médico en la lógica del mundo se erosiona.

Al final del relato, el narrador extradiegético toma el control de lo narrado para contar cómo Ottone empieza a experimentar los efectos de los agujeros negros y, por último, Messina desaparece: “lo que queda ahora es, simplemente, el pasillo del hospital, vacío” (p. 110). Recordemos que Víctor Bravo señala que en lo fantástico el orden que se introduce para transgredir el mundo anaquilía el sistema vigente representado; este relato recupera dicha estrategia pero la matiza: desconocemos si los agujeros negros terminarán por afectar a todos los habitantes de ese mundo, pero tenemos la certeza de que la enfermedad de la señora Frisch, al momento de terminar el relato, ha creado un mundo constitutivamente inestable.

“¿Usted es la señora que tiene problemas con los agujeros negros? –¿Usted no los tiene?” (p. 105). La ironía en los diálogos forma parte del estilo de Schweblin y confiere al relato un tono humorístico que aparta su estética del relato clásico; sin embargo, también contribuye con la ambigüedad ya que con cada teletransportación un personaje responde a la pregunta del otro sin llegar nunca a responderse. ¿Somos capaces de entendernos?, pareciera preguntarse Schweblin en muchos de sus cuentos y la estrategia narrativa para tematizar esto es el uso de los diálogos que origina ambigüedad y referencias cruzadas. Lo anterior se puede observar con mayor precisión, además de en “Agujeros negros”, en “El cavador”, “En la estepa” y “Pájaros en la boca”, que analizaré más adelante.

Como mencioné, estos cuentos se ajustan al modelo epigonal por la reinterpretación de ejes temáticos que tienen que ver con la transgresión ontológica: “En la estepa”, lo monstruoso y lo desconocido; “Conservas” y “Mariposas”, la metamorfosis; en “La furia de las pestes” y “Bajo tierra”, los umbrales entre lo humano y el territorio desconocido.

Con respecto al tema anterior, cabe señalar que en algunos textos se retoma el espacio del campo como lugar de excepción, estrategia ligada a la narrativa fantástica clásica del siglo XIX. Como mencioné en el subcapítulo 1.3, Ceserani distingue como característica del fantástico clásico el traspaso del umbral y la frontera. En los cuentos de Schweblin el campo y la carretera son umbrales que al cruzarse materializan otro mundo. Esto sucede en relatos como “La furia de las pestes” y “Bajo tierra”, en donde los personajes son visitantes que al cruzar la frontera entre ciudad y campo se encuentran ante un sistema de posibilidades dislocado del marco referencial del mundo actual. El personaje de “La furia de las pestes” termina pereciendo ante el desconocimiento de estas leyes que rigen el sistema de posibilidades del otro mundo; mientras tanto, en “Bajo tierra” se manifiesta que la imposibilidad es un elemento permanente que conforma la otredad, aquello que no se puede entender pero que existe.

“En la estepa”, por otra parte, el campo es un espacio plenamente construido como un lugar de excepción. En ese relato, la mimesis por defecto construye un sistema de posibilidades que se aleja del mundo real y a través de una reticencia narrativa se introduce un elemento imposible. La historia versa sobre un matrimonio que busca, o caza, en la estepa a alguien, o algo, indeterminado. La narradora dice al respecto: “Siempre me pregunté cómo serán realmente [...]. Creo que son iguales a los de la ciudad, sólo que más rústicos, más salvajes. Para Pol, en cambio, son definitivamente diferentes” (p. 194). Los esposos encuentran a otro matrimonio que tiene a ese uno, a ese algo; deciden acudir a conocerlo. Es claro, por los diálogos de los personajes, que se rigen bajo el mismo sistema de posibilidades, bromean sobre ello: “-Ay... Por favor... -dice Arnol y acerca la fuente

para ofrecer más carne—, por fin gente con quien compartir toda esta cosa... ¿Alguien quiere más?” (p. 198). Posteriormente, la situación se tensa cuando la narradora y Pol insisten en ver a esa entidad y el otro matrimonio, Arnol y Nabel, les dan rodeos, se niegan. En la última secuencia del relato, Pol pasa a escondidas al cuarto en donde eso, o aquello, se encuentra durmiendo, la narradora cuenta: “escucho un ruido sordo [...]. Escucho otro ruido, enseguida Pol grita y algo cae al piso” (p. 200). Después del incidente, logran escapar y el matrimonio huye, no sólo de la casa sino de la estepa, del espacio de excepción. Lo que ha visto Pol se mantiene indeterminado tanto para la narradora como para el lector implícito, sin embargo ha trastocado al personaje de forma tal que abandona su empresa.

Incluyo este cuento en los relatos epigonales pues el eje del relato es lo indeterminado y monstruoso; en ese sentido, los mecanismos descriptivos y la reticencia narrativa se asemejan a “El huésped” de amparo Dávila. En la construcción del mundo, por otro lado, se plantea un mecanismo parecido a “Cefalea” de Cortázar pues se construye lo fantástico a través de una mimesis por defecto que se aleja del mundo actual pero, dentro del propio mundo narrado, se crea una transgresión entre Pol y la entidad, por lo que se trastoca la propia verosimilitud del relato y el mundo resultante es inestable. Sobre la particularidad de este tipo de relato fantástico, Flora Botton Burlá postula que:

Dentro del análisis del relato fantástico, este verosímil interno constituye una especie de piedra de toque: el cuento debe conformarse a sus propias reglas, a su lógica autodeterminada. La congruencia de un cuento fantástico no depende de si se conforma o no a la realidad, sino de su conformidad con sus propias reglas, las reglas del mundo que aparece en el relato.⁸¹

⁸¹ Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, UNAM, México, 2003, p. 64.

Es oportuno precisar que en la mayoría de los cuentos de *Pájaros en la boca* no se enuncia un umbral ni un espacio de excepción a través de límites: la transgresión es intempestiva y surge en el seno de lo ordinario. Este elemento semántico más una sintaxis que privilegia los espacios en blanco sobre las explicaciones de la historia caracterizan a los cuentos del fantástico “innovador”.

2.2.2 Las estrategias del fantástico innovador

A diferencia de “En la estepa”, la estrategia narrativa en estos relatos suele parecerse al cuento “Agujeros negros”: se construye un mundo realista cuya mimesis por defecto hace el trabajo de construir el sistema de posibilidades en el relato para consolidar la enciclopedia ficcional como herramienta que da pauta a la interpretación. La narración parte de elementos cotidianos y superficiales para después subvertir la mimesis por defecto instalada, de esta forma se tematiza la inconsistencia de lo esperado en estos espacios “seguros” y planteando que lo extraordinario no está en un “allá” remoto, mediado por el tiempo y la idea de seguridad, sino que se encuentra en un “aquí” superficial pero latente.

Los relatos que organizan lo narrado en función de estas estrategias son “Pájaros en la boca”, “Mujeres desesperadas”, “El cavador”, “Matar un perro”, “Hacia la alegre civilización”, “Última vuelta”, “Mi hermano Walter”, “El hombre sirena”, “La media de las cosas” y “La pesada valija de Benavides”. Encontramos en estos cuentos temas que se alejan de lo monstruoso y lo sobrenatural para plantear que lo imposible no es tanto una alteridad apartada que arremete contra lo narrado de forma intempestiva, sino un Otro

interno, mucho más amenazante al diluirse con lo cotidiano y acechar desde los puntos ciegos de lo normal, en muchos casos, el interior de los personajes.

En estos relatos se impone una transgresión lógica en el marco de referencia del mundo actual para construir un mundo regido por una “poética de la incertidumbre”, ya que se crean vacíos sintácticos que construyen un mundo constitutivamente inestable tanto con el marco referencial primario como con la enciclopedia ficcional postulada; pero la transgresión se propaga sin advertencia, en un espacio ordinario, común y corriente. Lo imposible está presente de forma activa, pero se configura de un modo tal que sólo se sugiere a través de la yuxtaposición de sistemas de posibilidad que socavan la idea de normalidad, idea que permite desarrollar convencionalmente relaciones de igualdad entre elementos, como lo humano y lo humano, lo seguro con lo cotidiano y lo familiar.

Es importante mencionar que en estos relatos la mimesis por defecto cobra relevancia pues es a través de su construcción que los textos pueden diferenciarse de los textos realistas mencionados líneas atrás. Por ejemplo, en “Mi hermano Walter” la mimesis por defecto construye un mundo sólido desde la primera línea: “Mi hermano Walter está deprimido. Lo visitamos con mi mujer todas las noches, cuando volvemos del trabajo” (p. 111). Con la primera aseveración el narrador describe un atributo de Walter que lo separa del resto de los personajes, este proceso de alienación se incrementará a lo largo del relato. La segunda oración crea un ambiente de lo cotidiano y normal en donde las acciones son repetitivas y no sucesos que desvíen el orden de lo normal: esta es la mimesis por defecto que construye un mundo sólido que después se volverá inestable.

Walter está deprimido y todos sus familiares se preocupan por él, hacen reuniones en su casa, procuran acompañarlo. No obstante, el personaje crea un espacio propio que es inaccesible para los otros personajes.

La tía Claris, uno de los familiares, instala lo que será el elemento imposible del relato: “cuanto más deprimido está Walter, más feliz se siente la gente que está alrededor” (p. 112); el narrador pronto cancela esta posibilidad: “Esto es una verdadera estupidez” (p. 112). Es así como ese enunciado queda suelto, y el texto insiste en que la mimesis por defecto se corresponde a la del mundo actual al narrar hechos anodinos, construyendo de esta forma el eje temático del cuento: “Hay una silla cerca de la parrilla, que él eligió el primer día que lo llevamos a la quinta y de la que no se levanta” (p. 112). Lo dicho por la tía Claris, sin embargo, es un principio estructurador que contiene la segunda historia del relato y que se revelará al final del cuento. Lo anterior se confirma con los acontecimientos narrados, en cada secuencia narrativa los personajes son afortunados mientras que Walter permanece igual, deprimido. Un personaje se cura del cáncer, otro encuentra pareja, la familia se enriquece a raíz de la bonanza de un negocio cerealero que se funda gracias a las reuniones alrededor de Walter; la empresa crece exponencialmente, se instala en el pueblo en donde se realizan las fiestas, los personajes viajan por el mundo, el narrador tiene un hijo que exclama, y hace eco del sentimiento de los demás personajes: “Soy feliz, soy muy feliz” (pp. 114-115). Mientras tanto Walter permanece sentado, deprimido.

