



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MAESTRÍA EN LETRAS (LITERATURA IBEROAMERICANA)

**LA NARRATIVA FANTÁSICA DE SAMANTA SCHWEBLIN: LA IRONÍA, LA PARODIA Y LO GROTESCO EN
*PÁJAROS EN LA BOCA Y OTROS CUENTOS***

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN LETRAS (LITERATURA IBEROAMERICANA)

PRESENTA:
JOSÉ JORGE RAMÍREZ CONDADO

TUTOR PRINCIPAL
DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA
Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Estudios Latinoamericanos

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
ENTIDAD(ES) DE ADSCRIPCIÓN
Dra. María Begoña Pulido Herráez (CIALC)
Dra. Ute Seydel (Facultad de Filosofía y Letras)
Dr. José Manuel Mateo Calderón (Instituto de Investigaciones Filológicas)
Dra. Jazmín Guadalupe Tapia Vázquez (Universidad de Guanajuato)

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO, 2023.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Índice

Introducción	3
Capítulo 1. La literatura fantástica	8
1.1 Breve recorrido por la literatura fantástica	8
1.2 Aproximaciones teóricas a la literatura fantástica	16
1.2.1 La teoría clásica.....	19
1.2.2 Teorías modernas y contemporáneas.....	24
Capítulo 2. Recursos literarios en la narrativa fantástica contemporánea	35
2.1 La ironía.....	35
2.2 La parodia.....	43
2.3 Lo grotesco.....	49
Capítulo 3. Tradición y ruptura en la narrativa fantástica de Samanta Schweblin.....	56
3.1 La literatura fantástica en América Latina.....	56
3.1.1 Samanta Schweblin y la nueva narrativa fantástica.....	65
3.1.2 Sobre las ediciones de Pájaros en la boca y otros cuentos.....	77
Capítulo 4. La ironía, la parodia y lo grotesco en cuatro cuentos de Samanta Schweblin.....	81
4.1 “Hacia la alegre Civilización”.....	82
4.2 “La pesada valija de Benavides”	87
4.3 “Pájaros en la boca”	92
4.4 “En la estepa”.....	98
Conclusiones	103
Referencias bibliográficas	107

Introducción

La narrativa fantástica en América Latina se ha caracterizado por sus constantes transformaciones desde que aparecieron las primeras manifestaciones formales de este género a mediados del siglo XIX bajo el influjo del Romanticismo europeo. A partir de este momento, el género fantástico se desarrolló de manera fértil y amplia, sobre todo en la región del Río de la Plata con autores como Juana Manuela Gorriti, Eduardo Ladislao Holmberg, Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga, entre otros, y desde entonces se ha extendido a todo lo largo y ancho del continente. Podríamos identificar dos momentos nodales que contribuyeron al impulso de la narrativa fantástica: la publicación de la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, y , en la década de los años 60, el surgimiento del llamado “boom” de la literatura latinoamericana y la gran difusión de la obra de autores como Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, entre los más destacados, con lo cual el género fantástico se consolidó definitivamente.

De esta manera, la narrativa fantástica se ha cultivado con éxito en todo el continente, desde México hasta Argentina, incluyendo Centroamérica y el Caribe, presentando a la fecha una identidad propia al incorporar y conjugar sincréticamente elementos propios de la cultura de cada región, desde mitos y leyendas hasta creencias religiosas y rasgos pertenecientes a otras corrientes y géneros literarios, como el policial, la ciencia ficción, el terror, combinados con elementos propios del contexto socio-político de cada país. Dentro de este panorama, la narrativa fantástica escrita por mujeres ha logrado en la actualidad ocupar un lugar destacado para la renovación del género a través modalidades discursivas no miméticas, en permanente diálogo con la tradición propia del género del fantástico, y del fantástico femenino mismo. Como una brevísima muestra de la riqueza y variedad de la narrativa fantástica escrita por mujeres en América Latina, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, podríamos mencionar a

Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Lola Ancira y Cecilia Eudave (México); Claudia Hernández (El Salvador); María Elena Llana (Cuba), Rosario Ferré (Puerto Rico), Claudia Salazar Jiménez (Perú); Liliana Colanzi (Bolivia); María Luisa Bombal (Chile); Fernanda Trías (Uruguay) y Mariana Enriquez y Samanta Schweblin (Argentina). Esta evolución se ha mantenido hasta nuestros días para convertirse en un género literario plenamente consolidado, en permanente cambio y actualización de sus formas discursivas y estilos. La narrativa fantástica en Latinoamérica también, al incorporar temas y motivos emergentes de la propia realidad histórica, social y política, le ha permitido revitalizarse y llegar a constituirse en una narrativa ampliamente reconocida a nivel mundial.

Dentro de este panorama, la escritura de Samanta Schweblin (Argentina, 1978) ocupa un lugar destacado entre una pléyade de escritoras y escritores, sobre todo jóvenes, que cultivan en la actualidad el género fantástico, con una obra relativamente breve en la que predomina el cuento, y es ampliamente reconocida por su indiscutible calidad. La narrativa de Samanta Schweblin se distingue, entre otras cosas, por su heterogeneidad de modos literarios que transitan libremente entre lo extraño, lo insólito y lo fantástico, asimilando con una creatividad propia la tradición fantástica a la que pertenece, para reactualizar, desde una mirada femenina y perspectivas originales, el género fantástico en América Latina.

La presente investigación analiza la forma en que Samanta Schweblin construye su universo ficcional recurriendo para ello al empleo de la ironía, la parodia y lo grotesco, como rasgos literarios distintivos en su obra; estos recursos le han permitido crear un estilo propio, extraño, perturbador e inquietante al mismo tiempo. De esta manera, los objetivos que nos planteamos para el desarrollo de esta investigación son, en primer lugar, analizar las distintas propuestas teóricas que han estudiado al género fantástico a lo largo del siglo XX y en las primeras décadas del XXI, con estos referentes, estuvimos en la posibilidad de caracterizar los

elementos distintivos del fantástico en los relatos que integran la nueva edición de su libro *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2018).

Para establecer las vertientes de las que Samanta Schweblin abreva para conformar su estilo particular de escritura fantástica, nuestro segundo objetivo consiste en hacer un breve recorrido histórico por la literatura fantástica en general, y por la narrativa fantástica latinoamericana en particular, para, de esta manera, identificar las influencias intertextuales en los relatos de esta escritora, así como las aportaciones inherentes a su propia narrativa y que marcan una ruptura con respecto a la tradición, bajo una mirada propia desde un saber situado como mujer.

El desarrollo de los objetivos anteriores fue la base para la propuesta central de esta tesis, el cual consistió en analizar los conceptos y características de la ironía, la parodia y lo grotesco, recursos literarios recurrentes a lo largo de la obra de Samanta Schweblin. Para demostrar con mayor claridad la manera en que estos recursos inciden en la construcción de lo fantástico elegimos cuatro relatos incluidos en *Pájaros en la boca y otros cuentos* y que, desde nuestro punto de vista, resultan representativos de la manera en que esta escritora compone su narrativa fantástica.

En “Hacia la alegre Civilización”, la presencia de la ironía contribuye a la creación de una atmósfera al borde de lo insólito y lo fantástico cuando unos individuos, después de permanecer indefinidamente, contra su voluntad y sin que para ello exista una razón lógicamente justificable, tienen la posibilidad de regresar a la ciudad, pero al momento en el que están a punto de dejar ese lugar y alcanzar su libertad, dudan sobre el destino que los espera y empiezan a añorar la vida que tanto anhelaban abandonar. “La pesada valija de Benavides” es un relato en donde el asesinato de una mujer adquiere características grotescas y hasta monstruosas por la forma en que se describe cómo el asesino (el marido) introduce el cuerpo de la mujer dentro de

una maleta, la traslada de un lugar a otro, para finalmente exhibir el cadáver como “una obra de arte” en una inquietante y perturbadora exposición. Otro de los relatos elegidos fue “Pájaros en la boca”, en el cual una situación extraña irrumpe de repente dentro de un marco de aparente normalidad: una adolescente, hija de un matrimonio separado, empieza a alimentarse únicamente de pájaros vivos. Aquí se entrecruzan la parodia y lo grotesco con una sutil ironía para mostrarnos detrás de un paradigma en apariencia normal, surgen fisuras inexplicables y perturbadoras, tanto para los personajes como para el lector. Finalmente, en el texto “En la estepa”, nos encontramos con un fantástico en el que se incorporan tendencias y modalidades narrativas distintas (terror y ciencia ficción) junto a reflexiones y cuestionamientos sobre problemáticas de actualidad (los efectos posibles de la contaminación ambiental). Una pareja infértil por razones desconocidas, busca desesperadamente a un hijo en una inhóspita estepa por donde deambulan, sin que para ello se ofrezcan explicaciones, “niños salvajes”. Cuando por fin logran conocer a uno de esos “niños”, el texto sugiere que se trata de “algo” grotesco, monstruoso y aterrador. En este caso el fantástico presenta una distopía ambigua, construida a través de la ironía y lo grotesco.

El trabajo está estructurado en cuatro capítulos. El primero, “La literatura fantástica”, consiste en un breve recorrido por la historia y evolución de este género, desde sus inicios hasta la actualidad, asimismo presenta un panorama de las más importantes propuestas teóricas que han abordado el fenómeno fantástico y han tratado de definir y caracterizar este tipo de literatura, incluyendo los estudios teóricos más recientes que se están realizando en América Latina.

El segundo capítulo, denominado “Recursos literarios en la narrativa fantástica contemporánea”, define y caracteriza la ironía, la parodia y lo grotesco como recursos literarios que, sobre todo en la narrativa fantástica latinoamericana, a partir de la mitad del siglo XX, han estado presentes de forma recurrente e innovadora hasta nuestros días.

El capítulo tres, “Tradición y ruptura en la narrativa fantástica de Samanta Schweblin”, consiste en un recorrido histórico por el género fantástico que se ha escrito en América Latina para poder analizar su evolución y determinar las vertientes que han confluído en la narrativa de esta escritora argentina. Esto nos permitió encontrar las señas de identidad de lo fantástico latinoamericano actual, en general, y que a la vez le dan un rasgo distintivo y renovador a su obra, en particular, al establecer un diálogo con la tradición desde una perspectiva actual que refleja, desde lo fantástico, problemáticas sociales propias de nuestro continente. Además, presentamos una breve semblanza de Samanta Schweblin dentro del contexto de la narrativa fantástica actual, lo cual nos llevó a concluir que, en el caso particular de esta narradora, su fantástico transgrede los límites mismos del género a través de la hibridación entre lo fantástico, lo extraño y lo insólito.

Por último, en el capítulo cuatro, “La ironía, la parodia y lo grotesco en cuatro cuentos de Samanta Schweblin”, se analizan los conceptos, las características y las funciones de la ironía, la parodia y lo grotesco en cuatro cuentos de Samanta Schweblin, recursos literarios cuyo manejo le permiten a esta escritora potenciar el aspecto fantástico y crear así una obra renovada y fresca, digna representante de lo mejor que se escribe actualmente en América Latina.

Capítulo 1. La literatura fantástica

“¿No te habrá pasado eso que empieza en un sueño y vuelve en muchos sueños pero no es eso, no es solamente un sueño?

Algo que está ahí, pero dónde, cómo...”

Julio Cortázar

1.1 Breve recorrido por la literatura fantástica

El término “fantástico”, desde sus orígenes, ha sido portador de una carga semántica de ambigüedad que en muchas ocasiones provoca confusiones de carácter formal y metodológico al momento de abordar la literatura fantástica desde el ámbito de los estudios literarios. Esta situación se podría esclarecer si nos remitimos a las raíces etimológicas de la palabra. Tiene su origen en la palabra latina *phantasticus* (que a su vez se deriva del griego φανταστικός), que significa “aquello que se hace visible, quimérico, irreal” (Jackson, 1986, p.11). En otras palabras, se trata de un concepto que hace alusión a algo que aparece de pronto dentro de un paradigma de realidad y lo desestabiliza, como los fantasmas, los monstruos u otros seres imaginarios.

De la misma manera, tenemos otro concepto estrechamente relacionado con lo que hasta la actualidad consideramos como “fantástico”: la palabra *mirabilis*. En este sentido, Jacques Le Goff sostiene que la palabra en plural, *mirabilia*, es la que se corresponde más exactamente con la idea contemporánea que tenemos para designar “lo maravilloso”, o sea, algo extraordinario, asombroso, sorprendente a los ojos (1999, p. 9). Significativamente, la raíz latina de “maravilloso”, *mir*, se asocia con el sentido de la vista y también con *mirror*, espejo, un motivo recurrente dentro de la literatura fantástica de todas las épocas. En consecuencia, el término “maravilloso” se ha asociado siempre con lo irreal y lo sobrenatural, con lo cual la presencia de seres y hechos sobrenaturales (irreales) se remonta a los orígenes mismos de la humanidad, y de la literatura.

Antes de iniciar un recorrido por la literatura fantástica, consideramos necesario hacer una distinción importante en cuanto a los términos “maravilloso” y “fantástico”. La aparición de seres y hechos sobrenaturales está presente tanto en las distintas mitologías, como en los llamados cuentos de hadas o maravillosos y en la narrativa fantástica, sin embargo, esta presencia adquiere distintos matices. En los relatos mitológicos, lo sobrenatural obedece al intento del hombre por encontrar explicaciones y dar respuestas a preguntas esenciales sobre el origen del hombre y del mundo, así, su presencia tiene una justificación. En lo maravilloso, por su parte, lo sobrenatural se integra al mundo cotidiano sin que exista alteración alguna con la lógica y coherencia de ese paradigma de realidad. Por último, como veremos más adelante, en el género fantástico lo sobrenatural irrumpe en un mundo ordenado y coherente para desestabilizarlo irremediable e inexplicablemente.

Ya las antiguas mitologías de prácticamente todas las culturas dan cuenta de acontecimientos sobrenaturales y de seres fabulosos. Los poemas épicos de *Gilgamesh* y *Enmerak* registran la existencia de seres monstruosos; lo mismo que en *Las mil y una noches*, la mitologías nórdicas y germanas, *La Biblia*, así como en las mitologías prehispánicas del *Popol Vuh* y el *Chilam Balam*.

Como podemos ver, la aparición de aspectos sobrenaturales ha estado presente a lo largo de la historia de la literatura; sin embargo, lo fantástico como mecanismo textual surgió hasta finales del siglo XVIII dentro del contexto del racionalismo derivado de la Ilustración. El predominio de la razón y la lógica científicista, que pretendía explicar el mundo bajo el rasero de estas dos premisas, gesta, paradójicamente, su contrario: el Romanticismo, respuesta a las posturas pragmáticas de la nueva sociedad burguesa: “De la múltiple y contradictoria herencia del siglo XVIII, el romántico recoge de preferencia las afirmaciones irracionalistas, las tradiciones místicas” (Béguin, 1996, p. 25).

El rechazo a la razón y la inclinación por el más allá, lo oscuro y la muerte permiten distintas manifestaciones de lo sobrenatural, aunque con matices y percepciones distintas a las etapas anteriores, acordes con las transformaciones que sufría la sociedad del momento. Con respecto a lo anterior, Jacobo Siruela afirma que el término en francés *fantastique* de principios del siglo XIX: "...no es únicamente un género literario específico, debe contemplarse también como una categoría estética universal surgida en pleno Siglo de las Luces, que se refiere a aquello que sobrepasa el ámbito de la razón, y no puede ser comprendido por el entendimiento sino percibido por la sensibilidad" (2014, p. 20).

Varios críticos coinciden al afirmar que el género fantástico tiene su origen con la publicación de *El Castillo de Otranto* (1767) del escritor inglés Horace Walpole, y de *El diablo enamorado* (1772), del francés Jacques Cazzotte. En ese momento, la presencia sobrenatural se expresa mediante elementos de terror, misterio, lo macabro, pero de manera distinta a como se presentaba en lo maravilloso anterior, que a final de cuentas tenía su explicación por la fuerte presencia de las creencias y la fe en poderes sobrenaturales (en especial de carácter religioso), por ende, sus efectos también fueron distintos.

En lo fantástico, la presencia de hechos y seres irreales ya no se puede explicar ni por la fe, ni por medio de la razón y la lógica racionales. En lo gótico, una de las primeras manifestaciones literarias de lo fantástico que cobra relevancia son motivos tales como los fantasmas, los castillos medievales, las mansiones encantadas, así como aquellos motivos referentes a un más allá del mundo terrenal.

Lo gótico y sus características se explica como respuesta al empuje del racionalismo, que rechazaba a ultranza la fe, las leyendas y en general las arraigadas creencias populares, relegadas por el nuevo paradigma a un segundo plano: "... en el siglo XVIII la relación con lo sobrenatural cambió radicalmente. La razón se convirtió en el paradigma explicativo fundamental, lo que se

tradujo en una separación entre razón y fe, dos perspectivas que [...] hasta ese momento funcionaban integradas, o por lo menos, no se excluían entre sí” (Roas, 2011, p. 15).

La Ilustración y su pujante racionalismo menospreciaba todo aquello que tuviera que ver con la ideología proveniente de la Edad Media, periodo que erróneamente fue considerado como atrasado, “oscuro”, inmerso en la superstición y en las supercherías. Con relación a lo anterior, me parece interesante acudir a la etimología de la palabra “gótico” para comprender la visión racionalista. Según Moliner, la palabra se origina del latín *gothicus*, utilizada para designar la lengua de los godos, antiguo pueblo germánico y cuya presencia se dejó sentir en Francia y el norte de España desde el medievo. Así, a partir del Renacimiento y hasta el siglo XIX, a los godos se les consideró un pueblo “bárbaro”, portador del oscurantismo medieval. Derivado de lo anterior, el término “gótico” tuvo en un primer momento una connotación peyorativa.

Como ya se mencionó, el espíritu romántico y la novela gótica se opusieron, desde sus inicios, a través de la imaginación, a los nuevos paradigmas científicistas, erigiéndose así en una corriente a contraflujo del racionalismo imperante, y se negó a ver la realidad únicamente bajo la lupa de la razón. La consolidación de la novela gótica se debió sobre todo gracias a obras como: *El Monje* (1791), de M.G. Lewis y *El misterio de Udolfo* (1794), de Ann Radcliff, *Cuentos fantásticos* (1815-1821), de E.T.A. Hoffmann, hasta llegar al famoso *Drácula* (1897), de Bram Stoker y *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson.

Paralelamente, el género gótico se va diversificando desde muy temprano para dar lugar a otras expresiones literarias, por ejemplo, la ciencia-ficción. Mary Wollstonecraft Shelley escribe en 1818 el clásico *Frankenstein. El nuevo Prometeo*, que recurre a los nuevos descubrimientos científicos sobre la anatomía y la electricidad para construir su ficción. Años después, la ciencia-ficción toma su propio rumbo con las obras de Julio Verne y H.G. Wells a finales del siglo XIX, y hasta la actualidad su auge y popularidad continúan en ascenso.

En los albores del siglo XX, se presenta un fenómeno similar al ocurrido al momento de aparecer la novela gótica y el género fantástico, surgidos como respuesta al racionalismo ilustrado. El avance del paradigma científicista se extendió a todas las áreas del conocimiento y dio como resultado, paradójicamente, una vez más, que las verdades que sustentaban la civilización occidental hasta ese momento, empezaran a resquebrajarse. Desde la Filosofía, hasta la Biología, la Física y la Psicología se producen nuevas perspectivas y modelos para acercarse a la realidad, poniendo en tela de juicio el gran paradigma decimonónico.

Por ejemplo, los conceptos de espacio-tiempo, inamovibles hasta ese momento y asumidos como válidos para todos, son sacudidos por la Física y las Teorías de la Relatividad de Albert Einstein (1915 y 1916), y lo mismo ocurre con el Principio de Incertidumbre (Indeterminación) de Werner Heisenberg (1927). La misma ciencia que ostentaba ser el bastión máximo de objetividad, certeza y exactitud, pone en duda sus propios fundamentos y propone nuevas formas de concebir la realidad que nos rodea, la cual se torna incierta, subjetiva, en fin, relativa. En 1931 Kurt Gödel con sus teoremas sostiene que gran parte de las Matemáticas se apoya en postulados indemostrables, y lo mismo ocurre con la Física Cuántica, cuyo avance considera la posibilidad de realidades alternativas:

El mundo occidental en el siglo XX ofrece una historia en la que los grupos más avanzados: literarios, psicológicos, filosóficos, científicos, cuestionan radicalmente los códigos anteriores al realismo y la verosimilitud, o la obra como mimesis de la literatura; la física newtoniana frente a las teorías de la relatividad, o de los cuanta, o la noción de antimateria en las ciencias de la naturaleza; la disolución de un yo unificado, en las teorías freudianas. (Barrenechea, 1972, p. 51)

Asimismo, en el terreno de la Psicología, Sigmund Freud saca a la luz los rostros desconocidos de la psique humana con el descubrimiento del inconsciente, depositario de miedos y obsesiones ocultas, productos ya no de factores externos, sino originados en las profundidades del yo.

A lo anterior habría que agregar las nuevas investigaciones en el ámbito de la Filosofía, la Neurobiología, la Antropología, etc., cuyas aportaciones en el siglo XX modificaron definitivamente las concepciones sobre la realidad y la naturaleza misma del hombre. En síntesis, el siglo XX concibe maneras distintas de aprehender la realidad desde muy diversas aristas, revolucionando y desafiando buena parte del conocimiento anterior, y como consecuencia transformando las concepciones sobre el mundo.

Este contexto, sin duda favoreció la evolución del género fantástico, al que algunos críticos han denominado “fantástico moderno”, o en palabra de Jaime Alazraky, “neofantástico”: “Lo sobrenatural se identifica ahora en la experiencia cotidiana, imponiéndose la tarea de apreciar nuevas dimensiones de ésta que antes no habían sido aprehendidas. El desarrollo tecnológico favoreció, en su momento, un acceso distinto a la ‘realidad’, al dejarnos ver ‘cosmos’ que existían pero ignorábamos” (Suárez Coalla, 1994, p. 101). Anteriormente el elemento fantástico provenía del exterior para irrumpir y trastocar un mundo considerado sólido y estable; en el siglo XX los referentes fantásticos surgen del interior mismo de la realidad común y corriente para mostrar su fragilidad, que esconde facetas desconocidas, inquietantes y amenazadoras. Ahora los referentes de lo fantástico cambian y se trasladan del “exterior” al “interior” del hombre, se instalan en la realidad común y corriente, en lo cotidiano.

El caso tal vez más emblemático de la ruptura que representa el paso de un fantástico decimonónico (tradicional o clásico) a un fantástico moderno sea *La Metamorfosis* (1915), de Franz Kafka (aunque este cambio se vislumbraba ya en la obra de Edgar Allan Poe). El hecho sobrenatural aquí adquiere otra dimensión al no presentarse como el producto de fuerzas ajenas al personaje. Lo extraño y lo insólito invaden la vida cotidiana para mostrar aspectos desconocidos de nuestra propia realidad. Se presenta una especie de “normalización” de lo imposible. Al respecto Roger Bozzetto señala lo siguiente:

Se produce algo absurdo, irracional, que no es percibido como la irrupción de un orden superior, si no más bien como un impedimento, una perturbación, un desorden que se introduce por fallas mínimas, subvirtiendo las bases de la realidad considerados como normales [...]. El universo fantástico moderno está desconectado del sentido [...] el sentido parece haber desertado del mundo. (Citado en Zeppegno, 2009, p. 884)

Esta irrupción de lo insólito en el seno mismo de la vida cotidiana se convierte en algo absurdo, inexplicable, lo cual genera un sentimiento de angustia, desazón, asombro e inquietud ante nuestra propia existencia.

Dentro de las transformaciones que adopta el género fantástico desde inicios del siglo XX, se debe tomar en cuenta el aspecto lingüístico, indispensable para poder explicarnos a cabalidad la narrativa fantástica. La transgresión propia del género se presenta ahora a nivel del discurso y de los diferentes recursos literarios que se ponen en juego. Al referirse a las estrategias propias del nuevo discurso fantástico, Bozzeto emplea el término “operadores de confusión”, esto es, los recursos que inciden para generar el efecto particular de este tipo de narrativa:

Metáforas, sinédoques, comparaciones, paralelismos, analogías, antítesis, oxímoros, neologismos y expresiones del tipo “me pareció ver”, “creo que vi”, “era como si”, así como la utilización reiterada de adjetivos fuertemente connotados, como “siniestro”, “fantasmagórico”, “terrorífico”, “increíble” y otras de ese mismo campo semántico. (Citado en Roas, 2011, p. 269)

El empleo de los recursos antes mencionados, sin haberlos enumerado todos y aclarando que no son exclusivos del discurso fantástico, conforman otro de los rasgos centrales del género en el siglo XX: la ambigüedad, que intensifica el efecto de extrañeza, perplejidad e incertidumbre ante los hechos que se presentan en el discurso. Como ejemplo de lo anterior bastaría con mencionar a tres de los máximos representantes del fantástico del siglo XX, en cuyas obras resulta particularmente patente la ambigüedad: H.P. Lovecraft, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar.

Aunado a lo anterior, y para continuar en el nivel discursivo, es importante destacar que la ambigüedad se genera también a partir de lo “no dicho”, de las omisiones premeditadas en los textos, es decir, de la ausencia de información suficiente, pero que en muchas ocasiones estos silencios significativos “dicen” más de lo que callan. Este nuevo discurso fantástico presenta “huecos” o “silencios” que el lector se ve forzado a llenar, con lo cual la participación del lector se hace más activa, potenciando así su imaginación: “El silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad” (Campra, 2008, p. 126).