Una noche, en medio de las celebraciones y por un suceso circunstancial, Walter se levanta de su silla. En el mundo narrado se sobredimensiona este acto, el narrador piensa: “Casi siento que podríamos morir, todos, por alguna razón, y no puedo dejar de pensar en

qué es lo que le pasa a Walter, en qué es lo que podría ser tan terrible” (p. 116). La segunda historia permanece ambigua y se crea un conflicto en las cadenas lógicas del relato. La contradicción entre la mimesis por defecto, un mundo racional, casual, y la enciclopedia ficcional articulada, un mundo causal, mágico, entran en conflicto. La historia queda suspendida, abierta, pero el mundo construido como sólido se desmorona por el pequeño movimiento de Walter y construye un mundo inestable que después de ese acto no puede restituir una situación inicial.

Del relato anterior cobra importancia que al no enunciarse, al permanecer oculta dentro de los personajes o en los pliegues del mundo construido, la transgresión que se propone es más violenta. Al respecto, es oportuno sumar los aportes de Drucaroff sobre este tema. Para la investigadora argentina lo fantástico es negatividad “que se ensaña sobre el verosímil y jaquea el mundo construido, las leyes en las que nos apoyamos para creerlo”.⁸² Postula que en los cuentos de Cortázar, a diferencia de otros escritores argentinos, como Borges, hay una voluntad por tematizar la violencia de lo fantástico que emerge de adentro hacia afuera. Esta violencia es transgresora porque no hay una preparación para tal evento, menciona Remo Ceserani que en los cuentos de Cortázar se presenta el “absurdo de un modo tanto más violento cuanto concentrado en un último episodio”.⁸³ No obstante lo anterior, Drucaroff postula que la violencia en estos relatos implica también “esperanza”:

¿Esperanza de qué? Una vez más se vislumbra, seductora, el aura de la revolución. No hay anhelo por el orden en el fantástico de Cortázar, hay anhelo de desorden. Un deseo genuino, existencial, profundamente revolucionario. A diferencia de grandes escritores de literatura fantástica como Poe o Borges, Cortázar no conjura con sus relatos el terror al caos,

⁸² E. Drucaroff, “Fantástico desencantado: los nietos de Julio Cortázar”, *Axxón*, 2005, núm. 155, s. p., <http://axxon.com.ar/rev/155/c-155ensayo.htm> [consultado el 18 de enero del 2019].

⁸³ R. Ceserani, *op. cit.*, p. 183.

anunciándolo a pesar de sí mismo, fascinado con su propio terror. Cortázar hace del desorden una causa política.⁸⁴

La esperanza, entonces, sería algo como una realidad pura, la herramienta que rompe el velo aparental que cubre lo que tomamos convencionalmente como realidad, concepto semejante a lo planteado por el movimiento romántico en el siglo XIX y desarrollado por escritores como Charles Nodier.⁸⁵

A consideración de Drucaroff, la Nueva Narrativa Argentina en general y Schweblin en particular retoman la violencia, aquello que está dentro e irrumpe para trastornar lo narrado, como un principio estructurador del género; no obstante, se distancian del fantástico cortazariano al eliminar el elemento que propone la “esperanza”, una utopía, la posibilidad de llegar o regresar a una “zona sagrada”.⁸⁶ Lo que resulta en un “fantástico profundamente desencantado” que no remite ya a la violencia creadora, aquella que actúa como “una potencia que al cuestionar el caos desde el caos mismo consigue, hasta cierto punto, contenerlo”;⁸⁷ sino que determina una violencia que es “una energía destructiva autónoma” por la cual “no disponemos de formas de conclusión que contengan un principio y un final”.⁸⁸

⁸⁴ E. Drucaroff, “Cortázar y la nueva narrativa: el final de un juego”, *Luvina*, 2004, núm. 77, p. 81.

⁸⁵ Señala Silvina Osorio que lo fantástico romántico “transitaría de las leyes inmutables e invariantes propuestas por la Ilustración, la razón en lo aparente y el orden que se había establecido hacia una realidad que ya se formulaba cotidiana, en busca de una realidad propia”. *Teoría literaria de lo fantástico*, Tesis de Licenciatura, UNAM, 1990, p. 22.

⁸⁶ Drucaroff emplea el término acuñado por Noé Jitrik que presenta como una isotopía en oposición a otra, “los otros”, a lo largo de la obra de Cortázar. La define como “la relación directa con las cosas y el mundo, el conocimiento total, la capacidad de creación”. Noé Jitrik, “Notas sobre la ‘zona sagrada’ y el mundo de ‘los otros’ en Bestiario de Julio Cortázar”, en *El fuego de la especie: ensayos sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, p. 61.

⁸⁷ Raquel Mosqueda, *Cuatro narradores hacia el Otro: Clarice Lispector, Silvina Ocampo, Manuel Puig y Luisa Josefina Hernández*, Ciudad de México, UNAM, 2013, p. 24

⁸⁸ Byung Chul-Han, *Topología de la violencia*, Barcelona, Herder, 2016, p. 33.

Esta violencia sin síntesis, irreductible, construye un núcleo de sentido en todos los cuentos de Schweblin, sean o no fantásticos. Lo fundamental es postular la forma en que se instaura en las diversas modalidades del fantástico moderno. Mientras que en los relatos epigonales lo violento podía distanciarse del personaje para ubicarse en su mundo, como “En la estepa”; en los relatos más innovadores esta violencia está contenida en los personajes, muchas veces de forma tan sutil que parece inocua, como en el caso de “El cavador” y “Pájaros en la boca”.

“La pesada valija de Benavides” es un ejemplo a examinar de estos relatos innovadores por su difícil clasificación genérica y por hacer de la violencia el eje temático. Un narrador en tercera persona nos cuenta la historia de Benavides, que un día despierta y lo que parece un sueño es un hecho fáctico en el relato: mató a su esposa, tras una violencia extrema logró meterla en una maleta y después busca con desesperación al doctor Corrales. Lo encuentra en su mansión, el doctor lo reprende porque irrumpe en una fiesta que tiene, hace que Benavides se retire a dormir y no le importa lo que dice, pues hasta ese punto no cree en su historia. Al continuar con la secuencia, el narrador señala que Benavides desea que los acontecimientos sean un sueño, “pero al tomar la manija, el peso de una mujer como la suya le recuerda que las acciones tienen consecuencias” (p. 171).

Al revelar el asesinato al doctor Corrales, sin embargo, se subvierte el orden lógico de la narración: “Benavides... Esto es fuerte. Es... Es... maravilloso” (p. 172-173). En las próximas secuencias el asesinato pasa a segundo plano y se narra cómo el doctor Corrales y Donorio, un curador de arte, conciben la maleta como una instalación artística y hacen planes para exponerla, pese al malestar de Benavides en todo momento. El relato finaliza

describiendo a una multitud eufórica admirando la pieza montada y a un Benavides arrastrado por la vigilancia en dirección opuesta.

“Acá lo importante es la obra, *La violencia*, ¿entiende? –Mi mujer. –No, Benavides, créame que yo sé de marketing y eso no funciona, el título es *La violencia*” (p. 175). La causalidad en el mundo narrado es absurda y remite a un “fantástico generalizado” como se refiere Todorov a la literatura de Kafka, pues la acción no se corresponde con la reacción; en este relato no se sobredimensionan los elementos cotidianos sino que se reducen los actos violentos a la normalidad. El suceso imposible es siniestro y violento; a pesar de configurarse dentro de los límites del mundo actual crea un sistema de posibilidades diferentes, una mimesis por defecto que habla de otro mundo, un mundo en donde el horror de la violencia se puede presentar como obra de arte. A pesar de las simetrías entre el mundo actual y la mimesis por defecto, se puede diferenciar entre lo absurdo, un mundo sin consecuencias, y lo fantástico por la reacción de los personajes. Para Benavides, quien ejecutó a su mujer, las leyes sí existen, son explícitas y busca, primero, una forma de escapar y después un castigo. Pero para el doctor Corrales, Donorio y la muchedumbre que se reúne a ovacionar *La violencia* no existe un residuo de esas leyes, es otro mundo el que se impone. Es por lo anterior que la transgresión permanece en el mundo y se configura como inestable, no hay forma de recuperar un estado inicial y la historia queda abierta: en el relato se expulsa a Benavides de su propia historia y lo que queda de forma inmanente es *La violencia*.

Antes de continuar con el apartado siguiente conviene examinar cómo el cuento “Conservas” se presenta como una excepción al modelo temático de la violencia para ser un

caso único en el volumen analizado. En este relato lo violento se pone en pausa para dar pie a un mundo que permite a los protagonistas llegar a una “zona sagrada” y recuperar la esperanza. Una narradora en primera persona da cuenta de cómo su embarazo se revierte, a propósito. El embarazo es una dificultad que la protagonista no alcanza a comprender: “No puedo entender en cómo en un mundo en el que ocurren cosas que todavía me parecen maravillosas [...], no pueda solucionarse un asunto tan trivial como un pequeño cambio en la organización de los hechos” (pp. 20-21). Encuentra la solución en el doctor Weisman, quien le proporciona un tratamiento ideal. No se trata de abortar ni cancelar el embarazo, ideas que aterran a la protagonista, sino de revertirlo. A través de unos ejercicios de “respiración consciente” y píldoras, el personaje tiene que reencontrarse con “el vientre húmedo de la tierra” (p. 23). El procedimiento también es social ya que los personajes tienen que repetir sus acciones relacionadas con el embarazo de forma contraria al orden cronológico: paulatinamente los personajes despojan a la protagonista de los regalos relacionados con la maternidad. Le agregan un valor ritual al acto, pues se trata de una despedida, un hasta pronto.

Finalmente la protagonista llega a la conclusión del tratamiento. Describe cómo se le complica respirar, padece una agonía e incertidumbre pero, en el último momento, logra su cometido, expulsa a Teresita, como llama al bebé que iba a nacer, y la mete en un frasco. “Ella nos esperará, pienso. Ella estará bien, hasta el momento indicado. Entonces Manuel me acerca el vaso de conservación y, al fin, suavemente, la escupo” (p. 28).