Esta última afirmación de Rosalba Campra sugiere que la comprensión de los textos fantásticos, en particular, requiere de un tipo de lector “activo”, que participe de manera más comprometida con el texto.: “El lector se plantea cierto tipo de problemas que lo fantástico tradicional no suscita: en última instancia el problema de qué quiere decir [...] lo que se muestra es apariencia (¿símbolo?) de otra cosa, que el lector se siente estimulado (tal vez obligado) a descubrir” (2008, p. 150).

Este brevísimo recorrido por los orígenes y evolución del género fantástico, confirma no sólo su vitalidad y vigencia, sino sobre todo su capacidad camaleónica para mimetizarse, evolucionar y adaptarse a los cambios que ha sufrido la sociedad actual. Hacia finales del siglo XX y principios del siglo XXI, las transformaciones de la sociedad se aceleran en todos los rubros, desde lo económico hasta lo ideológico y cultural, cambios que sin duda actúan como sustrato fértil para la creación literaria.

Algunos de los nuevos desafíos de la sociedad contemporánea son sin duda distintos a aquellos en los cuales surgió lo fantástico a finales del siglo XVIII. Nuevos retos emergentes salen a la luz, modificando la realidad y las visiones del mundo que se tienen de ella. Por ejemplo, las crecientes y agraviantes desigualdades sociales, la generalización de la violencia, los reclamos por justicia y equidad de las mujeres y de las minorías sexuales, los graves problemas

ecológicos y las relaciones del hombre con la naturaleza (resultado de lo anterior, desde finales principios del 2020 y hasta el momento, una pandemia se extendió a prácticamente todo el orbe), y un largo etcétera.

Lo fantástico, así, se transforma, pero sin perder su esencia subversiva. Varias de las características válidas para el llamado “fantástico moderno” se mantienen, pero el mismo devenir de la sociedad contemporánea obliga a una renovación e incorporación de estrategias distintas para problematizar la realidad actual desde el mismo género. El fantástico contemporáneo incorpora a su discurso recursos como la ironía, la parodia y lo grotesco, recursos especialmente idóneos para revitalizar el carácter subversivo, contestatario, de la nueva narrativa fantástica, sin que estas variantes del humor se conviertan en el eje narrativo, sino que, más bien, contribuyen a reforzar, desde nuevas perspectivas, lo inquietante y la extrañeza propios del género.

Por último, no nos parece aventurado afirmar que la renovación del género fantástico durante el siglo pasado y las primeras décadas de éste, ha dado sus mejores frutos en el contexto latinoamericano, desde Borges hasta la más reciente narrativa, de modo especialmente destacado en el terreno del cuento. Asimismo, nos parece relevante destacar la cada vez mayor presencia femenina, que con textos de primera calidad ha venido a revitalizar de manera importante las letras latinoamericanas, tanto en poesía como en cuento y novela, y particularmente en el ámbito de lo fantástico.

1.2 Aproximaciones teóricas a la literatura fantástica

Casi paralelamente al surgimiento del género fantástico como tal a finales del siglo XVIII, empezaron a aparecer las primeras reflexiones críticas respecto a los rasgos distintivos de esta nueva manifestación literaria. Estos, en su mayoría, provenían de los mismos escritores que cultivaban el género (Morales, 2000, p. 24). A pesar de que estas reflexiones contenían ciertos

atisbos teóricos dignos de ser tomados en cuenta, aún no presentaban la consistencia metodológica y epistemológica como para constituirse en una teoría propiamente dicha.

Para Ana María Morales, Charles Nodier fue quien por primera vez planteó una crítica sólida para tratar de explicar y caracterizar la literatura fantástica escrita hasta ese momento, con lo cual se puede considerar a este escritor francés como el antecedente directo de lo que más tarde, hasta el siglo XX, se consolidaría como un amplio y sólido objeto de estudio y análisis. En su breve ensayo “Sobre lo fantástico” (1830), Nodier destaca algunos conceptos que consideraba como indispensables para la existencia de lo fantástico en la literatura y que, en cierta forma, la crítica posterior ha seguido discutiendo. Después de hacer un recorrido por la literatura universal desde sus orígenes, Nodier sale en defensa de la imaginación romántica ante el desdén de que fue objeto por parte del racionalismo, destacando la importancia de la imaginación y la fantasía, innatas al hombre, como condición básica de lo fantástico. Además, apunta reflexiones sobre el estilo y el lenguaje en las narraciones fantásticas (Nodier, s.f.).

Ya en el siglo XX, H.P. Lovecraft publica *El horror en la literatura* (1927), un detallado estudio de la literatura gótica, pero además pone en el centro de sus reflexiones teóricas, y desde su muy particular óptica, temáticas fundamentales, como el miedo, el terror (al que denomina “terror cósmico”) y su relación con lo sobrenatural, aspectos centrales para el debate teórico del género fantástico.

La consolidación de los estudios teóricos sobre la literatura fantástica adquiere una sistematización definitiva con Pierre- George Castex, Louis Vax, Roger Caillois, y sobre todo a partir de la publicación de libro de Tzvetan Todorov *Introducción a la literatura fantástica* en 1970, cuya difusión y resonancia contribuyeron en definitiva a poner en el centro de los debates teóricos al género fantástico. El escritor búlgaro, desde su formación estructuralista, elabora una sólida propuesta teórica que, como toda teoría que se precie de serlo, provocó discusiones y

polémicas, pero que sin duda abrió el camino hacia nuevos horizontes críticos que aún siguen dando frutos

En cuanto al contexto latinoamericano, resultó fundamental el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* (1940), de Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, en el cual, este último aborda puntos esenciales para comprender y analizar las diferentes manifestaciones de lo fantástico a lo largo de la historia; por ejemplo, el miedo, la importancia de la creación de la atmósfera adecuada, el efecto de sorpresa, y propone asimismo todo un conjunto de temas recurrentes en la narrativa fantástica de todos los tiempos. De esta manera, el desarrollo de los estudios teóricos sobre el problema de lo fantástico dentro de las obras narrativas se transforma y evoluciona constantemente de acuerdo con los cambios mismos de la sociedad, hasta alcanzar a la fecha un sitio destacado dentro de los estudios literarios. En el contexto de la academia en América Latina, las propuestas teóricas son abundantes y enriquecedoras, a tal grado que también se han multiplicado los cursos, seminarios y estudios de posgrado dedicados al estudio específico de la literatura fantástica en todo el continente.

Las muy variadas y diversas posturas teóricas se podrían agrupar, *grosso modo*, de acuerdo con el tipo de narrativa fantástica en la que focalizan sus estudios, las cuales a su vez, se podrían clasificar a partir de las distintas etapas por las que ha pasado el género a lo largo de su evolución histórica. En este sentido, es preciso aclarar que este criterio cronológico, a pesar de sus generalidades, nos permite visualizar con mayor precisión los aspectos fundamentales sobre los cuales se han detenido las teorías fantásticas, así como determinar las adecuaciones y nuevas aportaciones al respecto, conforme al surgimiento de las variaciones temáticas, estilísticas y técnicas dentro del mismo desarrollo de la narrativa fantástica.

Sin detenernos a discutir la terminología empleada, hemos dividido las principales propuestas teóricas en relación con las etapas por las que ha transitado el género fantástico desde

sus inicios. Así, la teoría clásica será aquella que basa sus análisis en las obras que abarcan el periodo de 1765 a 1925; la teoría moderna focaliza su atención en la producción fantástica de 1925 hasta la última década del siglo XX y, finalmente, la teoría actual o contemporánea se aboca a la narrativa fantástica más reciente. Aclaro que esta somera revisión teórica no pretende ser exhaustiva, sino más bien representativa de los ejes fundamentales sobre los cuales los diferentes teóricos han centrado su atención en cada caso.

1.2.1 La teoría clásica

Uno de los conceptos nodales a partir del cual los especialistas en el tema fantástico se han focalizado para desarrollar sus propuestas teóricas es, precisamente, el concepto mismo de “fantástico”. Para ello, en primer lugar, se debe contrastar con su antónimo: “realidad”, que como sabemos ha estado sujeto a revisiones de acuerdo con las concepciones hegemónicas y asumidas como tales para cada sociedad y cada periodo histórico.

Durante el periodo marcado por el racionalismo ilustrado, la realidad concebida y aceptada consistía en todo aquello que podía ser objeto de una explicación científica a través de los paradigmas racionalistas. Consecuentemente, aquello que se salía de los cartabones dominantes era considerado como “irreal, “inexistente”. A lo “irreal” se le atribuyeron múltiples acepciones, pero en general tenían como denominador común considerarlas como expresiones producto de la fantasía popular o de las producciones artísticas y literarias excluidas de los parámetros establecidos por el racionalismo: lo imaginario, lo demoniaco, lo sobrenatural, lo insólito, lo imposible, incluso lo maravilloso. Por ejemplo, Johann W. Goethe se refirió a lo “demoniaco” para designar aquello que estaba más allá de los límites de la razón: “Lo demoniaco es lo que no puede explicarse ni por la inteligencia ni por la razón” (Citado en Roas, 2001, p. 23); o Charles Nodier, quien defendió el mundo de la imaginación y las manifestaciones de la imaginación del Romanticismo contra los embates del racionalismo: “Sería necesario que

lo fantástico regresara, a pesar de los esfuerzos que se hagan por proscribirlo, ya que lo fantástico es ‘un refugio a la vida cotidiana’” (Nodier, s.f.).

De esta manera, a pesar de la ambigüedad del término, “lo fantástico” se constituyó como una categoría para denotar acontecimientos o seres estrictamente irreales. La teoría clásica parte de esta acepción para, a partir de ella, construir, definir y caracterizar la literatura en la cual aparecen hechos y seres no susceptibles de regirse por las estrictas leyes de la razón y la lógica durante el siglo XIX.

Para el siglo XX, como se mencionó, los estudios sistemáticos sobre el género fantástico se volvieron cada vez más numerosos y rigurosos. En esta primera etapa, lo que aquí hemos denominado teoría clásica, conserva el hecho sobrenatural, fantástico o irreal, como un aspecto ajeno a la realidad común y corriente del hombre, pero que la invade, o en otras palabras, la trastoca irremediamente. El fantasma, el vampiro, el monstruo, en fin “lo otro”, al no poder ser explicado por las leyes de la razón, se convierte en una presencia aterradora, inquietante, incluso aterradora¹. En relación con lo anterior, Flora Botton Burlá propone una clasificación de la presencia sobrenatural en la narrativa fantástica: “El hecho insólito, inesperado o extraño alrededor del cual se constituye el cuento ‘fantástico’ puede o no tener una explicación; ella es la que nos da una pista para establecer una primera distinción [...] entre a) lo maravilloso, b) lo extraordinario, y c) lo fantástico” (1994, p. 15).

Sin duda, sería un despropósito suponer que una sola postura teórica fuera capaz de dar cuenta de un género tan amplio y variado como el fantástico. Por esto resulta importante revisar, aunque sea en forma muy general, los principales supuestos y transformaciones de los estudios críticos al respecto.

¹ Las emociones provocadas por el hecho sobrenatural, como el miedo o el terror, no son exclusivas de los relatos fantásticos, como se verá más adelante. Para que un texto pueda considerarse como fantástico deberá cumplir, además, con otras condiciones.

Para Pierre- George Castex, lo fantástico surge cuando un elemento al margen de la realidad conocida (y reconocida) por todos, hace acto de presencia en el mundo estable de nuestra vida cotidiana: “Lo fantástico... se caracteriza por una intromisión brutal del misterio en el marco de la vida real” (Citado en Todorov, 1987, p. 25). En este mismo orden de ideas y coincidiendo con Castex, Roger Caillois se refiere al acontecimiento fantástico como aquel que no sólo irrumpe en la vida común y corriente, sino que además perturba la solidez del mundo conocido: “Lo fantástico manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción casi insoportable en el mundo real” (Citado en Roas, 2009, p. 94).

Otro de los principales representantes de la teoría clásica es sin lugar a dudas Louis Vax. En *Arte y literatura fantástica* (1965), analiza la evolución del género y propone el concepto de “frontera” para tratar de establecer con más precisión el ámbito al que pertenece el género fantástico y distinguirlo de otros géneros y subgéneros con los cuales se ha solido confundir: lo maravilloso, la poesía, lo horrible, lo macabro, etc. El concepto de “frontera” o “límite” será retomado posteriormente por distintos críticos para determinar con más detalle las particularidades propias del género, pero sobre todo para analizar la narrativa fantástica moderna y actual.