Al contrario de la mayoría de los relatos de Schweblin, la voluntad del personaje se sobrepone a las acciones y recupera las riendas de su mundo; es un cuento que impone los

deseos humanos sobre lo natural, un triunfo que se le arrebató a los otros mundos de Schweblin que imponen una violencia sin síntesis.

Situar este relato dentro de lo fantástico es complejo porque existen dos órdenes de posibilidades que se conectan de forma violenta pero inocua, el mundo conserva sus propiedades y regresa a un estado inicial ideal. El suceso imposible que introduce el doctor Weisman contradice la mimesis por defecto del mundo actual y parece derivar este mundo posible hacia las posiciones de otros géneros, partiendo siempre del fantástico. Si bien Schweblin aplica esta estrategia de construcción de mundos, en otros relatos, como “El hombre sirena” y “Mujeres desesperadas”, después de lo narrado el mundo queda trastornado e inestable. No así en “Conservas” en donde el mundo resultante después de lo narrado es sólido y regresa a un punto inicial ideal presentado por la narradora. Este regreso afortunado a un estado anterior sitúa al relato en los límites del género pues la confrontación de dos sistemas de posibilidad se diluye, condición básica de lo fantástico, pero el carácter subversivo del relato prevalece al proponer una vía de solución que supera el sistema de posibilidades instalado por la mimesis por defecto.

Ahora bien, como mencioné al inicio de este apartado, es posible distinguir formas genéricas que conservan las marcas de lo fantástico más clásico, en el que se crea un sistema de posibilidades realista para después transgredirlo a través de un elemento que altera la diégesis del relato y enuncia otro sistema de posibilidades, “Agujeros negros”, “Última vuelta”, “Bajo tierra”. Existen otros relatos que reflejan una modalidad moderna al contraponer dos sistemas de realidad sin plantear una dominante textual y en donde la sola yuxtaposición desestabiliza el mundo narrado, “Pájaros en la boca”, “El cavador”. También

podemos encontrar cuentos con mundos imposibles de adscribir totalmente a un mundo fantástico a través del análisis textual y que se corresponden más a otros géneros: “Olingiris”, a un realismo indeterminado, “Mujeres desesperadas”, a alguna modalidad de lo maravilloso.

2.3 Tres cuentos sobre lo imposible en lo cotidiano

Para complementar el análisis anterior, propongo una línea de interpretación más profunda de tres cuentos que a mi juicio reformulan el paradigma de lo fantástico moderno propuesto por Zeppigno al desplegar estrategias narrativas inusitadas.

“Mariposas”, “Pájaros en la boca” y “El cavador” ejemplifican la forma en que Schweblin desarrolla el género fantástico desde la radicalización de una perspectiva hiperrealista y violenta. El orden del análisis que propongo sitúa en primer lugar a “Mariposas” por ser el relato con elementos más clásicos de lo fantástico, pues presenta un elemento imposible ligado a lo sobrenatural; en segundo lugar se encuentra “Pájaros en la boca” como ejemplo de un relato moderno al insinuar lo sobrenatural pero nunca instalarlo en el plano de lo narrado; en tercer lugar presento el análisis de “El cavador” como relato que desarrolla un elemento imposible alejado totalmente de lo sobrenatural y anclado a la desaparición del marco de referencia propuesto en el texto y de la yuxtaposición irreductible de dos sistemas de posibilidades.

2.3.1 “Mariposas”, la otra cara de la metamorfosis

En “Mariposas” Schweblin recurre a los elementos característicos del fantástico clásico. Como en otros cuentos, mantiene un estilo concreto y simple que crea un mundo ligeramente diferente de lo conocido por el género pues la mimesis por defecto apunta a uno vago, a un espacio de ensueño. Lo anterior, sin embargo, no trastoca el sistema de posibilidades del mundo actual, necesario para construir el género fantástico.

En el cuento se narra la historia de dos hombres, Calderón y Gorriti, que conversan a las afueras de una escuela mientras esperan a sus hijos. Sin embargo, los niños nunca llegan, se demoran, y en su lugar, de manera inexplicable, aparecen cientos de mariposas que parecieran haberlos sustituido. En este cuento, Schweblin instala una transgresión ontológica al reelaborar un motivo clásico de la literatura fantástica, la metamorfosis, la transformación en una otredad. Sin embargo, al silenciarse el motivo de la transformación se elimina la ley natural de causa-consecuencia, por lo que el texto motiva al desconcierto y la ambigüedad dando paso a una reticencia “relativa a la fábula” que resulta en una estructura fragmentaria.

El mundo representado se configura a partir de pocos rasgos. Los personajes se insertan en un entorno cotidiano, que se ve reflejado de entrada por una conversación banal: “Vas a ver, dice Calderón, quédate acá, hay que quedarse cerca porque ya salen. ¿Y el tuyo cómo va? El otro hace un gesto de dolor y se señala los dientes. No me digas, dice Calderón. ¿Y le hiciste el cuento de los ratones...? Ah, no; con la mía no se puede, es demasiado inteligente” (p. 29). Sin embargo, súbitamente dentro de la narración se

configura algo extraño, pues los niños no salen de la escuela, “por alguna razón, el timbre se retrasa” (p. 29).

En este cuento Schweblin explota el recurso de los “indicios”, “frases que sugieren de forma sutil lo que sucederá en el clímax del relato”.⁸⁹ Bajo estos “indicios” se organiza la tensión que genera el retraso de los niños para después revelar la naturaleza de la demora, la transformación: “[los padres] esperan ansiosos la salida de sus hijos” (p. 29); “Gorriti sólo mira las puertas todavía cerradas” (p. 29); “Gorriti mira el reloj” (p. 29); “Los padres esperan” (p. 30).

La atmósfera en este relato se postula como nebulosa, construye un espacio narrativo que remite a las narraciones oníricas; no obstante, dentro del texto no hay marcas que indiquen que la historia se desarrolle en un sueño, por lo que la naturaleza fantástica del relato permanece.

El elemento imposible se introduce en el texto a través de un indicio que cumple la función de proceso integrador, es decir, a partir de este hecho se organiza toda la tensión del texto: “Una mariposa se posa en el brazo de Calderón, que se apura a atraparla” (p. 29). El personaje busca sorprender a su hija con la mariposa por lo que la captura; sin embargo, en el intento por sujetarla, ésta se resiste, lo que le provoca un daño irreversible en las alas: “Aprieta fuerte para que no se le escape. Vas a ver cuando la vea, le dice a Gorriti sacudiéndola, le va a encantar. Pero aprieta tanto que empieza a sentir que las puntas se empastan” (pp. 29-30). Calderón al percatarse de lo sucedido, e impulsado por Gorriti, tira la mariposa al suelo y ésta, incapaz de volar, se retuerce en agonía. Entonces el personaje la ejecuta: “Gorriti le dice que termine con eso de una vez y él, por el propio bien de la

⁸⁹ R. Olea Franco, *op. cit.*, p. 34.

mariposa por supuesto, la pisa con firmeza” (p. 30). Este acto de carácter violento rompe con el ritmo pausado y sirve como detonador, como otro indicio, que revelará la naturaleza desestabilizadora del cuento. Después de aplastar a la mariposa, mientras Calderón todavía no aparta el pie del insecto, una transgresión ontológica se insinúa: “Mira hacia las puertas y entonces, como si un viento repentino hubiese violado las cerraduras, las puertas se abren, y cientos de mariposas de todos los colores y tamaños se abalanzan sobre los padres que esperan” (p. 30).

Primero, el imposible se interioriza gradualmente entre los padres: “Algunos padres todavía se amontonan frente a las puertas y gritan los nombres de sus hijos.” (p. 30), pero una vez que las mariposas se alejan volando los padres suponen que los niños se han transformado en mariposas, provocando así una atmósfera siniestra con características del “fantástico generalizado”. Calderón llega a las mismas conclusiones que los demás, sin embargo él “permanece inmóvil. No se anima a apartar el pie de la que ha matado, teme, quizá, reconocer en sus alas muertas, los colores de la suya.” (p. 30).

Si bien la única estrategia dentro del cuento para guiar la solución sobrenatural es homologar a los niños con mariposas a través de algunas frases: “En cualquier momento se abren las puertas y los chicos salen disparados, riendo a gritos en un tumulto de colores” (p. 30); “las puertas se abren, y cientos de mariposas de todos los colores y tamaños se abalanzan sobre los padres que esperan” (p. 30). La actitud de Calderón en la secuencia final delata la suplantación del orden mimético del mundo que habita por otro orden, latente y oculto, en donde los niños se han transformado en mariposas. Es por esto que la

“reticencia relativa a la fábula” se reafirma al establecer un final abierto, sin posibilidad de verificación.

Otro factor importante en el relato es el uso de un narrador en tercera persona que da la impresión de crear un relato enmarcado en otro, y es a través de esta estrategia textual en la que:

Lo fantástico pone de manifiesto el fondo de todo mecanismo narrativo y restituye la verdadera función de lo imaginario: la de difundir la práctica y el gusto del extrañamiento, la de restablecer la producción de lo insólito y hacerla pasar por una actividad normal.⁹⁰

Es importante mencionar que Gorriti, el otro personaje, está silenciado por completo, sus acciones son filtradas y traducidas por el narrador de la historia a tal punto que desaparece, deja de existir. Lo anterior enrarece lo narrado pues sugiere que el único personaje del cuento es Calderón y sus pensamientos.

La instauración de una transgresión ontológica en el mundo mimético es lo que enfatiza la oposición posible-imposible del cuento. Desde la perspectiva de Calderón, la metamorfosis de los niños en mariposas indica la existencia de dos sistemas que se entrecrocán y que son irreductibles; esta transformación se vuelve aún más problemática al final del relato, pues Calderón, aceptando el orden sobrenatural, asume la posibilidad de otra lógica, y teme que su hija esté muerta bajo sus pies.