Regresando al elemento generador de lo fantástico, Vax coincide básicamente con Castex, Caillois y el mismo Todorov cuando expresa su postura sobre el género fantástico: “La narración fantástica [...] se deleita por presentar a los hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real” (1967, p. 6). Más adelante afirma a su vez que el rasgo central de la dicotomía entre lo real y lo irreal es su carácter conflictivo, rasgo que marca una distinción clara con otros géneros, como la poesía, lo maravilloso o la ciencia ficción: “...lo sobrenatural, cuando no trastorna nuestra seguridad, no tiene lugar en la narración fantástica” (p. 10).

Los diversos ángulos desde los que se ha abordado la confrontación entre la realidad y la irrealidad, representan un punto neurálgico para analizar y delimitar el territorio siempre escurridizo de la narrativa fantástica. Como se ha mencionado ya, estos supuestos teóricos han ido cambiando a la par de los cambios en la sociedad y dentro del mismo género. La “invasión” inusitada del hecho irreal (sobrenatural, fantástico) ajeno al mundo conocido, caracteriza sobre todo a la teoría clásica, cuyo representante más conocido es Tzvetan Todorov. El teórico búlgaro defiende esta postura, la cual constituye el eje de la teoría clásica, a pesar de las inconsistencias y limitaciones que críticos posteriores han señalado. Al igual que los críticos antes mencionados, este teórico sostiene que la literatura fantástica se define, en principio, por la relación que se establece entre lo real y lo sobrenatural. “En el mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (1970, p. 24).

La publicación de *Introducción a la literatura fantástica* sin duda puso en el centro del debate la literatura fantástica, lo que propició que algunas de las afirmaciones expuestas ahí por Todorov sigan siendo revisadas. Una de los presupuestos más cuestionados es el concepto de “vacilación” o “duda” como reacción ante el hecho fantástico. Para Todorov, la condición fundamental, y a la cual denominó “el corazón de lo fantástico” para distinguir la literatura fantástica de otras manifestaciones literarias, consiste en que la irrupción del hecho sobrenatural en el mundo real provoca la “vacilación” del personaje (y del lector) al no poder discernir si este acontecimiento realmente ocurrió o es producto de la fantasía y la imaginación: “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre” (1970, p. 24).

Otro aspecto de la teoría clásica que ha sido objeto de polémica y revisión por las propuestas teóricas modernas y actuales es el que se refiere a la presencia del efecto de “miedo” o “terror” como característica de la narrativa fantástica. Al respecto, por ejemplo, H.P. Lovecraft

sostiene que: “El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el tipo de miedo más viejo y poderoso es el temor a lo desconocido” (1995, p. 7). Como hemos visto, la presencia de lo desconocido inexplicable es un aspecto central en la literatura fantástica clásica y obedece a las pulsiones más profundas y primitivas del hombre. Así, reafirmando la idea de Lovecraft, Jean Delemeau nos dice lo siguiente: “Haya o no más sensibilidad ante el miedo en nuestro tiempo, éste es un componente mayor de la experiencia humana, a pesar de los esfuerzos intentados para superarlo (1978, p. 10).

No obstante, sin que el miedo deje de ser una emoción básica de la naturaleza humana, las causas que lo provocan son muy variadas, y muchas de ellas obedecen a las nuevas amenazas que va enfrentando el hombre ante los mismos cambios de la sociedad. Asimismo, el concepto de “miedo” es una categoría que se ha empleado en forma muy generalizada y ambigua como un efecto indeterminable producido en el lector, asociado con frecuencia con el terror, el horror, la angustia o la inquietud: Es cierto que muchas veces lo fantástico inspira miedo, pero hay toda una serie de otras emociones que le son igualmente afines: basta con que suscite en el lector un sentimiento de extrañeza, de inquietud, que puede o no llegar al temor” (Botton, 1994, p. 48).

Así como las temáticas del género fantástico han cambiado, también las emociones provocadas en los personajes y en los lectores implícitos se han modificado. Por ejemplo, cuando se presenta un evento provocado por algo irreal, inexplicable, pero reconocible de una u otra manera (la presencia de un vampiro o un monstruo, por mencionar un caso), se genera cierto tipo de miedo muy particular. En cambio, cuando el fenómeno resulta ser algo no reconocible, indefinido, la emoción provocada textualmente se inclina más bien hacia otras escalas del miedo, como la inquietud, la ansiedad o la angustia.

Por esto último, nos parece que el análisis que hizo Sigmund Freud sobre el famoso cuento de E.T.A. Hoffmann “El hombre de arena” sigue siendo vigente para explicar la emoción

suscitada por el hecho fantástico, y que ha sido retomada por muchos teóricos del género. Freud afirma que "...lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente" (2020, p. 47).

Para Todorov, los aportes del psicoanálisis, particularmente el desarrollo de lo siniestro por Freud, al encontrar su explicación en los complejos reprimidos desde la infancia, marcaron el fin de la literatura fantástica. Como resulta evidente, el género fantástico no desapareció, sino que se transformó, sobre todo a partir de la publicación de *La metamorfosis*, de Franz Kafka en 1927. Los fundamentos sobre los cuales se construía la narrativa fantástica cambiaron desde entonces, dando lugar a nuevas posibilidades creativas, con lo cual, a su vez, las perspectivas teóricas de análisis también fueron evolucionando para explicar esta nueva narrativa.

1.2.2 Teorías modernas y contemporáneas

A la luz de las transformaciones en el seno de la sociedad desde los inicios del siglo XX, producto de las aportaciones y descubrimientos en diferentes disciplinas del conocimiento, pero sobre todo de aquellas provenientes de la Física, la Física Cuántica y el Psicoanálisis, las concepciones sobre la realidad sufrieron importantes cambios al perder ésta su condición de objetividad absoluta, lo cual se vio reflejado, de una u otra manera, en el terreno artístico, particularmente en el ámbito de la literatura. Consecuentemente, dichos cambios se reflejaron en la narrativa fantástica.

La modernidad del género se puede ubicar a partir del momento en que el elemento sobrenatural adquiere nuevas formas de manifestarse en el texto literario. Con respecto a lo sobrenatural, Roas considera que la presencia de este elemento es una condición *sine qua non* para la existencia del género fantástico: "... la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que

transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes” (2001, p.8).

Con respecto a lo anterior, se presenta un cambio en la forma de representar lo sobrenatural. Ahora, lo fantástico moderno y contemporáneo se genera dentro del mismo espacio de lo cotidiano, considerado como “real” o “normal” hasta ese momento; esta irrupción, entonces, aparece como un conflicto que cuestiona la naturaleza misma de la realidad y los supuestos mismos que la rigen. Así, no es gratuito que, para caracterizar este fenómeno dentro del margen de lo conocido, las acepciones para nombrarlo por parte de la crítica también se hayan modificado: irreal, imposible, inexplicable, extraño, etc.

Con este cambio de paradigma en cuanto a las concepciones de lo que es la realidad, las teorías modernas y contemporáneas han puesto un interés especial en cuanto al tema de la “otredad” y su efecto en la narrativa fantástica del siglo XX, postura crítica que marca una ruptura con la teoría clásica, sobre todo con los postulados de Tzvetan Todorov. Para Omar Nieto, en lo fantástico moderno (o el paradigma moderno de lo fantástico, como este crítico lo denomina): “...la otredad es interior, personal, está oculta, subyace y en un momento dado surge” (2015, p. 146). Nos parece que este aspecto es central para la concepción del género fantástico moderno y contemporáneo. Si antes, como lo planteaba Todorov, la realidad era “invadida” por lo sobrenatural proveniente del exterior, ahora, sobre todo a partir de la publicación de *La metamorfosis* de Franz Kafka, el elemento irreal se origina en el mismo interior de la naturaleza humana y de su cotidianidad, con lo cual la forma de percibir nuestro mundo también cambia. En este mismo orden de ideas, para Elsa Dehennin: “Lo fantástico es más que la irrupción dentro de lo real de un hecho anormal, es la proyección sobre la realidad de un hecho anormal focalizado desde la inferioridad de un mundo mentalmente problemático” (1980, p. 355).

Por tanto, nos encontramos con que lo ajeno, lo “otro”, ya no obedece a algún evento externo al hombre o a su vida ordinaria, sino que, en lo fantástico moderno y contemporáneo, actúa desde la intimidad de su mundo común y corriente. Parafraseando a Jean Paul Sartre, se podría decir que “lo fantástico somos nosotros”.

Este cambio en la focalización de lo sobrenatural, en consecuencia, genera efectos distintos a la mera “vacilación” o duda todorovianas ante la aparición del hecho. Sus efectos adquieren otros matices y expresiones, como la zozobra, la inquietud, la extrañeza o la angustia, emociones más perturbadoras porque ahora estamos inmersos, coexistiendo con esa “otredad”. Nuestra realidad y la concepción que teníamos de ella como algo seguro, conocido, concreto hasta el momento de la aparición del hecho fantástico, es cuestionada y puesta en entredicho. Ahora la realidad se torna extraña e inexplicable: “La superposición o entrecruzamiento de órdenes representa una transgresión absoluta, cuyo resultado no puede ser sino la subversión absoluta del concepto de realidad” (Campra, 2008, p. 30). De esta afirmación se desprende que en lo fantástico moderno y contemporáneo, la realidad ya no es un ente fijo y absoluto, y se ha convertido en algo inestable, subjetivo, incierto, como también lo sostiene Roas: “La realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los humanos” (2009, p. 101).

En concordancia con lo anterior, desde los presupuestos de la Neurobiología y de la Filosofía Constructivista, la realidad, al ser considerada como una construcción subjetiva pero compartida socialmente, se convierte en una representación. Ante esta nueva forma de concebir y aprehender la realidad, la presencia de lo fantástico nos enfrenta violentamente con una “otredad” que parecía oculta pero que está ahí, existiendo junto a nosotros, en nuestra misma cotidianidad y en nuestra misma conciencia, amenazándonos y perturbándonos con su indefinición y ambigüedad: “La existencia de otros mundos paralelos al natural nos hacen dudar

de la existencia del nuestro, pero su intromisión amenaza con destruirnos o destruirlo. No se duda de que seamos seres vivos, de carne y hueso, pero se descubre que hay fuerzas no conocidas que nos amenazan” (Barrenechea, 1972, p. 401).

Esta “otredad” interna, provocada por la ambigüedad al interior mismo de la realidad genera emociones distintas a las provenientes del fantástico clásico, ya no es simplemente el miedo o el terror, de alguna manera identificables. Ahora la inexplicabilidad y la ambigüedad provocan un miedo indefinido, mucho más cercano al concepto de “lo siniestro” u “ominoso” de Sigmund Freud: “...lo siniestro se da frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente.” (2020, p.47).

Para Rosemary Jackson, la realidad, la “otredad”, y nosotros agregaríamos el miedo y la angustia, tienen un carácter histórico, por lo tanto, la forma en cómo son percibidos y cómo reaccionamos ante ellos cambian a lo largo de la historia. Lo que aterrorizaba, por ejemplo, al hombre medieval es distinto a los temores que acechan al hombre contemporáneo, a pesar de que persistan miedos inherentes al hombre como ser vivo: la muerte, la obscuridad, etc. Al respecto, Jackson sostiene lo siguiente:

La otredad es imaginada e interpretada en forma diferente. En lo que podríamos llamar una economía sobrenatural, la otredad es trascendente, maravillosamente distinta de lo humano [...] En una economía natural, o secular, la otredad no se localiza en otra parte: se lee como una proyección de miedos y deseos meramente humanos que transforman el mundo a través de su percepción subjetiva. Una [...] economía que produce lo “siniestro” o “extraño. (1986, p. 21)

Este miedo “metafísico”, como lo designa Roas, involucra necesariamente al lector, aspecto sobre el cual, como ya habíamos mencionado, las teorías modernas y contemporáneas han puesto

particular atención al momento de analizar la narrativa fantástica a lo largo del siglo XX. Esta sensación de angustia o miedo, para Giovanna Zeppigno, no representa una amenaza para el sistema de conocimiento: "...perturbador (siniestro) a nivel inconsciente pero inofensivo para la razón, lo reprimido vuelve, en la mayoría de los casos, más como demora nostálgica que como replanteo de la cultura" (2009, p. 883).

No obstante, me parece que esta afirmación es un poco limitada en cuanto a sus alcances para la narrativa fantástica moderna y actual. Si bien puede considerarse válida para ciertos relatos fantásticos, considero que existe un buen número de textos en los cuales aparecen elementos más que perturbadores, que incluso pueden provocar en el lector no sólo inquietud, sino hasta miedo y angustia, sobre todo en buena parte de relatos fantásticos contemporáneos escritos en América Latina. Si bien las causas que producen el miedo y la angustia son variadas y cambian en las distintas y nuevas realidades de cada sociedad, esto no significa que estas emociones dejen de presentarse, ya que son inherentes al hombre. Valdría la pena recordar aquí lo que dice al respecto Jean Delumeau:

El temor, el espanto, el pavor, el terror pertenecen más bien al miedo; la inquietud, la ansiedad, la melancolía, más bien a la angustia. El primero lleva a lo conocido; la segunda, hacia lo desconocido. El miedo tiene un objeto determinado al que se puede hacer frente. La angustia no lo tiene, y se la vive como una espera dolorosa ante el peligro tanto más temible cuanto que no está claramente identificado: es un sentimiento global de inseguridad. Por eso es más difícil de soportar que el miedo. (1978, p. 20)

Así como los cambios en la percepción de la realidad y las consecuencias de ello (la "otredad", la extrañeza, el miedo, la angustia) provocados por la presencia del hecho fantástico han sido un aspecto nodal para los estudios críticos sobre el género, varios enfoques modernos y contemporáneos han destacado la importancia del factor lingüístico como elemento transgresor en el fantástico a partir del siglo XX. La transgresión como rasgo distintivo de lo fantástico,

también se presenta en el nivel sintáctico del relato y no únicamente a nivel semántico. El discurso fantástico moderno y actual se enfrenta al reto de “decir” lo indecible, lo no identificado, lo indeterminado a nivel temático: “Una representación irrepresentable. Sin embargo, el relato se ve obligado a ponerlo en escena. Una retórica particular se pone, entonces, en funcionamiento para evocarlo, para sugerirlo, para imponer su presencia mediante las palabras, y más allá de éstas” (Bellemin- Noel, citado en Roas, 2001, p. 111).

No se puede afirmar que exista particularmente un discurso exclusivo de lo fantástico, más bien, y sobre todo para la narrativa moderna y contemporánea, se trata de un manejo especial del lenguaje con el fin de desautomatizar un discurso desgastado con el paso del tiempo. Para Campra, el rasgo transgresor propio del género se presenta no sólo a nivel semántico: “...no existe un fantástico sin la presencia de una transgresión; bien el nivel semántico como superación de límites entre dos órdenes dados como incomunicables; bien el nivel sintáctico, como desfase o carencia de funciones de sentido amplio; bien en el nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje” (2007, p. 163).

A esta característica lingüística, Campra la nombra “isotopía de la transgresión”, y se manifiesta mediante alteraciones de las normas de la sintaxis y de su empleo ambiguo de ciertos contenidos verbales que le dan al discurso fantástico un significado impreciso, indeterminado. Dentro de los distintos elementos que subvierten lo fantástico moderno y contemporáneo a nivel sintáctico, podríamos mencionar los siguientes: alteraciones espacio-temporales, anacronías, juegos entre el narrador, el punto de vista y la focalización, la catálisis, entre otros. En cuanto al nivel verbal, la connotación adquiere prioridad sobre la denotación mediante un lenguaje vago, impreciso, empleando recursos específicos a los que Bellemin-Nöel denomina “operadores de la confusión”: empleo de una adjetivación sugerente, como por ejemplo “siniestro”, “terrorífico”, “inexplicable”; uso de deícticos como “eso”, “cosa”; expresiones ambiguas, recurrencia de

metáforas, sinécdoques, metonimias, oximorones o la elusión de información para generar el efecto fantástico. Cabe aclarar que estos recursos no son exclusivos del lenguaje fantástico, pero sí son elementos, junto a otros, que contribuyen definitivamente a la construcción de la narrativa fantástica del siglo XX y XXI.

Un último recurso presente en la transgresión a nivel del discurso fantástico es el que consiste en su carácter autorreferencial. En la época moderna y contemporánea la concepción sobre nuestra realidad se ha vuelto difusa, extraña, difícil de aprehender y comprender. De tal suerte que el discurso fantástico, al no encontrar un vínculo preciso al cual recurrir, busca en los propios referentes sintácticos y verbales del género elementos a los cuales remitirse para construir su propia realidad ficcional. Dos de estos recursos son, por un lado, la metalepsis, con el fin de crear desde la misma sintaxis, extrañeza y sorpresa, y por otro lado, la intertextualidad, mediante la cual se alude a textos de la propia tradición fantástica para transgredirla y renovarla:

Estructurado sobre la contradicción y la ambivalencia, lo fantástico se perfila en lo que no se puede decir, lo que elude su articulación o lo que se representa como “falso” e “irreal”. A pesar de su re-presentación problemática de un mundo empíricamente real, lo fantástico interroga la naturaleza de lo real y lo irreal, y enfatiza la relación entre ambos como su principal interés. (Jackson, 1986, p. 34)

La evolución del género ha presentado una gran variedad de mutaciones desde su origen. En el siglo XX y en las primeras décadas del siglo XXI, su transformación, como ya se ha dicho, ha sido vertiginosa, acorde con los acelerados cambios en la sociedad durante este periodo. No obstante, la vitalidad y su esencia transgresora sigue vigente con la incorporación de renovados recursos. Para distintos teóricos (Campra, Roas, Zavala, Jordan, entre otros), la nueva narrativa fantástica incorpora en su construcción poética otros recursos que contribuyen a la gestación de nuevas posibilidades creativas. Dentro de estos recursos, la ironía, la parodia y lo grotesco sin duda ocupan un sitio de especial relevancia, sobre todo en el fantástico contemporáneo.

Aunque estos recursos tienen una larga trayectoria dentro de la historia de la literatura, como bien han documentado y analizado Vladimir Jankélévich, Wyne Booth y Wolfgang Kayser, adquieren una dimensión muy particular sobre todo en el ámbito de la narrativa fantástica contemporánea. A primera vista, parecería paradójico su uso dentro del género fantástico, ya que su presencia podría suponer el desvanecimiento del efecto inquietante y de incertidumbre, distintivos de lo fantástico. Sin embargo, si nos remitimos al objetivo original de la ironía, la parodia y lo grotesco, el cual consiste en cuestionar y demoler las estructuras que mantienen un *status quo* institucional y de poder, su aparición en la nueva narrativa fantástica cobra sentido y significación especial.

Así, la combinación de lo fantástico con la ironía y la parodia (nosotros incluiríamos a lo grotesco) potencia el efecto distorsionado de los relatos, sin que, por ello, los fenómenos narrados pierdan su condición desestabilizadora, puesto que tales recursos se imponen al objetivo central de lo fantástico: transgredir las convicciones sobre lo real del lector, proyectadas en la ficción del texto y, con ello, provocar su inquietud (Roas, 2011, p. 365). Al respecto, existen distintas perspectivas teóricas para definir y caracterizar la ironía, sobre las que nos detendremos en detalle en el siguiente capítulo. Aquí apuntaríamos el aspecto central de este tropo: decir algo distinto u opuesto a lo que realmente se quiere expresar, en otras palabras, se presenta una yuxtaposición entre dos visiones, una que disimula u oculta el verdadero sentido de la otra, que es lo que realmente se quiere comunicar. En palabras de Zavala: “Esta coexistencia se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que *aparenta* describir una situación, y su perspectiva implícita que *muestra* el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada” (2018, p. 38).

La ironía, por otra parte, requiere del involucramiento y participación activa del lector para descifrar el mensaje irónico subyacente al texto, es decir, es importante que el lector sea

capaz de relacionar el aspecto manifiesto con el verdadero sentido que el narrador (o el autor implícito) pretende transmitir. Para ello, el lector debe tener las competencias lectoras apropiadas para ser capaz de “descubrir” o desvelar los silencios significativos del texto y vincularlos con otras “huellas” presentes en la realidad textual y extratextual: “...(es) fundamental que el receptor posea una especie de perspicacia o complicidad que le permita captar el significado latente y correcto y desechar el manifiesto y erróneo. Por lo tanto, el significado irónico no surge sino a partir de un contexto y de la competencia del receptor” (Domenella, 1992, p. 20).

La ironía en el campo de lo fantástico contemporáneo, cumple una función de crítica mordaz, tanto a nivel textual como extratextual, con lo cual cuestiona y problematiza, tanto al propio discurso fantástico clásico, como a la realidad en la cual surge. Esta crítica, que abarca asimismo toda una serie de valores, prejuicios e injusticias de la sociedad moderna y contemporánea, al presentarse a través de la ambigüedad y la incertidumbre, acentúa este cuestionamiento y le da un cariz muy particular al género: “... de todos los tropos, la ironía es la que nada más a gusto en las aguas de la ambigüedad” (Kebrant- Orecchioni, 1980, p. 221).

La ironía como tropo se relaciona estrechamente con dos géneros literarios como la parodia y la sátira en el sentido de “imitación burlesca” de algo. Helena Beristáin equipara la parodia con el “pastiche”, que se construye a partir de retomar aspectos estructurales de otras obras (1985, p. 387). En particular, las teorías modernas y contemporáneas sobre lo fantástico, han centrado su interés en la parodia, la cual se podría definir como una superposición de dos o más textos: “En el nivel estructural formal, un texto parodiado es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un encargarse de lo viejo en lo nuevo [...] la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material integrado” (Hutcheon, 1981, p. 177). En este sentido, la ironía y la parodia se presentan en diversos textos fantásticos modernos y

contemporáneos como una transgresión del mismo género desde el plano intertextual, con lo cual diluyen, de otra forma distinta a la tradicional, los límites entre lo real y lo imposible al hacerse autorreferencial.

Las manifestaciones artísticas de lo grotesco han estado presentes a lo largo de la historia, sin embargo, fue a partir del descubrimiento de una serie de pinturas ornamentales en unas grutas (de aquí se deriva el nombre de grotesco, del italiano *grotta*, gruta) en Roma hacia el siglo XV, que este estilo empezó a llamar la atención de la crítica del arte, aunque su reconocimiento como categoría estética ocurrió hasta el siglo XVIII.

La relación entre lo grotesco y lo fantástico la podemos identificar, en una primera instancia, a partir de las figuras y escenas de esas pinturas romanas, en la cuales se representaban animales, seres humanos y plantas cuyas formas se combinaban heterogéneamente entre sí para crear una impresión irreal, extraña, insólita, en otras palabras, fantástica. Poco a poco, esta categoría estética fue incorporada en distintas expresiones artísticas, sobre todo en la pintura, el teatro y finalmente en la literatura. Una de las caracterizaciones de lo grotesco es la que nos propone Adolfo Sánchez Vázquez:

Lo que encontramos siempre en lo grotesco [...] es la presencia activa de algo extraño, fantástico, irreal, o distinto. Estos elementos extraños, fantásticos pueden darse en escenarios distintos: el sobrenatural ya sea como paraíso o infierno; allí donde la realidad se pierde como el sueño; en una realidad [...] que toma formas fantásticas; o en la realidad más prosaica y cotidiana... (1992, p. 247)

Por lo anterior, podemos darnos cuenta que lo grotesco y lo fantástico comparten rasgos comunes: la mezcla heterogénea de elementos de distinta naturaleza, su irrupción en la realidad y el efecto de extrañeza e inquietud. Así, en este sentido, Wolfgang Kayser sostiene lo siguiente:

Lo grotesco es una estructura. Podríamos definir su naturaleza a partir de una expresión que nos ha salido al paso en casi todas las ocasiones: lo grotesco es el mundo en estado de

enajenación [...] Porque un mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente se nos desvela su naturaleza extraña e inquietante. Lo repentino y la sorpresa son términos que pertenecen a lo grotesco. (2010, p. 248)

De acuerdo con las anteriores reflexiones de Sánchez Vázquez y Kayser, podemos establecer la relación entre lo grotesco y lo fantástico, sobre todo en la narrativa moderna y contemporánea. La presencia de esta categoría estética contribuye dentro del relato fantástico a que nos cuestionemos sobre la propia naturaleza de nuestra realidad, con lo cual se transgrede y se subvierte. En otras palabras, consideramos que lo grotesco actúa, dentro del marco de lo fantástico moderno y contemporáneo, como un recurso subordinado a la construcción de lo fantástico.

Además, creemos importante mencionar que lo grotesco, lo mismo que la ironía y la parodia, se han asociado generalmente con lo cómico y lo humorístico. No obstante, nos gustaría considerar dos puntos al respecto. Por un lado, una característica esencial de lo cómico es la risa, la cual implica un distanciamiento entre el objeto y el sujeto que ríe; y por otro lado, para el humor este distanciamiento establece una desvaloración del objeto, pero sin que necesariamente el sujeto marque una distancia completa con el objeto. Así, la risa se ve disminuida, se vuelve sólo sonrisa y no carcajada, una sonrisa amarga o triste, como decía Mark Twain: “Debajo del humorismo hay gran dolor”

Así, lo grotesco se ha convertido, sobre todo en la narrativa fantástica actual, en un recurso novedoso para potenciar el carácter de perplejidad, inquietud, incertidumbre e inestabilidad de la realidad en la que se presenta lo fantástico. En el siguiente capítulo, ampliaremos el análisis de la ironía, la parodia y lo grotesco para posteriormente analizar con detalle su función en los cuentos de Samanta Schweblin.