Estas contradicciones entre el “ver” y el “saber” son las que provocan la ambigüedad característica del fantástico clásico: se confronta la enciclopedia ficcional al oponer el “ver”, la transformación de niños en mariposas, con el “saber”, el conocimiento de la inmutabilidad de los cuerpos. Por lo tanto, los principios que rigen el orden del mundo, la continuidad de las formas y la lógica causal son trastocados pues delatan que el mundo

⁹⁰ I. Bessière *apud* R. Ceserani, *op. cit.*, p. 101.

construido como los presupuestos realistas ha sido intervenido y la estabilidad que rige este mundo se ha desmoronado dando lugar a lo imposible.

Por otro lado, es interesante cómo el cuento reutiliza el motivo de la metamorfosis, que es muy cercano a la figura de la mariposa. Este motivo entraña otro eje temático usual dentro de la literatura fantástica: la figura del doble que pretende desarmar la noción del yo instaurado en la modernidad, como indica Ceserani: “Los textos fantásticos arremeten contra la unidad de la subjetividad y de la personalidad humana, tratan de ponerla en crisis; rompen la relación orgánica (psicosomática) entre cuerpo y espíritu”.⁹¹

La importancia de este cuento radica en su estructura, pues el relato se organiza bajo las normas del fantástico epigonal y explota muchas convenciones del género: el elemento imposible, la metamorfosis de niños a mariposas, se instala en un nivel semántico; el relato es elaborado a partir de la evidente conformación de otro mundo que sustituye al mundo mimético; el cuento se organiza a la manera de los cuentos clásicos en los que el clímax contiene el hecho fantástico y el final resulta inquietante; su unidad temática es dada por un tema clásico del género.

Si bien “Mariposas” es un cuento breve, muestra de forma ejemplar las preocupaciones de la autora en torno a los conflictos entre las relaciones humanas, en especial entre la noción de familia y su relación con la identidad.

2.3.2 “Pájaros en la boca”, la amenaza de lo familiar

El relato “Pájaros en la boca” aborda dos temas representativos de la obra de Samanta Schweblin: la disolución de las fronteras entre lo cotidiano y la otredad y las problemáticas

⁹¹ R. Ceserani, *op. cit.*, p. 122.

relaciones familiares. La presencia de lo fantástico está anclada a los personajes centrales del relato, un padre y su hija.

El cuento narra la historia de Sara, una adolescente que de manera repentina se alimenta solamente de pájaros vivos. Según avanza el relato se desarrollan paralelamente dos historias: por un lado, y de manera latente, el establecimiento de la figura de Sara como un “monstruo”, una representación de la otredad, que impone un orden en el mundo; al mismo tiempo se advierte el conflicto entre los padres de Sara y su paradigma de realidad, lo que lleva a un cuestionamiento no sólo del mundo en el que habitan, sino la forma en que se relacionan con ellos mismos.

Este relato cobra una importancia sustantiva en el libro por los sistemas temáticos y formales que emplea, pues organiza bajo una misma estructura elementos del fantástico clásico como del moderno. Del modo clásico retoma y reelabora la figura del monstruo, por lo que el imposible se mantiene en el nivel semántico del texto. Del fantástico moderno ejercita la problematización de lo cotidiano por lo que sugiere “una concepción inédita de la realidad, según el cual al margen de la realidad existiría otra realidad”.⁹² El elemento fantástico es revelado en la secuencia inicial del relato, por lo que retoma las estrategias narrativas ejecutadas por el “fantástico generalizado” y el uso de reticencias tanto narrativas como semánticas.

La figura del narrador es muy importante en el relato, se trata de un narrador en primera persona, protagonista de la historia, que permite registrar las diferentes modalizaciones que dan cuenta del malestar íntimo, generado no sólo por el hecho

⁹² D. Roas, *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, *Páginas de espuma*, p. 43.

fantástico, la alimentación de Sara, sino por lo conflictivo que resulta seguir las convenciones sociales, en este caso la relación padres-hijos.

La historia comienza con la llegada de la madre de Sara a la casa del narrador. Desde el primer momento el narrador expresa un fastidio por esta intervención que altera su orden cotidiano: “El auto de Silvia estaba estacionado frente a la casa, con las balizas puestas. Pensé si había alguna posibilidad real de no atender...” (p. 31). Como se verá después, el padre de Sara representa a un sujeto inmerso en un orden sumamente cotidiano. El mundo configurado por Schweblin en “Pájaros en la boca” impone una mimesis por defecto que parte de un contexto ordinario, pasivo y banal, en el cual la normalidad rige la vida del personaje protagonista: “Por fuera la casa se veía como siempre, con el césped recién cortado y las azaleas de Silvia colgando de los balcones del primer piso” (p. 32); sin embargo, en el seno de este mundo pretendidamente normal se encuentran elementos que desvían la regularidad del marco de referencia, delatando la existencia de un orden oculto que rige la vida de Sara y al que el padre no puede acceder:

Cuando me vio entrar sonrió y dijo:

–Hola papá.

Aunque mi nena era realmente una dulzura, dos palabras alcanzaban para entender que algo estaba mal en esa chica, algo seguramente relacionado con la madre (p. 32).

En la casa de la madre se da el encuentro con el elemento fantástico; la transgresión es en este caso lógica pues trata de la contravención del principio de contradicción del sujeto, bajo el que se organiza todo el relato. Este choque es relatado de manera gráfica y violenta, acentuando su incompatibilidad con el mundo configurado. También da muestra del escándalo racional que empieza a trastocar la estabilidad del padre:

Silvia volvió con una caja de zapatos. La traía derecha, con ambas manos, como si se tratara de algo delicado. Fue hasta la jaula, la abrió, sacó de la caja un gorrión muy pequeño, del tamaño

de una pelota de golf, lo metió dentro de la jaula y la cerró. Tiró la caja al piso y la hizo a un lado de una patada, junto a otras nueve o diez cajas similares que se iban sumando bajo el escritorio. Entonces Sara se levantó, su cola de caballo brilló a un lado y otro de su nuca, y fue hasta la jaula dando un salto de por medio, como hacen las chicas que tienen cinco años menos que ella. De espaldas a nosotros, poniéndose en puntas de pie, abrió la jaula y sacó el pájaro. No pude ver qué hizo. El pájaro chilló y ella forcejeó un momento, quizá porque el pájaro intentó escaparse. Silvia se tapó la boca con la mano. Cuando Sara se volvió hacia nosotros el pájaro ya no estaba. Tenía la boca, la nariz, el mentón y las dos manos manchados de sangre. Sonrió avergonzada, su boca gigante se arqueó y se abrió, y sus dientes rojos me obligaron a levantarme de un salto (pp. 33-34).

En ese momento el narrador se da cuenta de cómo su hija se transforma en una otredad que desconoce. Lo íntimo, configurado bajo la figura de la hija, símbolo de lo próximo, se vuelve irreconocible, de esta forma genera un efecto de desfamiliarización, se instituye lo siniestro en el relato.

Silvia obliga al narrador a llevarse a su hija, a hacerse cargo del problema, “Si se queda me mato. Me mato yo y antes la mato a ella” (p. 35). Al no tener otra alternativa, el narrador lleva a Sara a su casa. Lo que inicia una nueva fase en la interacción con la otredad y lo siniestro.

A lo largo de los días, Sara se vuelve una figura cada vez más siniestra, lo que angustia al narrador y amenaza el orden cotidiano de su vida. A pesar de que el problema de la alimentación de la adolescente queda suspendido, pues la madre provee semanalmente a Sara con pájaros dentro de cajas de zapatos, el narrador empieza a percatarse de que la actitud de su hija recuerda a la de un autómeta: “Pasaron tres días. Sara estaba casi todo el tiempo en el living, erguida en el sillón con las rodillas juntas y las manos sobre las rodillas” (pp. 36-37); “Sara erguida, sentada en su esquina del sillón, yo en la otra punta, espiándola cada tanto para ver si seguía la programación o ya estaba de nuevo con los ojos clavados en el jardín” (p. 38).

Estas actitudes refuerzan la presencia siniestra de Sara en la casa. Ahora es una otredad que atormenta al narrador. Cada día escucha cómo se alimenta su hija: “Se escuchó un chillido agudo y corto. Unos segundos después las canillas del baño y el agua corriendo” (p.39). Esto provoca un conflicto irreductible en su interior, pues vacila entre el miedo que le provoca lo Otro, y el amor a su hija, que en este punto de la narración es casi obligado, convencional e impuesto.

La tensión llega cuando Silvia, la madre de Sara, se enferma y ya no puede llevar más las cajas de zapatos con pájaros dentro, esto da pauta para que el frágil orden que se había instituido entre los dos personajes se resquebraje totalmente y apunte con violencia el conflicto interior que tiene el padre con respecto a su hija/monstruo: “Dijo que no podía visitarnos. Me preguntó si me arreglaría sin ella y entendí que no poder visitarnos significaba que no podría traer más cajas” (p. 39).

El narrador, no se sabe si vencido por el amor, o el miedo, al tercer día de no alimentar a su hija procura suministrarle alimento. Va a una tienda de mascotas, observa la jaula de los pájaros, pero en el momento en que es abordado por el vendedor titubea, y huye de la tienda, lo que demuestra la profundidad del conflicto interior y la descomposición ontológica que lo empieza a invadir. En la casa Sara lo espera, y el orden del conflicto entre el miedo a la otredad y el amor a la hija se reafirma:

–Papi...

Tragué lo que estaba masticando y bajé el volumen, dudando de que realmente me hubiera hablado, pero ahí estaba, con las rodillas juntas y las manos sobre las rodillas, mirándome.

– ¿Qué? –dije.

– ¿Me querés?

Hice un gesto con la mano, acompañado de un asentimiento. Todo en su conjunto significaba que sí, que por supuesto. Era mi hija, ¿no? Y aun así, por las dudas, pensando sobre todo en lo que mi exmujer hubiera considerado “lo correcto”, dije:

–Sí, mi amor. Claro.

Y entonces Sara sonrió, una vez más, y miró al jardín durante el resto del programa (pp. 41-42).