Capítulo 2. Recursos literarios en la narrativa fantástica contemporánea

*“La ironía, sonrisa de la inteligencia”
Vladimir Jankélévich*

*“A lado de cada gran cosa hay una parodia”
Víctor Hugo*

*“... Lo grotesco no es sino una expresión sensible [...],
es el rostro de un mundo carente de rostro”
Wolfgang Kayser.*

2.1 La ironía

Uno de los recursos que más ha contribuido a la transformación del género fantástico sobre todo en América Latina es la ironía (de la mano con la parodia y lo grotesco). A través de este recurso, lo fantástico, sin perder su esencia, logra transgredir sus propios límites y oscilar entre lo extraño, lo insólito, lo inusual. Las características propias de la ironía (y de la parodia y lo grotesco), posibilitan a la narrativa fantástica latinoamericana crear un discurso propio, fresco y renovado, y al mismo tiempo, crítico y reflexivo sobre la realidad cotidiana de nuestras sociedades, pero sin caer en solemnidades o denuncias explícitas, un discurso también matizado en muchas ocasiones con tintes de un humor fino y delicado.

El humor ha sido considerado tradicionalmente como una categoría estética, pero como otros fenómenos literarios, escapa a una definición única y exacta. En primer lugar, se trata de un acto comunicativo, en el cual se presenta la degradación de una serie de valores instituidos y compartidos por un determinado grupo social. En otras palabras, a través del humor se establece una distancia crítica como respuesta a los aspectos incongruentes y corrompidos de la realidad.

En este sentido, el humor abarca una amplia gama de posibilidades, que van desde lo cómico, la sátira, lo burlesco, lo grotesco y la parodia, hasta la ironía. De acuerdo con Víctor Bravo, la ironía se encuentra más cercana al humor que lo cómico, ya que “puede haber humor

sin comicidad cuando lo dominante es la reflexión” (1997, p.133). Así, la naturaleza crítica de la ironía, sobre todo a partir del Romanticismo, se ha consolidado como un recurso literario de enorme valía para cuestionar y enfrentar al poder, a sus instituciones y a sus valores. Sin embargo, los orígenes de la ironía se remontan hasta la Grecia clásica del siglo V de nuestra era, según coinciden varios de los principales teóricos del tema (Kierkegaard, Jankélévitch, Booth, Hutcheon, entre otros).

Desde un principio, la ironía ha sido un concepto concebido bajo diversas acepciones, en algunos casos contradictorias entre sí. La palabra *eirōneia* se refería originalmente a la persona que dice una cosa, pero piensa otra, esto es, alguien que disimula sus verdaderos pensamientos a través de las palabras. La palabra evocada disimula, pero, al mismo tiempo, interroga. A partir de esta concepción, se dotó a la ironía de una carga semántica negativa al asociarse con fingimiento, falsedad, hipocresía, engaño: “La palabra *eironeia* arrastraba unas connotaciones negativas ausentes en su significado moderno: falsedad, disimulo, engaño” (Jankélévitch, 2020, p.11). Al respecto, por ejemplo, Aristóteles (384-322 a. n. e.) consideraba la ironía como un defecto menor, una especie de actitud desdeñosa. No obstante que esta acepción se mantuvo durante mucho tiempo, con Platón y su *Diálogos*, pero sobre todo con la reivindicación que este filósofo hizo de su maestro Sócrates (470-399 a. n. e.), el concepto de ironía adquirió otra dimensión.

El método mayéutico de enseñanza socrática mediante el discurso oral, empleaba la ironía en el sentido de disimular u ocultar lo que en realidad sabía el filósofo de Alopece, así, aparentando ingenuidad o ignorancia, obligaba a sus discípulos a distinguir lo aparente y descubrir la verdad detrás de las preguntas y de las palabras. Sócrates, de esta manera, enseñaba a sus alumnos, sobre todo, a dudar en forma dialéctica de lo que se sabe o conoce. Para Bajtín, el método socrático es equivalente al método dialógico: “El método dialógico de la búsqueda de la verdad se opone a un monologismo *oficial* que pretende poseer una verdad *ya hecha*; se opone

también a la ingenua seguridad de los hombres que creen saber algo, es decir, que creen poseer algunas verdades” (2012, p.222).

Posteriormente, sobre todo con Cicerón (106-43 a. n. e.) y Quintiliano (35-95 d. n. e.), la ironía se convertirá en un recurso retórico con fin utilitario (así se mantuvo incluso hasta la Edad Media), para significar algo opuesto a lo que afirma. Por esta razón, la ironía ha sido considerada como una antífrasis (oposición entre lo que se dice y lo que en realidad se quiere dar a entender). De esta manera, con la ironía socrática se plantearon ya algunas directrices que sirvieron como fundamento de buena parte de la filosofía occidental, y que perduran hasta nuestros días, particularmente en el campo de la crítica literaria, hasta convertirse en un elemento fértil e indispensable para comprender la narrativa contemporánea. En consecuencia, la ironía socrática no es simplemente decir algo contrario a lo que se piensa, es indispensable reflexionar más allá de las palabras para encontrar (descubrir) el verdadero sentido, con lo cual se abren posibilidades de interpretación en las que el interlocutor (el lector) debe participar activamente:

Sócrates desinfla la complacencia satisfecha; vuelve a los hombres descontentos, escrupulosos, difíciles para con ellos mismos; transmite la comezón de querer conocerse y definirse. Sin embargo, la conciencia adora en el fondo el error descarnado del que Sócrates viene a liberarla; llama y maldice al mismo tiempo al personaje dialéctico que quiere operarla; el sometimiento que éste despierta es ambivalente; no quiere ceder a la tentación de la investigación, al espíritu de examen y movimiento sin trabas. (Jankélévitch, 2020, p. 25)

Después de que la ironía fuera definida y configurada originalmente por Sócrates y ampliada por Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, su empleo quedó restringido al de una figura retórica, y así se mantuvo varios siglos, es decir, como un acto del lenguaje, esencialmente oral, tal como lo afirma W. Booth: “Sólo es un recurso retórico entre muchos, el menos importante de los tropos...” (1974, p. I).

Un cambio radical que marcó una ruptura en la cosmovisión rígida del Medioevo, se presenta con el Renacimiento y su forma de concebir el mundo al poner en duda los paradigmas establecidos. En cuanto a la revaloración de la ironía, esta se presenta definitivamente hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX con la aparición del Romanticismo. En este periodo, la ironía cobra una relevancia que hasta ese momento no había tenido. Su empleo se extendió más allá de la Retórica hasta convertirse en un recurso para aprehender y cuestionar las bases de la realidad desde el lenguaje mismo: “El pensar irónico, que se fundamenta en la diferencia, supondría de este modo no sólo una crítica a lo real sino también al lenguaje: el cuestionamiento de sus promesas de identificación y el hallazgo, en el lenguaje mismo, de vertientes de diferenciación desde donde es posible nombrar la dualidad y la escisión del ser y del mundo” (Bravo, 1997, p. 14).

La importancia del Romanticismo, en este sentido, tiene que ver con que la realidad deja de ser concebida mediante parámetros objetivos; se disuelve la objetividad, en cambio, se abre paso la subjetividad, sobre todo en cuanto al arte se refiere. Los románticos reaccionaron de diferentes maneras a la herencia del Renacimiento, a sus ideales y postulados. Surge la necesidad de cuestionar un estado de cosas que ponía límites y cadenas a la imaginación y a la libertad del hombre. En este contexto, el Romanticismo retoma la ironía socrática originaria en su dimensión dialógica, crítica y reflexiva. Algunas de las más agudas reflexiones en torno a la ironía durante el periodo romántico sin duda se deben a Schlegel (1772-1829). Este filósofo le da carta de identidad a la ironía como visión crítica del mundo, al cuestionar y revelar sus incongruencias e incertidumbres. Las verdades inmutables y absolutas se ponen en tela de juicio, y ante esto, la ironía resultó ser un arma idónea para este propósito: “La filosofía es la auténtica patria de la ironía, que podría definirse como belleza lógica: Porque allá donde se filosofa, en diálogos

hablados o escritos, y en una forma no totalmente sistemática, se debe hacer y exigir ironía” (Schlegel, citado en Bravo, 1997, p. 11).

Si la esencia de la Filosofía consiste en preguntarse sobre la realidad, la Literatura sin duda también lo hace, pero desde otros ángulos y con recursos diferentes. La Literatura puede someterse a la realidad, o rebelarse ante ella, y la ironía posibilita que, desde la ficción, se inventen formas alternativas de realidad como respuesta a un orden establecido, en apariencia inmutable, pero al mismo tiempo subyugante.

La ironía desarrolla distintas modalidades estéticas a través del arte a partir de este momento histórico, como la paradoja, el absurdo, lo grotesco. En el caso de la ironía literaria, se pueden encontrar antecedentes en *Gargantúa y Pantagruel*, *El Quijote* o en *Los Viajes de Gulliver*, obras en las cuales la ironía y sus variantes se ponen al servicio de una aguda crítica a un *status quo* en vías de desaparecer. La modernidad nos revela un mundo mucho más complejo del que se creía o percibía anteriormente. Los supuestos de causalidad y verdad que parecían inmutables hasta ese momento, son puestos en tela de juicio, con lo cual se abre camino la subjetividad de la realidad y del hombre. De esta manera, la complejidad del mundo percibida desde la subjetividad se puede notar, particularmente, en el campo de la Estética y del arte, de la ciencia, y del lenguaje. Derivado de lo anterior, surge una visión crítica respecto al mundo conocido, visión que va a encontrar en la ironía un vehículo idóneo para expresar las inconsistencias de la realidad conocida, su sinrazón y absurdo. Jankélévich, en este sentido, afirma que “gracias a la ironía, el sujeto se emancipa de la realidad y abre espacio a su libertad y al juego” (2020, p.15).

Desde mediados del siglo XIX hasta la fecha, las reflexiones teóricas en torno a la ironía se han ido sumando (y transformando) desde distintas disciplinas: Filosofía, Psicoanálisis, Estética, Lingüística, Crítica Literaria. Por mencionar solo dos ejemplos, podemos citar a Freud

con su teoría del inconsciente, y en el terreno filosófico a Sorèn Kierkegaard. Este filósofo danés, retomando a Sócrates, destaca el carácter histórico de la ironía y su presencia universal al reconocer la complejidad de la realidad y su relación con el ser humano, en donde la ironía posibilita que el individuo perciba la realidad como un objetivo a resolver:

Para el sujeto irónico, la realidad ha perdido completamente su validez, ha llegado a ser para él una forma imperfecta que, sobre todo, estorba. Pero, por otro lado, no posee lo nuevo. Lo único que sabe es que lo presente no responde a la idea. Y él es quien debe abrir juicio. El ironista, por cierto, es profético en algún sentido, pues está siempre apuntando a algo futuro, pero no sabe qué es. (2020, p.287)

Para Kierkegaard, el rasgo más importante de la relación entre el individuo y la realidad es el anhelo y la búsqueda de la libertad, aunque esta última se convierta en nada. La búsqueda de la libertad del hombre con conciencia irónica (el-ser-para-sí), así como el concepto de la nada, vinculan la ironía con la filosofía existencialista, uno de cuyos iniciadores fue precisamente Kierkegaard.

Ya en el siglo XX, dos de los principales teóricos que se han dedicado al estudio de la ironía son V. Jankélévich y W. Booth. Jankélévich, después de hacer un recorrido histórico, problematiza el concepto de ironía, con un estilo muy libre, juguetón e irónico a la vez, pero no menos agudo. Confiere a la ironía una importancia de primer orden al considerarla como un elemento indispensable para poder aprehender la realidad, pero manteniendo una distancia crítica, inteligente, que nos permite abordarla desde distintas perspectivas. Con respecto a la definición de ironía y el debate sobre si se trata de un tropo o un género literario, este autor sostiene lo siguiente: “La ironía consiste en expresarse de cierta manera”, y la vincula con la alegoría, en el sentido de que esta última “piensa una cosa y, a su manera, dice otra” (2020, p. 52). Además, identifica en la ironía un rasgo profundamente creativo y crítico al involucrar al interlocutor (en nuestro caso al lector) y dirigirse, necesariamente, a un ambiente social:

...la ironía no quiere ser creída, sino comprendida, o sea, interpretada. La ironía no nos hace creer lo que dice, sino lo que piensa; sabe guiarnos muy bien para que creamos lo que insinúa o da a entender; por entregada que esté a sus simulaciones, nunca deja de indicarnos dónde está el buen camino y hace todo lo necesario para que sus criptogramas resulten transparentes. (2020, p.70)

De esta manera, la ironía, de haber sido considerada simplemente como un recurso retórico más, pasó a convertirse con el tiempo en un objeto de estudio no exento de dificultades y polémicas, por ejemplo, existen discusiones teóricas para establecer la distinción entre ironía, parodia y sátira, así como su cercanía con el humor. Si bien son abundantes los estudios al respecto, no existen aún consensos claros sobre la naturaleza del fenómeno irónico. Uno de los más importantes estudios del tema es el que hace W. Booth en *A Rethoric of irony* (1975). En este libro, el crítico norteamericano sostiene que la ironía ha sido un recurso presente prácticamente en todos los géneros y en todas las ideologías, y destaca también el carácter liberador y crítico de la ironía, que es vista usualmente como algo que oscurece la claridad, que abre visiones al caos, libera destruyendo todos los dogmas, o destruyendo al revelar las llagas de la negación presentes en el centro de toda afirmación (1975, IX).