La pregunta retórica que se hace el padre con respecto a su hija constata su naturaleza siniestra, y enuncia el conflicto que se desarrolla en su interior. A lo largo del relato se dan muestras de este problema: “Yo salía temprano al trabajo y me aguantaba las horas consultando en internet infinitas combinaciones de las palabras *pájaro*, *crudo*, *cura*, *adopción*, sabiendo que ella seguía sentada ahí, mirando hacia el jardín durante horas” (p. 37).⁹³ Luego considera “la posibilidad de internar a Sara en un centro psiquiátrico [...]. Pensé en esos casos en que los médicos sugieren cierto aislamiento del paciente, alejarlo de la familia por unos meses. Quizás era una buena opción para todos...” (p. 37).

Inclusive, el padre trata de racionalizar la condición de Sara al extrapolar los órdenes sociales con el aspecto siniestro: “desde un punto de vista naturista es más sano que la droga, y desde el social más fácil de ocultar que un embarazo a los trece” (p. 35). Sin embargo, estos intentos fracasan pues el elemento imposible no puede ser reducido a ningún código, y una vez más se delata la naturaleza irreductible del conflicto entre la convención de amor padres-hijos y la amenaza que representa Sara y la imposibilidad de vivir junto a ella, que se ha convertido en otro ser.

Después del incidente en la tienda de mascotas, el padre de Sara intenta contactar a Silvia, pero no es posible encontrarla. Entonces va a la veterinaria, notablemente afectado y compra un pájaro: “Golpeé la mesada con la palma de la mano. Algunas cosas saltaron sobre el mostrador y el vendedor se quedó en silencio, mirándome. Señalé un pájaro chico, oscuro, que se movía nervioso de un lado a otro de la jaula.” (p. 43). Al regresar a su casa

⁹³ Itálicas en el original.

sube al cuarto de Sara, y deja la caja con el pájaro sobre el escritorio, para luego salir del cuarto. El personaje relata la secuencia final de esta forma:

Entonces me di cuenta de que no me sentía bien. Me apoyé en la pared para descansar un momento. Miré el folleto del criadero, que todavía llevaba en la mano. En el reverso había información acerca del cuidado del pájaro y sus ciclos de procreación. Resaltaban la necesidad de la especie de estar en pareja en los períodos cálidos y las cosas que podían hacerse para que los años de cautiverio fueran lo más amenos posible. Escuché un chillido breve, y después la canilla de la pileta del baño. Cuando el agua empezó a correr me sentí un poco mejor y supe que, de alguna forma, me las ingeniaría para bajar las escaleras (pp. 75 -76).

En la secuencia final operan dos principios que sitúan a “Pájaros en la boca” en la tradición de la literatura fantástica. Como indica Alberto Pavón, el personaje fantástico al enfrentarse al conflicto irreductible, al imposible fantástico que instala la ilegalidad en el mundo, tendrá una transformación que lo llevará a:

Un estado final de degradación ontológica, intelectual, 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 otro mundo, donde las visiones sobre la vida y las leyes lógico-causales propias pierden pertinencia y eficacia.⁹⁴

Esto sucede con el personaje del cuento: el padre de Sara pasa de ser un hombre normal, a un tipo nervioso, a un sujeto que adopta un orden que no es el suyo; si bien la transformación no se enuncia explícitamente en el relato, el orden de la historia permanece abierto, no concluye, nada indica que el conflicto entre lo propio, simbolizado por Sara, y lo ajeno, simbolizado por el otro en el que se ha convertido Sara, se haya solucionado; más bien el problema parece agudizarse con la aceptación de condiciones impuesta por la lógica de la otra realidad, por lo que el “pájaro chico, oscuro, que se movía nervioso de un lado a otro de su jaula” (p. 43) pareciera la simbolización del padre a punto de ser deglutido por la

⁹⁴ Alfredo Pavón, “Cuentos mexicanos, ¿fantásticos?”, *Semiosis*, 6 (2010), p. 38.

hija. Es por esto que la ambigüedad permanece en el texto aún después de la secuencia final.

El segundo principio que traza el relato en la tradición del fantástico entraña la condición límite que vive el personaje. En el cuento se manifiestan dos órdenes de realidad, que se mantienen en tensión constante. Esto se constata por los espacios narrativos. La primera realidad es en la que vive el padre de Sara, que es un hombre ordinario, con una existencia soez: “En el supermercado la gente cargaba sus changos de cereales, dulces, verduras, carnes y lácteos. Yo me limitaba a mis enlatados y hacía la cola en silencio. Iba dos o tres veces por semana” (p. 68). Esta realidad entra en conflicto con la de Sara, que permanece oculta y desconocida hasta el acontecimiento fantástico. De alguna forma, en la configuración del paradigma de realidad de Sara el comer pájaros no representa nada anormal, pero el padre es incapaz de acceder a este universo, lo que demarca por una parte el carácter inaccesible de la realidad de Sara y por otra la existencia de otro mundo posible conviviendo al mismo tiempo con el mundo real:

–Comés pájaros, Sara –dije.

–Sí, papá.

Se mordió los labios, avergonzada, y dijo:

–Vos también.

–Comés pájaros vivos, Sara.

–Sí, papá (p. 36).

Al igual que en “Mariposas”, el texto revela la yuxtaposición de dos sistemas de posibilidad, cada uno es representado bajo la figura de los padres y de los hijos. A través de esta estrategia, el texto remarca la posibilidad de otro mundo, inaccesible para el narrador, que se delata por un “indicio” falso repetido a lo largo del cuento: el jardín, pues Sara, en su impasividad, siempre dirige la mirada hacia un punto en el jardín. El padre piensa, y aquí se

recalca su voz narrativa de carácter intradieгético con una visión parcial de los hechos, que hay algo en el jardín que tiene que ver, y posiblemente resuelva, la transgresión fantástica: “A veces me quedaba mirando cómo [las plumas] se iban con el agua. [...] pensando en Sara, en qué es lo que habría en el jardín” (p. 39). Sin embargo, tanto para el narrador, como para el lector, el acceso a ese universo que representa Sara está cancelado, por lo que se produce una reticencia narrativa y semántica, un significado que el relato no puede llenar, por lo que en el cuento el elemento imposible “produce siempre la sensación de que existe una clave secreta, la posibilidad de interpretar erróneamente un cierto orden que nos es negado y cuyo nombre no sería ya la magia sino su forma cotidiana del azar, la contingencia, lo imprevisto, el lenguaje cifrado de algunas cosas”.⁹⁵

Es importante mencionar que el personaje de Sara es el que le da unidad temática al texto, pues es a través de ella que el conflicto que tiene el padre se manifiesta. En este sentido, Sara se presenta como el elemento imposible, como el hecho fantástico. Schweblin, siguiendo con la tradición del fantástico clásico, utiliza el recurso del monstruo, un tema usado con mucha frecuencia por los escritores del fantástico, como señala Ceserani: “La escena de la aparición repentina e inesperada de un extraño en el espacio doméstico es casi un estereotipo, presente ya en la psicología y en el imaginario cultural de las comunidades humanas”.⁹⁶

Por otra parte, uno de los elementos del fantástico clásico, el monstruo, en “Pájaros en la boca” es resignificado y ese es uno de los grandes aportes de Schweblin. Sara no es un monstruo reconocido culturalmente, por la descripción que hace el texto podría ser una

⁹⁵ P. Arán, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁶ R. Ceserani, *op. cit.*, p. 122.

especie de vampiro, pues sólo alimentándose de pájaros y sin salir de la casa: “Conservaba, sin embargo, una piel radiante de energía y se la veía cada vez más hermosa, como si se pasara el día haciendo ejercicios bajo el sol” (p. 39); pero al momento de negarle el alimento comenzaba a morir.

Según Héctor Santiesteban Oliva, “el monstruo está emparentado fuertemente con los animales [...]. Pierre d’Ailly, aunque constata la anomalía de los monstruos, los sitúa entre dos reinos, el humano y el animal”.⁹⁷ Dentro de la figura del monstruo “se da un *coniunctio elementorum*, una conjunción de elementos. Elementos heterogéneos en la mayor parte de las ocasiones, pero también con otros francamente contrapuestos, en donde llega a haber una conciliación de contrarios.⁹⁸ Sin embargo, Sara más bien se acerca a un autómeta, por su pasividad, y si bien su gesto de comer pájaros la acerca a las bestias, la alteración es mínima, no hay otra señal de cambio. No obstante su carácter siniestro permanece, y su otredad problematiza la vida del padre, por lo que en esencia se presenta como un monstruo, pero uno humano.

Es así como esta nueva representación de lo monstruoso adquiere forma en Sara, pues en ella se conjugan ya no dos elementos naturalmente imposibles, como en un hombre lobo o un fantasma, sino un elemento humanamente imposible, comer pájaros vivos, que detona lo prohibido en el conflicto del narrador y la subversión de su valores sociales; la muestra de que lo que creemos como natural, las relaciones entre padres e hijos representadas por antonomasia por el afecto o el amor, es un constructo social, además de señalar la fragilidad de dicho constructo.

⁹⁷ Héctor Santiesteban Oliva, *Tratado de monstruos: ontología teratológica*, Ciudad de México, Plaza y Valdés, 2003, p. 35.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 31.

En el caso de “Pájaros en la boca”, lo monstruoso es utilizado como herramienta que desarma la creencia de que la relación padre-hijo es un elemento natural e inmutable para dejar al descubierto la tensión que genera el conflicto entre dos nociones imposibles de sintetizar, por un lado el amor que un padre debe de tener a su hijo, concebido culturalmente como natural, por otro, la confrontación directa con la otredad, con lo monstruoso instalado efectivamente en Sara.

2.3.3 “El cavador”, la cancelación de lo ordinario

En “El cavador” se aglutinan muchas de las preocupaciones estéticas presentes en la obra de Schweblin: la otredad, la tensión entre las relaciones humanas, la irónica relación entre el sujeto y el mundo que habita, la fragilidad de las fronteras que demarcan lo cotidiano y lo fantástico.

A la par, sirve como un anuncio del estilo literario que el lector encontrará en los demás relatos: mundos siniestros, inquietantes; territorios montados como próximos pero desfamiliarizados, extraños; constructos sintópicos espesos que a la par de polisemánticos son impenetrables, y que desarman la lógica natural del mundo real para desestabilizar la postura del lector.

La influencia de Cortázar en este relato es indudable, pues a pesar de que las estrategias textuales varían, el programa narrativo permanece; sin embargo, a pesar de estar enormemente influenciado por la construcción semántica de “Verano” y del paroxismo fantástico que origina “Casa tomada”, el cuento de Schweblin es lo suficientemente innovador para no tratarse de un relato epigonal.

“El cavador” relata la historia de un hombre que alquila una casa en la playa. Al llegar al lugar se encuentra con otro hombre, que cree reconocerlo y le habla sobre la construcción de un pozo, supuestamente a su mando. El recién llegado no sabe qué sucede en su entorno. A lo largo del cuento, el “cavador” llega, también, a un desconocimiento de su mundo. El inicio del conflicto se da inmediatamente después del arribo del personaje al espacio en donde se narra la historia. El primer encuentro delata la proximidad del cavador con el protagonista de la historia:

Necesitaba descansar, así que alquilé una casona en un pueblo de la costa, lejos de la ciudad. [...] Ya estaba a pocos metros cuando tropecé con algo.

– ¿Es usted?

Retrocedí asustado.

– ¿Es usted, don? –un hombre se incorporó con dificultad–. No desperdicié ni un solo día, eh... Se lo juro por mi mismísima madre... (p. 64).

El narrador del relato es intradieético y al ser protagonista de la historia que cuenta, mantiene una línea de continuidad con el narrador usual empleado por el relato fantástico. El uso de la focalización interna permite ver la configuración del mundo representado y la condición de intruso, de extranjero, de pieza que no encaja, del narrador en contraste con la familiaridad del hombre que cava:

–Don, ¿baja?

–Creo que se equivoca –dije.

– ¿Qué?

Le dije que no bajaría y, como no contestó, me fui para la casa. Recién cuando llegué a las escaleras de entrada escuché un lejano muy bien, don, como usted diga (p. 65).

De la misma forma que otros relatos del fantástico en su versión moderna, el mundo que se representa en el cuento se basa en la efectividad de la mimesis por defecto, pues describe un mundo realista, en apariencia común, con marcas que señalan que el espacio en donde habitan los personajes es cotidiano:

[La ciudad] Quedaba a quince kilómetros del pueblo, siguiendo el camino de ripio hacia el mar. Cuando iba llegando, los pastizales me impidieron seguir en auto. El techo de la casa se veía a lo lejos. Me animé a bajar. Tomé lo imprescindible, y seguí a pie. Oscurecía y, aunque no se veía el mar, podía escuchar las olas alcanzar la orilla (p. 64).

La unidad temática del relato se origina a partir del pozo que construye el cavador, un objeto instalado en el espacio y que funciona como un falso indicio de lo fantástico: “Me agaché y asomé la cabeza. El agujero medía más de un metro de diámetro y adentro no se alcanzaba a ver nada” (p. 65). Sin embargo, el pozo no es el elemento imposible, pues lo que en realidad le da carácter fantástico al cuento y desemboca la transgresión lógica instalada en el relato es la relación que se establece entre el cavador y el personaje-narrador. Esta relación enuncia una yuxtaposición conflictiva entre dos sistemas de posibilidad representados por ambos personajes; de modo que el elemento imposible que configura al mundo fantástico en realidad se trata de una serie de “impertinencias”, tanto semánticas como sintácticas que denotan una transgresión de significado absoluta provocadas por las actitudes de los personajes, por lo que el relato continúa utilizando herramientas de la tradición del fantástico moderno.

Al principio de esta yuxtaposición las alteraciones dentro del régimen del mundo ficcional son mínimas. Al segundo día de su estancia en la casa de playa, el narrador naturaliza la existencia del cavador, probablemente por la actitud sumisa y obediente que tiene éste con respecto a aquel, pero manteniendo la distancia, conservando una postura que delata su desconfianza frente al otro:

Al verme la dejó [una pala oxidada] y se apresuró a alcanzarme.
Caminó en silencio detrás de mí. Esperó a que yo bajara todo del coche y cargó lo más pesado.
Preguntó si los paquetes eran parte del plan.
–Disculpe, pero necesito organizarme –dije y, al llegar a la puerta, le quité lo que cargaba para evitar que entrara a la casa.

– Sí, Sí, don. Como usted diga (p. 65).

El carácter pasivo del cavador permite que el personaje-narrador comience a establecer una relación de dominio, de superioridad, frente a este personaje. Esto también apuntala la normalización que se está instaurando entre los dos sujetos:

Cuando salí, corrigió la postura y me saludó respetuoso

– ¿Qué hacemos, don?

Me di cuenta de que un gesto mío hubiera bastado para que el hombre se echara a correr hacia el pozo y se pusiera a cavar. Miré hacia los pastizales, en dirección al pozo (p. 66).

Sin embargo, al avanzar la historia ocurre un hecho que enrarece la atmósfera del relato parcialmente naturalizada y se comienza a instalar de nuevo la presencia de lo inquietante. La configuración del mundo ficcional empieza a tambalearse al tener contacto el narrador con otro personaje, que por otra parte pareciera salir de la nada, como si se tratara de un elemento supernumerario que no existiera en el mundo posible:

Entré en la única tienda que encontré abierta. Cuando el empleado estaba envolviendo mi compra, preguntó:

– ¿Y cómo va su cavador?

Me quedé unos segundos en silencio, esperando quizá que algún otro contestara.

– ¿Mi cavador?

Me alcanzó la bolsa.

–Sí, su cavador...

Le extendí el dinero y miré al hombre, extrañado; antes de irme no pude evitar preguntarle:

– ¿Cómo sabe del cavador?

– ¿Qué cómo sé del cavador? –dijo, como si no me comprendiese (pp. 66-67).

El nuevo personaje reinstala el conflicto entre los dos órdenes de realidad que están en tensión en el relato; pues dentro del orden del mundo en el que se encuentra tanto el cavador como el tendero suceden hechos que no tienen explicación, ni lógica, dentro de la realidad del narrador. A la par, se establece el hecho de que todos saben algo que el narrador ignora, lo que genera un conflicto, un desacuerdo, ya no entre el “ver” y el

“saber”, a la manera del relato fantástico clásico, sino entre el “saber” y sus propios mecanismos y certezas de interpretación del mundo actual; se vaticina de esta forma la ruptura de la lógica causal, y por ende se pone en duda la legitimidad del mundo ficcional del narrador, que se tambalea y, en correspondencia, la del lector implícito frente al mundo real.

Este mecanismo que pone en entredicho la estabilidad del marco de referencia forma parte del objetivo desestabilizador de la literatura fantástica, tal como afirma Bessièrè: “Lo fantástico pone en escena la distancia entre el sujeto y lo real y, por ello mismo, está en estrecha relación con las teorías sobre el conocimiento y con las creencias de una época”.⁹⁹

Esta distancia entre el sujeto y el mundo actual se manifiesta en el quiebre entre la relación de los personajes. El conflicto comienza en la playa a la que van juntos. Al salir de bañarse, el narrador no encuentra por ningún lado a su compañero. Eso le genera una angustia que demuestra la falsa estabilidad de la relación entre ambos, y por extensión la falsa correspondencia entre los dos mundos que representan: “Con un sentimiento de fatalidad busqué posibles huellas hacia el agua, por si acaso había seguido mi sugerencia, pero no encontré nada y entonces decidí volver” (p. 68).

En el camino a su casa, el narrador se encuentra con el pozo, y decide inspeccionarlo de cerca, encontrándose con “un trabajo prolijo, de aproximadamente un metro de diámetro, que se hundía hacia el centro de la tierra” (p. 68). En el presente de la narración, el objeto no ha cambiado sus propiedades, no existe ninguna transformación en su estado que desafíe las lógicas causales del mundo, por lo que no se trata de un elemento fantástico; pero éste sirve como indicio de la ruptura que vendrá después:

⁹⁹ I. Bessièrè *apud* R. Ceserani, *op. cit.* p. 97.

Cuando apoyé una mano para levantarme, los bordes se quebraron. Me aferré a los pastizales y, paralizado, oí el ruido de la tierra cayendo en la oscuridad. Mis rodillas resbalaron en el borde y vi cómo la boca del pozo se desmoronaba y se perdía en su interior. (p. 68)

Al percatarse de lo ocurrido el narrador entra en pánico y decide reparar los daños. Busca una pala en la casa, y una vez con el objeto sale para encontrarse frente a frente con el cavador. Con este encuentro se refuerza la transformación de los personajes, se comienza con un doble proceso; por parte del cavador, la desfamiliarización con respecto a su (supuesto) patrón: “Lo estaba buscando, don. Tenemos un problema. Por primera vez, el cavador me miraba con desconfianza” (p. 69). Por parte del narrador, inicia un proceso de naturalización de la lógica del cavador, la aceptación de los hechos de ese otro mundo como resultado de la yuxtaposición entre las realidades; pues si al inicio del relato pensaba: “no tenía por qué preocuparme por un hombre que cavaba un pozo en una casa que no me pertenecía.” (p. 66); al final, sin conocer las causas ni las consecuencias que implica el pozo, se establece en él un miedo irracional y busca reparar algo que en realidad no entiende, aceptando de esta forma una lógica ajena:

Me puse de pie y observé el desastre. Miré con miedo a mi alrededor, pero el cavador no se veía por ningún lado. Entonces se me ocurrió que podría arreglar los bordes con un poco de tierra húmeda, aunque necesitaría una pala y algo de agua (pp. 68-69).

Al término del cuento se concluye con los dos procesos, el de naturalización y desfamiliarización, entre los sujetos. La yuxtaposición total de los mundos distintos se confirma cuando el narrador interioriza la lógica del otro mundo y el cavador se da cuenta de que su paradigma de realidad peligra, al desconocer al patrón, ahora convertido en un extranjero:

Instintivamente oculté la pala. Él parecía no reconocer en mí al hombre que yo había sido para él hasta un momento antes.
– ¿Va a cavar?– insistió.

–Lo ayudo. Usted cava un rato y yo sigo cuando se canse.

–El pozo es suyo –dijo–, usted no puede cavar.

El cavador levantó la pala y, mirándome a los ojos, volvió a clavarla en la tierra (pp. 69-70).