Con la intención de delimitar el concepto de ironía, Booth clasifica la ironía en “estable” e “inestable”. La primera de ellas, sobre la que se extiende más este crítico, se caracteriza por presentarse con mayor claridad al interlocutor (lector implícito). Es decir, se trata de una ironía en la cual el mensaje subyacente, o la segunda intención, se hace transparente y puede ser interpretado fácilmente, y se dirige hacia algo o hacia alguien (Zavala llama a este tipo de ironía “intencional”). A diferencia de la anterior, la “ironía inestable” es aquella en la que la intención del autor implícito pierde relevancia y, así, el peso de la interpretación recae solo en el interlocutor (lector implícito), y con esto, las posibilidades interpretativas se amplían al no haber

un sustento seguro sobre el cual apoyarse. Por esta razón, en la narrativa moderna y actual, este tipo de ironía cobra especial relevancia.

Linda Hutcheon hace una distinción importante entre la ironía, la parodia y la sátira, y es la que se refiere al *ethos*, concepto que define como “una respuesta dominante que es deseada y por último realizada por el texto literario”, es decir, “un sentimiento que el codificador busca comunicar al descodificador” (1981, p. 180). De acuerdo con esta distinción, el *ethos* de la ironía es burlón, y se expresa con una sonrisa disimulada, desdeñosa, incluso oculta; por su parte, el *ethos* satírico se caracteriza por su sentido negativo, expresa desprecio y desdén. Finalmente, el *ethos* de la parodia, como el de la sátira, está marcado por lo negativo, lo peyorativo, lo burlón y provocador, aunque a veces también es respetuoso. Por supuesto, como ya se mencionó, si los fenómenos literarios en los géneros no se presentan en forma “pura”, existirán siempre entrecruzamientos entre unos y otros. Para el caso de la ironía, la sátira y la parodia, vamos a encontrar puntos de convergencia, tal y como generalmente aparecen en los textos literarios.

Desde la Pragmática, el funcionamiento de la ironía no depende solo de lo que expresa el emisor (autor implícito), sino, en gran parte, el significado y su interpretación recaerán en el receptor (lector implícito). En el caso de la narrativa, lo que se pone en juego son las competencias “lingüísticas, genéricas e ideológicas” (en términos de Hutcheon) que posea el lector. De esta manera, para que la ironía no se convierta en un enigma indescifrable, el texto irónico debe establecer una serie de marcas², que proporcionan al lector ciertas pistas o huellas a seguir, que guían, en cierto sentido y hasta cierto punto, hacia una interpretación pertinente del texto irónico. Para Kerbrat-Orecchioni, el problema con estos marcadores consiste en su naturaleza heterogénea, sin contar con las dificultades terminológicas para designarlas (1992, pp. 204-205). Sin embargo, en términos generales se podría hablar, en primer lugar, de los

² Hutcheon denomina a estas marcas indicadores lingüísticos, genéricos e ideológicos; W. Booth, valores axiológicos y Chiveli Franco, marcadores irónicos.

indicadores lingüísticos presentes en el texto, como pueden ser: signos de puntuación, signos de admiración, puntos suspensivos, paréntesis, repeticiones, yuxtaposiciones, lítotes, oximorones, etc. En segundo lugar, para que la ironía adquiriera una significación completa, es indispensable la participación activa de un lector que posea conocimientos del contexto en el que se ubica la obra, además de tener referentes sobre la visión de mundo del autor implícito, y que tome una distancia para, así, estar en posibilidades de captar las paradojas e inconsistencias representadas en el texto literario. Un ejemplo, entre muchos, que puede ilustrar el empleo de la ironía en la narrativa fantástica latinoamericana es el cuento “El libro en blanco” (1958) de Julio Ramón Ribeyro. En este relato lo fantástico consiste en la extraña aparición de un libro con poderes sobrenaturales que provoca desgracias a todo aquel que lo posee. Desde el título indicial se presenta la ironía: un libro en blanco, esto es, un libro que no está escrito; lo anterior, sugiere dos perspectivas con significados opuestos. Un segundo momento en el cual la ironía contribuye a la creación de lo fantástico surge al final, cuando de entre un grupo de “escritores que no pueden escribir”, el único que sí lo hace y llega a poseer el libro, muere precisamente cuando escribe sobre el libro en blanco.

Por último, la ironía también puede ser considerada como un fenómeno metapragmático, en el sentido de que el autor implícito muestra un conocimiento del lenguaje y de su forma de funcionar, así como de una especie de escepticismo con respecto a la capacidad del lenguaje para poder expresar y nombrar la realidad, y por considerar al lector implícito como una especie de coautor de los textos (Reyes, 2004, p.p. 155-156).

2.2 La parodia

En el apartado anterior, al abordar la ironía como un importante recurso literario, especialmente en la narrativa latinoamericana actual, mencionábamos la estrecha relación que existe entre esta figura literaria y la parodia para un funcionamiento más eficaz de ambos recursos; esta relación,

asimismo, ha sido objeto de atención en las últimas décadas por parte de la crítica literaria. La parodia ha sido clasificada de muy distintas maneras, ya sea como género literario, modo, figura retórica o intergénero:

...la parodia se define como un fenómeno que va más allá de una figura literaria y que, asimismo, atraviesa el concepto de género literario; se trata entonces de un intergénero que reúne una clase de obras que comparten unas características hipertextuales así como un objetivo común [...] Nos enfrentamos a un modo de creación textual, una actitud ante distintos textos y un fenómeno intergenérico y, como ya advertimos al principio, interartístico. (García, 2015, p.6)

Para efectos de este trabajo, siguiendo a Hutcheon, vamos a referirnos a la parodia como género literario, por lo cual nos remitiremos al origen etimológico de la palabra y a sus transformaciones históricas. A partir de sus raíces se derivan las características principales, pero también los debates teóricos en torno a su naturaleza y función. Parodia se deriva de la palabra griega *parôdein*, compuesta del vocablo *ôda*, cuyo significado original era el de “canto”, al cual se le agregó el prefijo *para*, “frente”, “contra”; de aquí que una primera acepción de parodia fue “canto lateral”, “canto falso”, “contra canto”. Sin embargo, tal y como lo señala Hutcheon, el prefijo *para* significaba también “cercano”, “consonancia”, “al lado de”, lo que implica al mismo tiempo acuerdo y no oposición. Es decir, dado su origen, la parodia tuvo un significado contradictorio: semejanza, pero también oposición. Por ejemplo, aun en nuestros días, la Real Academia Española (RAE) define la parodia como “imitación burlesca”, siguiendo la *Poética* de Aristóteles, en donde se le alude a ella como un género que imita a los personajes, presentándolos como inferiores a lo que realmente son los seres humanos, tal y como se presentaba en las comedias de Aristófanes; y posteriormente en una gran variedad de obras dentro de las cuales se incluyen parodias litúrgicas y bíblicas durante la Edad Media.

Años después, Quintiliano consideró a la parodia como un género “menor”, que se reducía a provocar simple diversión. Esta acepción se mantuvo hasta el siglo VIII d. n. e., época en la cual la parodia sólo era considerada por su efecto cómico, al convertir temas y personajes “altos” en “bajos”. Posteriormente, ya en la Edad Media, la parodia se convirtió en un recurso ideal para criticar y burlarse, de manera lúdica, de los valores jerárquicos de la sociedad, sobre todo durante los periodos de carnaval, cuya esencia consistía, precisamente, como bien lo demostró Bajtín (1987), en ser una celebración de liberación y transgresión, de destrucción y renovación.

A través de la historia, la literatura ha sido en buena medida, un arma para criticar al poder, las instituciones que lo sustentan y sus valores, cualidad que se acentuó a partir de la modernidad, inaugurada en la historia de la literatura con la publicación de *El Quijote*, novela en donde la ironía, la parodia y lo grotesco (entre otros recursos), se erigen como poderosos medios para cumplir con su objetivo de subvertir toda una época: “...la parodia crea una conciencia sobre lo real al degradar sus estructuras jerárquicas, y podría decirse que frente a la fijeza a la que propende todo poder, toda jerarquía, la parodia es permanente cuestionamiento desde la conciencia colectiva” (Bravo, 1997, p. 118).

En el periodo neoclásico aparecieron las primeras perceptivas en las cuales básicamente se definía a la parodia como la reelaboración de textos “serios” con un fin cómico y satírico; se trataba por lo general de poemas heroicos. De acuerdo con Hutcheon (2000), en el siglo XVIII, cuando predominaba la sátira como juicio de valor, la parodia, con su rasgo ridiculizante, alcanzó el estatus de modo literario mayor, característica que aún se puede encontrar en distintos diccionarios. Incluso, la estética romántica llegó a considerar a la parodia como un género, aunque “parásito”. Esta acepción negativa se conservó hasta el último tercio del siglo XIX, ya en pleno ocaso del Romanticismo, momento en que inicia una revaloración del género. En este

contexto, la parodia deja de circunscribir su área de acción a lo meramente ridículo y cómico para ampliar sus formas y fines.

A partir de las primeras décadas del siglo XX, con el surgimiento de las vanguardias artísticas, la parodia empieza a adquirir un rasgo autorreflexivo y a ser considerada como un fenómeno extratextual, lo mismo que el pastiche, la cita y la imitación. Por una parte, la parodia es el resultado de la superposición de dos textos: un texto parodiado que se incorpora en otro texto que parodia al primero³, de lo cual resulta una actualización de lo viejo dentro de lo nuevo, aspecto por lo cual la tradición se conserva y se renueva al mismo tiempo a través del texto parodiante. Ya no se trata simplemente de imitar, sino de recontextualizar, sintetizar y reelaborar otros textos, otros géneros y otras tradiciones.

El discurso paródico funciona como un cuestionamiento de las formas y los elementos constitutivos de un texto precedente, gestándose así una evolución dentro de un mismo género, tal y como lo consideraron en su momento los formalistas rusos (Tinianov, 1995, p.p. 89-101). Este traslape de un texto parodiado en un texto parodiante, requiere, para que la parodia funcione plenamente, de una distancia crítica por parte del lector, para lo cual resulta imprescindible la participación de la ironía. Al establecerse una distancia crítica, la parodia funciona de forma negativa con respecto al texto parodiado, pero a la vez se presenta una valoración e incluso hasta una forma de homenaje, esto es, se presenta un *ethos* burlesco, de la misma manera que un *ethos* respetuoso:

... el *ethos* paródico se debería distinguir como *no marcado*: no marcado (como en la lingüística) porque es valorable de diversas maneras. De conformidad con el sentido “contra” o “frente a” de *para*, se podría plantear en principio un *ethos* paródico contestatario, incluso provocador, que estaría completamente de acuerdo con el concepto

³ Por esta característica, Genette considera a la parodia como una forma de la hipertextualidad, donde el texto parodiante sería un hipotexto, y el texto parodiado un hipertexto (Genette, 1989, p. 14).

tradicional del género. Por otro lado, a partir del sentido “a lado de” de *para*, se podría adelantar la posibilidad de una *ethos* respetuoso ... (Hutcheon, 1981, p.p. 180-181)

Como se mencionó, un rasgo que distingue a la parodia de la ironía es su carácter intertextual, mientras que el tropo irónico se identifica como un fenómeno más bien intratextual. Por lo tanto, la modernidad ha recurrido a la parodia como una forma para que los textos incorporados en el proceso paródico alcancen otros niveles de significación (Hutcheon, 2000, p.30). Como ya se mencionó, la ironía se caracteriza por su carácter intratextual, mientras que la parodia es identificada como un fenómeno intertextual, que también puede ser considerada como una forma particular de percepción, que requiere necesariamente de un ejercicio de decodificación de los textos involucrados. En otras palabras, el buen funcionamiento de la parodia necesita de un lector con competencias lingüísticas y literarias capaz de establecer las relaciones textuales correspondientes. En este sentido podríamos hablar de relaciones dialógicas, como las denomina Bajtín. La intertextualidad ha permitido a la narrativa fantástica modificarse y renovarse en especial a partir del siglo XX y hasta la actualidad. Un buen ejemplo de ello se presenta a través de lo que Hutcheon llama “parodia respetuosa”, en “Las Ménades” (1956) de Julio Cortázar. En este cuento, el escritor argentino reactualiza el mito griego⁴ y lo traslada a la provincia argentina, en donde, durante un concierto, la audiencia bajo el influjo de la música poco a poco va entrando en un éxtasis frenético e histérico, hasta el momento en que un grupo de mujeres, liderado por una mujer vestida de rojo, sube al escenario, sugiriéndose que devoran a los músicos y al director de orquesta. El final, propio del fantástico actual, resulta por demás inquietante: la mujer de rojo sale del auditorio relamiéndose restos de sangre de sus labios.