El uso de procesos totalmente contradictorios, la desfamiliarización y la naturalización, en la configuración del relato, y la transformación de los personajes, que por gradual no menos violenta, generan un sentimiento de ambigüedad, de intranquilidad, de interrogación por las bases que sostienen ese mundo posible, acentuando de esta forma su pertenencia al género fantástico, pues se trata de un relato ambiguo, y abierto, con claves imposibles de descifrar.

La naturaleza fantástica del relato se acentúa por las reticencias semánticas y sintácticas con las que el cuento asedia al lector. A lo largo de “El cavador” se despliegan una serie de vacíos o reticencias relativas a la fábula, que son preguntas nunca resueltas por el texto, lo que produce que la narración mantenga un registro de confusión. Hay que advertir que estas elipsis textuales se producen alrededor de los dos personajes, los cuales forman una suerte de diálogos de sordos que dotan a todo el cuento de un carácter parcial, componen un enigma que el lector nunca alcanzará a descifrar del todo:

– ¿Cuánto cree usted que falte?

– Poco, don, muy poco...

– ¿Cuánto es poco para usted?

– Poco... no sabría decirle.

– ¿Cree que pueda terminarlo hoy?

– No puedo asegurarle nada... Usted sabe: esto no depende sólo de mí [...].

El cavador se detuvo.

– ¿Prefiere que vuelva?

– No, no, le pregunto.

– Es que cualquier cosa que pase... – amagó con regresar– sería terrible, don.

– ¿Terrible? ¿Qué puede pasar?

– Hay que seguir cavando.

– ¿Por qué?

Miró al cielo, primero hacia un lado, luego hacia el otro (p. 67).

Los diálogos de este tipo delatan la ausencia de una lógica causal en el mundo ficcional, este procedimiento es usado en la forma moderna del relato fantástico, como afirma Campra: “Ni los hechos se inscriben –explícita o implícitamente– en una norma general, ni el texto propone sintagmáticamente su propia norma. Las secuencias tomadas aisladamente o en su totalidad, son a-paradigmáticas y a-sintagmáticas.”¹⁰⁰

Estos diálogos se encuentran a lo largo del texto, y reafirman la idea de incompletud, de conocimiento parcial, de conflicto, y el trastorno de interpretación que se mantiene en la superficie del relato, ofreciendo múltiples soluciones a un enigma inexistente, como lo apunta Pampa Arán: “la posibilidad de coexistencia de diferentes soluciones para un mismo fenómeno, desarrolla la contradicción. [...] Esto provoca en el lector la sospecha de que puede elaborar una conjetura del sistema, pero que nunca tendrá la clave”.¹⁰¹

“El cavador” es un relato que tiene como coordenada un tema recurrente de la literatura fantástica: el individuo y su posición con respecto al mundo. El sujeto moderno construye su paradigma de realidad bajo el concepto de autoafirmación derivado de un orden de mundo regido por las leyes clásicas de la lógica, por lo que según Hans Blumenberg lo que se pone en duda es:

un programa de vida, al que el hombre somete la propia existencia en una situación histórica; [...] un conjunto de suposiciones que determinan, a su vez, el horizonte de las experiencias posibles y de la interpretación y que contiene la presuposición de lo que el mundo significa para el hombre.¹⁰²

En el cuento se trastoca esta autoafirmación que hace posible la unidad del sujeto y también el concepto de identidad. Por un lado, tanto el cavador, al enfrentarse a la

¹⁰⁰ R. Campra, *op. cit.*, p. 130.

¹⁰¹ P. Arán, *El fantástico literario...*, *op. cit.*, pp. 54-55.

¹⁰² Hans Blumentberg *apud* R. Ceserani, *op. cit.*, p. 118.

desfamiliarización, como el narrador, al enfrentarse a un mundo desconocido, afrontan la existencia en un espacio que no les pertenece. Son personajes extraños en un mundo que al ser a-paradigmático y a-sintagmático cancela la idea de unidad de la mimesis por defecto que crea el espacio en el que se instalan los personajes. Esta discontinuidad entre todos los signos vacíos genera una vacilación de identidad, pues cada uno de los personajes se transforma en “un ser perdido, aislado, desarraigado, incapaz de adaptarse a su mundo, tan descentrado como la realidad en la que le ha tocado vivir”.¹⁰³

El narrador del cuento se pregunta: “¿Para quién trabajaría un obrero que no reconocía ni a su propio capataz? ¿Qué andaría buscando para cavar tan profundo?” (p. 65); los cuestionamientos anteriores que se hacen extensivos a la condición del individuo que padece el mundo contemporáneo. De esta forma, “El cavador” utiliza los mecanismos de la literatura fantástica para delatar “la complejidad de lo real y nuestra incapacidad para comprenderlo y explicarlo”.¹⁰⁴

En “El cavador”, el cuento asedia la forma en el que el fantástico literario es entendido canónicamente. El relato se construye bajo una estructura a-sintagmática y a-paradigmática, que introduce al lector a un mundo sin una lógica aparente. El narrador desconoce la finalidad del trabajo del cavador, permanece en un profundo desconcierto, por lo que el relato tiene características propias de la literatura del absurdo. Campra apunta a que estos dos géneros literarios se mantienen en tensión constante. Sin embargo, a pesar de las características que comparte con el absurdo, el relato de Schweblin se deslinda de este género pues:

¹⁰³ D. Roas, *op. cit.*, p. 161.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 153.

Mientras en el absurdo la carencia de causalidad y de finalidad es una condición intrínseca de lo real, en lo fantástico deriva de una rotura imprevista de las leyes que gobiernan la realidad. En el absurdo no hay alternativa, para nadie: se trata de una desoladora certidumbre que no implica sólo al protagonista de la historia, sino a todo ser humano. De allí también la dimensión marcadamente simbólica del personaje absurdo y, por el contrario, la caracterización del héroe fantástico como víctima sobre todo individual.¹⁰⁵

De lo anterior se deriva que si bien “El cavador” se construye a partir de una autonomía de la significación, es decir, la sobreproducción de indicios desvía la capacidad de interpretación no sólo del relato sino también del mundo real, no se trata de la noción de absurdo pues en éste el sentido ha desertado del mundo provocando una total ausencia de finalidad, mientras que en el fantástico se impone un elemento que “solamente encuentra medios que no parecen tener una finalidad o cuya finalidad se va modificando de manera incesante. La Ley se ha vuelto implacable, pero nadie sabe cuál es su contenido”.¹⁰⁶

Al final, el relato sugiere una yuxtaposición entre dos realidades en conflicto, pero ya no se trata de la confrontación clásica entre algo irreal y algo imposible, sino entre dos formatos de lo real colocados en paralelo, en conflicto efectivo, pero cada uno perfectamente legitimado.

¹⁰⁵ R. Campra, *op. cit.*, p. 133

¹⁰⁶ P. Arán, *op. cit.*, p. 102.

Conclusiones

El propósito de esta tesis es mostrar el vínculo entre lo fantástico y los cuentos de Samanta Schweblin con la finalidad de distinguir las estrategias narrativas que continúan, cambian o se desvían de una genealogía específica.

Para confirmar la hipótesis expuesta fue fundamental identificar el contexto desde el cual se escribió *Pájaros en la boca*. Al indagar sobre este tema encontré que no sólo la tradición rioplatense del relato fantástico interviene en la construcción de los mundos fantásticos; la autora también tematiza las preocupaciones de una generación, la Nueva Narrativa Argentina. Lo anterior proporcionó guías de interpretación para comprender el estilo inusual de Schweblin y advertir temas que atraviesan todos los relatos: la violencia, la tensión entre las relaciones familiares y la incomodidad del ser humano en el mundo actual.

También fue elemental fijar un punto de partida para aproximarse a la complejidad de la literatura fantástica, un género con una vasta tradición tanto creativa como teórica. Uno de los hallazgos de esta investigación fue advertir que diversos teóricos han identificado problemas que superan las barreras del género y que involucran problemas literarios sobre la ficción, la verosimilitud y la relación entre texto y el mundo actual. Sin duda, los aportes que Pampa Olga Arán hace en *El fantástico literario* fueron productivos pues plantean una relación entre lo fantástico con una teoría de la ficción: los mundos posibles. En conjunto con los aportes de Susana Reisz de Rivarola y Rosalba Campra posibilitaron identificar el

binomio “imposible-transgresión” para definir los rasgos distintivos del género y así implementar una metodología de análisis a partir de estas herramientas.

El marco de los mundos posibles fue trascendental para deslindar con claridad los diversos mundos posibles que convergen en los cuentos de la autora. Tras el análisis específico de la obra se pueden ubicar cuentos realistas, que se distinguen por narrar con una voz subjetiva y cínica, propios de la NNA, y cuentos fantásticos que implementan diversas técnicas para crear un mundo inestable, rasgo distintivo del género.

Para una aproximación crítica que permitiera distinguir los desvíos y las innovaciones en los cuentos fue preciso adaptar los conceptos de mimesis por defecto y enciclopedia ficcional a los aportes teóricos de la investigadora Giuliana Zeppegno y del teórico Remo Ceserani. Lo anterior permitió distinguir entre un fantástico clásico y uno moderno, constituido por múltiples estrategias narrativas que organiza un conjunto de textos heterogéneos y con una tendencia a la hibridación que adoptan generalmente un cambio en el registro semántico del relato.

Es así que los planteamientos de Zeppegno permitieron identificar diferentes modalidades dentro del fantástico moderno para entender la dinámica propia de los géneros. En la obra de Schweblin, se materializan dos formas de lo fantástico contemporáneo: una epigonal que aprovecha los diversos ejes temáticos de lo fantástico clásico, incluyendo temas explorados por la narrativa rioplatense, y lo fantástico moderno, en donde los relatos innovan en la forma de introducir el elemento imposible dentro del mundo narrado. De esta forma, la literatura fantástica que propone Schweblin busca extender los alcances del género al establecer una pugna entre diferentes sistemas de

posibilidades que delatan múltiples formas de representar al mundo actual. Es posible afirmar que la autora argentina insiste en representar los desajustes, las ilegalidades y los imposibles dentro de la realidad más cotidiana.

Si con el fantástico literario de Borges, Bioy o Cortázar se propusieron modelos alternativos de realidad a partir de incertidumbres metafísicas, la práctica que ejercita Samanta Schweblin en *Pájaros en la boca* reelabora elementos de lo cotidiano para subvertir las certezas que sostienen los convencionalismos sociales y la percepción de lo normal, aproximando de esta forma la amenaza que representa lo fantástico a las esferas de lo cotidiano, a los ámbitos de lo familiar y lo conocido, derivando de esta forma la noción del género de una forma particular.

A lo largo de *Pájaros en la boca* la autora problematiza las fronteras no sólo de lo posible y lo imposible, sino también los diferentes territorios que demarcan los género literarios, pues éstos tienden a problematizar sus rasgos distintivos para mantenerse vigentes. La literatura fantástica se reinventa con la finalidad de extender los alcances de sus relatos; al abordar diferentes sistemas de posibilidades, los códigos que conforman los mundos ficcionales adoptan múltiples bases para representar el mundo actual. Esto también contribuye con la intención desestabilizadora del fantástico que subvierte las expectativas normativas del género y las desplaza hacia lugares disolventes de sentido.

El problema central de lo fantástico en el libro es ubicar como punto preferido de inspección las zonas más oscuras de lo real, aquellas en donde la plataforma que sostiene a la razón está interiorizada hasta el punto de no percibir ya su existencia; en estos intersticios es donde se despliega, fundando en la mimesis por defecto y la enciclopedia

ficcional, una contradicción directa, exhibiendo la profunda arbitrariedad de las bases culturales, tomadas por inmanentes y exponiendo esta lógica naturalizada como el error epistemológico central.

La amenaza, parece indicar Schweblin, en última instancia se aloja en el círculo más íntimo que construye al sujeto moderno, transgrediendo la noción de espacio seguro sostenido por una familia, por la idea de normalidad y ,al mismo tiempo, impone la noción de imposible, de monstruo. Al despojar a los objetos de sus formas, Samanta Schweblin sintetiza lo abyecto y lo cotidiano, contrapone el fin con las causas, cambia la noción de imposible e incita a repensar la amenaza.

Bibliografía

DIRECTA

- SCHWEBLIN, Samanta, *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Ciudad de México, Almadía, 2018.
- _____, *Siete casas vacías*. Madrid, Páginas de espuma, 2015.
- _____, *Distancia de rescate*. Oaxaca, Almadía, 2014.
- _____, *Pájaros en la boca*. Oaxaca, Almadía, 2010.
- _____, *El núcleo del disturbio*. Buenos Aires, Destino, 2002.

INDIRECTA

- ADAM, Jean-Michel Adam y Clara Ubaldina Lorda, *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona, Ariel, 1999.
- ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio: elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Gredos, 1983.
- AMATTO, Alejandra, “Frente a las puertas de lo irresoluble: la literatura fantástica”, *Este país*, 2018, núm. 328, pp. 6-10.
- ARÁN, Pampa Olga, *El fantástico literario*. Madrid, Tauro, 1999.
- _____, “Perspectivas para el estudio de los géneros literarios en el fin de siglo”, *Cyber humanitatis*, 2000, núm. 14, s. p., <https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/9087/9061> [consultado el 18 de enero del 2019].
- BALDERSTON, Daniel, “De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores”, en Sylvia Saítta y Noé Jitrik (eds.), *El oficio se afirma: historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 217-227.
- BARRENECHEA, Ana María, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 1972, núm. 80, pp. 391-403.
- BELTRÁN FÉLIX, Geney, “La anomalía insuficiente”, *Letras Libres*, 2011, núm. 146, pp. 77-78.
- BESSIÈRE, Irène, “El relato fantástico, forma mixta de caso y adivinanza”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 83-104.

- BIOY CASARES, *La invención de Morel; El gran serafín*, 7a. edición, ed. Trinidad Barrera. Madrid, Cátedra, 2001.
- BOTTON BURLÁ, Flora, *Los juegos fantásticos*. UNAM, México, 2003.
- BOZZETTO, Roger, “¿Un discurso de lo fantástico?”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 223-242.
- BRAVO, Víctor, “La producción de lo fantástico y la puesta en escena de lo narrativo”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de lo fantástico*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas-Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 171-200.
- BRESCIA, Pablo, “Literatura argentina del siglo XXI: primera aproximación”, *Romance Notes*, 2008, núm. 3, pp. 281-290.
- CABRAL, María Celeste, “Chicas muertas de Selva Almada. Nuevas formas de la memoria sobre el femicidio en la narrativa argentina”, *Orbis Tertius*, 2018, núm. 28, s/p., <https://doi.org/10.24215/18517811e094> [consultado el 18 de enero del 2019].
- CAMPOS, Guadalupe, “Déjà lu: la literatura fantástica revisitada”, *Luthor: entender, destruir y crear*, 2010, núm 1, s. p., <http://revistaluthor.com.ar/spip.php?article1> [consultado el 19 de enero del 2019].
- _____, “Modalidad mimética y mundos posibles: narración y límites de la imaginación literaria”, en Martín Azar, et. al., *Entender, destruir y crear: un recorrido por los tres primeros años de la revista Luthor*. Buenos Aires, EDEFyL, 2014, pp. 29-46.
- CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción: lo fantástico*. Salamanca, Renacimiento, 2008.
- _____, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de lo fantástico*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas-Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 135-165.
- CASTRO, Andrea, *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*. Göttemborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002.
- CESERANI, Remo, *Lo fantástico*, tr. Juan Díaz de Aauri. Madrid, Visor Dis., 1999.
- CHUL-HAN, Byung, *Topología de la violencia*, tr. Paula Kuffer. Barcelona, Herder, 2016.
- CORTÁZAR, Julio, “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 1975, núm. 25, pp. 145-151.
- DEHENNIN, Elsa, “En pro de una tipología de la narración fantástica”, en *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*. Roma, Bulzoni, 1982, pp. 353-362.
- DOLEŽEL, Lubomír, *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, tr. Félix Rodríguez. Madrid, Arco/Libros, 1999.
- DUNCAN, Cynthia K., “Hacia una interpretación de lo fantástico en el contexto de la literatura hispanoamericana”, *Texto crítico*, 1990, núms. 42-43, pp. 37-52.

- DRUCAROFF, Elsa, “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre?*”, *El matadero: revista crítica de la literatura argentina*, 2016, núm. 10, pp. 23-40.
- _____, “Fantástico desencantado: los nietos de Julio Cortázar”, *Axxón*, 2005, núm. 155, s. p., <http://axxon.com.ar/rev/155/c-155ensayo.htm> [consultado el 18 de enero del 2019].
- _____, “Relatos de los que no se la creen”, *Perfil*, Buenos Aires, 19 de agosto del 2007.
- _____, “Cortázar y la nueva narrativa: el final de un juego”, *Luvina*, 2004, núm. 77, pp. 71-82.
- _____, “Los hijos de Osvaldo Lamborghini”, en Noé Jitrik (comp.), *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana-Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 145-154.
- ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*, tr. Helena Lozano. Barcelona, Lumen, 1992.
- GREGORI, Alfons, “Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión”, *Studia Romanica Posnaniensia*, 2013, núm. XL/2, pp. 5-23.
- JITRIK, Noé, “Notas sobre la ‘zona sagrada’ y el mundo de ‘los otros’ en *Bestiario* de Julio Cortázar”, en *El fuego de la especie: ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, pp. 47-62.
- KOHUT, Kohut, “El nuevo realismo: temas y conceptos”, *América: Cahiers du CRICCAL*, 2000, núm. 24, pp. 9-21.
- LORD, Michel, “La organización sintagmática del relato fantástico: el modelo quebequés”, en Antón Risco, Ignacio Soldevilla, Arcadio López-Casanova (eds.), *El relato fantástico: historia y sistema*. Salamanca, El Colegio de España-Universidad de Castilla, 1998, pp. 11-42.
- MÉNDEZ ROBLES, Pedro Salvador, “Lo fantástico literario y su consideración como género: una revisión de las principales teorías”, *Verbum Analecta Neolatina*, 2013, núms. 1-2, pp. 69-94.
- MORALES, Ana María, “Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral). En Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*; Ciudad de México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004, pp. 25-38.
- MOSQUEDA, Raquel, *Cuatro narradores hacia el Otro: Clarice Lispector, Silvina Ocampo, Manuel Puig y Luisa Josefina Hernández*. Ciudad de México, UNAM, 2013.
- OLEA FRANCO, Rafael, *En el reino de lo fantástico de los aparecidos: Roa Bárcenas, Fuentes y Pacheco*. Ciudad de México, El Colegio de México-Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004.

- OSORIO, Silvina, *Teoría literaria de lo fantástico*. Tesis de Licenciatura, UNAM, 1990.
- PAVÓN, Alfredo, “Cuentos mexicanos, ¿fantásticos?”, *Semiosis*, 6 (2010), pp. 25-49.
- PIGLIA, Ricardo, “Tesis sobre el cuento”, *Guaragua*, 2000, núm. 11, pp. 17-19.
- REISZ, Susana, “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”, *Lexis*, 1979, núm. 2, pp. 99-170.
- ROAS, David, *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
- SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor, *Tratado de monstruos: ontología teratológica*. Ciudad de México, Plaza y Valdés, 2003.
- SARDIÑAS, José Miguel, “El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940-2005)”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de lo fantástico*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas-Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 7-33.
- SCHÖLLHAMER, Karl Erik, “Mundos posibles e imposibles. Lo fantástico: crisis de interpretación”, *Texto Crítico*, 1988, núm. 1, pp. 25-34.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, tr. Silvia Delpy. Ciudad de México, Ediciones Coyoacán, 1994.
- TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, 8a. ed. Barcelona, Ariel, 2001.
- VALLES CALATRAVA, José R., *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistémica*. Madrid, Iberoamericana, 2008.
- VERDEVOYE, Paul, “Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 9 (1980), pp. 283-303.
- ZEPPEGNO, Giuliana, “La transgresión fantástica: imposibles lógicos y abismos de sentido en lo fantástico del novecientos”, en Teresa López Pellisa, Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid, Asociación Cultural Xatafi-Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 878-892.
- _____, “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*, 31 (2013), pp. 271-305.