La Pragmática en el siglo XX ha contribuido definitivamente para llegar a una comprensión más profunda de la naturaleza y de los alcances de la parodia. Para esta rama de la

⁴ Las Ménades eran seguidoras de Dionisio y representaban a los espíritus orgiásticos poseídos por fuerzas incontrolables a través de la danza y la música, hasta alcanzar fuerzas extraordinarias para cazar animales y devorarlos vivos.

Lingüística, la naturaleza de la parodia es dual, textual y pragmática, entendida esta última como una fusión textual (intertextualidad) que requiere de una práctica interpretativa por parte de un decodificador (lector) competente, para que su objetivo subversivo y transgresor se cumpla plenamente. Con relación a lo anterior, también han cobrado relevancia los más recientes estudios hermenéuticos y las aportaciones de la teoría de la recepción, sobre todo por el énfasis que le confieren a la participación activa del lector y su función dentro del fenómeno literario.

En la actualidad, la parodia ha cobrado una especial relevancia, no sólo en el arte, sino también en cuanto una forma de percibir y cuestionar la realidad. El arte y las formas emergentes de la literatura se han convertido en expresiones autorreflexivas, y en muchos sentidos paródicas. En este tenor, la actual metaficción como “un ejercicio lúdico de duda permanente, es una escritura que reconoce que cada lector (y cada autor) hará una interpretación distinta del texto. Y el texto metaficcional se adelanta a los lectores y empieza a deconstruirse, a cuestionarse, a suspender sus condiciones de posibilidad, a proponer al lector volverse cómplice de la escritura” (Zavala, 2018, pp. 183-184). De igual manera, la narrativa fantástica actual recurre frecuentemente a la parodia (y a la ironía) como un recurso fundamental para cuestionar su propia tradición, la realidad social y reinventarse a sí misma:

Como forma de representación irónica, la parodia está doblemente codificada en términos políticos: legitima y subvierte a la vez lo que ella parodia [...] La parodia puede ser empleada como una técnica de autorreflexión que llama la atención hacia el arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social. (Hutcheon, 1993, p. 8)

La parodia se ha transformado a lo largo del tiempo en consonancia con las diferentes manifestaciones artísticas y culturales, pero también como consecuencia de los cambios sociales, económicos y políticos. De esta manera, no es gratuito que la nueva narrativa fantástica recurra

reiterativamente al uso de la parodia para la construcción de su mundo ficcional. Podemos encontrar al género paródico estrechamente asociado con las más recientes tendencias estéticas de la narrativa latinoamericana, ya sean realistas, fantásticas, extrañas o insólitas. En este sentido, la narrativa de carácter feminista ha recurrido con particular originalidad e imaginación a la parodia como una estrategia discursiva idónea para formular sus planteamientos, deconstrucciones y resignificaciones de la más reciente historia de América Latina. Por medio de la parodia, esta nueva narrativa reta los postulados ideológicos que sustentan los textos parodiados (pre-textos o hipotextos), como pueden ser el realismo, el realismo mágico o la tradición misma de lo fantástico canónico; pero al mismo tiempo, subvierte los paradigmas machistas, los prejuicios pequeñoburgueses, y los modelos neocapitalistas de las sociedades latinoamericanas. Como ejemplo de lo anterior se podrían mencionar *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enríquez; *El huésped y otros relatos siniestros* (2018) de Amparo Dávila; *La compañía* (2020) de Verónica Gerber Bicecci; *La perra* (2017) de Pilar Quintana; *Nuestro mundo muerto* (2016) de Liliana Colanzi, o *Mugre rosa* (2020) de Fernanda Trías.

2.3 Lo grotesco

Como se mencionó líneas arriba, la literatura fantástica se ha distinguido desde siempre por su carácter corrosivo para demoler los cimientos sobre los que se asienta una determinada forma de concebir la realidad. Este rasgo transgresor y desestabilizador le ha permitido revelarnos que eso que llamamos realidad está constituida también por aspectos absurdos, ilógicos e incomprensibles, por lo cual ha recurrido, entre otros recursos, a la ironía, la parodia y lo grotesco, especialmente la narrativa latinoamericana actual. En el desarrollo de este apartado abordaremos el fenómeno de lo grotesco como categoría estética.

Aunque el término “grotesco” se acuñó como tal en el siglo XVI, con el Renacimiento, las características de esta categoría se pueden rastrear hasta prácticamente los orígenes de la

humanidad. Lo encontramos en pinturas rupestres, figurillas de cerámica de distintas culturas, en las diversas mitologías a lo largo y ancho del mundo. Por mencionar solo dos ejemplos en la cultura occidental, podríamos remitirnos a la mitología grecolatina, en donde aparecen seres insólitos, fantásticos, como el centauro, el minotauro, las sirenas, el tritón, el cancerbero, etc., o las bestias del Apocalipsis de San Juan, en *La Biblia*.

A finales del siglo XV se descubren en Italia unas ruinas de la época del emperador Nerón, *el Domus Aurea*, en cuyas paredes interiores aparecían pinturas ornamentales que representaban animales y plantas con formas caprichosas, aberrantes, monstruosas. Por haber sido descubiertas en el subsuelo, se les denominó *grotteschi*, palabra italiana derivada de *grotte* o gruta⁵, asociada con la obscuridad, lo telúrico, el inframundo, la muerte. Lo grotesco, de esta manera, adquirió la connotación de monstruoso, oscuro, por las sorprendentes hibridaciones entre plantas, animales y seres humanos, fantasiosamente deformados:

La palabra “grotesco” tal y como se acuñó en la tradición europea tuvo sus connotaciones de monstruoso en el sentido más general de lo inesperadamente combinado. Podría referirse a una mezcolanza o miscelánea agradablemente cómico o a un trabalenguas, a todos los giros y mezclas abruptas del lenguaje, de género o del decoro. También se conectaba con lo patológico como fuerza que subyace a dicha combinación. También se asocia con el género mixto de la tragicomedia, la *commedia dell’arte*, no sólo con sus máscaras, disfraces y personajes, sino también con sus gestos e improvisaciones. (Summers, en Connelly, 2003, p. 35)

Esta asombrosa combinación de elementos fantásticos y reales, propició que lo grotesco se asociara con la fantasía, la imaginación, la ilusión y lo monstruoso, esto es, con aquello que va más allá de la realidad tangible, en otras palabras, nos remite a lo sobrenatural.

⁵ Significativamente, la palabra “cripta” (galería subterránea, excavación) proviene del vocablo latino *krypta*, de cuya evolución lingüística también proviene la palabra “gruta”.

De acuerdo con Kayser (2010), las primeras aportaciones teóricas respecto al fenómeno de lo grotesco aparecieron en el siglo XVII con Justus Möser y Karl Friederick Flöegel, quienes lo consideraban como una subcategoría de lo cómico. Asimismo, Möser ve en el rasgo hiperbólico de lo grotesco una relación con la risa y, en consecuencia, con la caricatura y la comedia del arte⁶.

La vinculación con lo cómico provocó que durante el neoclasicismo lo grotesco fuera menospreciado (Horacio y Vitruvio), por considerarlo más bien como una deformidad de mal gusto, alejado de los cánones clásicos de belleza. Aunque el término poco a poco se fue incorporando al lenguaje artístico, en general se vio reducida su presencia al ámbito de lo ornamental, sobre todo en arquitectura, considerándolo como un género menor: “La categoría de lo grotesco nunca contó con la aprobación de la estética clasicista que hacía girar el universo estético en torno a lo bello [...] Contraponiendo así la claridad clásica a la monstruosidad grotesca” (Sánchez Vázquez, 1992, p. 243).

Al situar al hombre como centro, el Renacimiento, no obstante identificar el ideal de perfección con la belleza, ésta dejó de ser concebida como reflejo de lo divino, en otras palabras, empiezan a surgir en el arte otras manifestaciones de la existencia humana distintas a las de la tradición neoclásica, como lo feo y lo grotesco. Bajo esta nueva forma de aprehender la realidad, lo grotesco aparece también en diferentes creaciones artísticas. Por ejemplo, en las obras de Leonardo Da Vinci, Rafael, El Bosco, Pieter Bruegel, el Viejo; lo mismo ocurre en el terreno de la Literatura con las novelas de Laurence Sterne y François Rabelais, en donde lo grotesco se convierte en un recurso central:

⁶ Entre los siglos XVI y XVIII surgió en Italia la *commedia dell'arte* como una expresión teatral de carácter popular, cuyas características esenciales eran la improvisación y la sátira de hechos y personajes de actualidad, el uso de máscaras, situaciones inesperadas, hiperbólicas, es decir, grotescas.

...para el Renacimiento la palabra grotesco como descripción de un tipo de ornamentación a partir de las influencias de la antigüedad no solo significaba un sereno mundo de combinación lúdica y despreocupada fantasía, sino que hacía referencia al carácter opresivo y siniestro de un ámbito en el que los órdenes de la realidad se encontraban abolidos y con ellos la clara diferenciación entre los diferentes campos y reinos: el de las herramientas humanas, el reino vegetal, el animal, el mundo de los hombres, las leyes estáticas, la simetría y la proporción. (Kayser, 2010, p. 23)

Así, lo grotesco empieza a convertirse en un término para designar otros aspectos de la realidad, ignorados u ocultos anteriormente. Las características propias de esta categoría (lo insólito, lo hiperbólico, lo extraño, lo fantástico, lo perturbador) se va a transformar con el tiempo hasta llegar a ser incluidas en muy variadas manifestaciones artísticas, como en el cine, en la fotografía o, muy recientemente, en el llamado ciberarte; en especial, y para los efectos que aquí nos ocupan, la narrativa latinoamericana actual ha recurrido a lo grotesco como un importante recurso literario para sumergirse en la realidad y cuestionarla desde novedosas perspectivas.

Con el Romanticismo se da un giro importante al concepto de lo grotesco, al revalorizarlo como una auténtica categoría estética, y con ello abrirle las puertas a la modernidad. Los románticos priorizaron el carácter híbrido del arte grotesco y, sobre todo, su capacidad para transgredir las normas establecidas en el arte. Víctor Hugo, por ejemplo, en el Prefacio a su drama *Cromwell* (verdadero manifiesto del movimiento romántico), le otorga a lo grotesco un lugar destacado dentro de la estética. Concibe esta categoría como una fusión de elementos contrarios, "...la realidad resulta de la combinación de dos tipos, lo sublime y lo grotesco, que se encuentra [...] en la vida y en la creación" (1979, pp. 19-20). Este romántico francés cuestiona severamente los criterios anteriores que negaban como tal al arte grotesco y lo relegaban a sus aspectos deformes, feos, desproporcionados e híbridos: "Debe objetárseles [a los críticos] que si se les arroja de esa barrera de la segunda línea de aduanas, renuevan la prohibición de aliar lo grotesco con lo sublime, de fundir la comedia en la tragedia, y debe

hacérseles comprender que en la poesía de los pueblos cristianos, lo grotesco representa la parte material del hombre y lo sublime del alma” (Hugo, 1979, p.20).

En Literatura, con el Romanticismo, lo grotesco adquirió su verdadero valor (Kayser, 2010), sobre todo dentro del cuento como género literario; por ejemplo, muchos relatos de E.T.A. Hoffmann y un poco más tarde en los relatos de E.A. Poe, quien significativamente utilizó el término para titular su primer libro de cuentos: *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco* (1839). Este escritor norteamericano apunta, en su relato “La máscara de la muerte roja”, su concepción sobre lo grotesco; “...figuras de arabesco, con siluetas y atuendos incongruentes; veíanse fantasías delirantes, como los que aman los maniacos” (2008, p. 173).

En estos escritores se presenta la mezcla de distintos ámbitos estéticos: lo bello, lo feo, el terror y lo repugnante, la realidad y la fantasía, aunque también lo terrible y lo cómico, rasgos esenciales de lo grotesco. En este sentido, Charles Baudelaire afirma que lo grotesco asienta sus bases en la fusión de lo cómico y lo terrible, y considera a la risa como algo “diabólico”. De este modo vincula la risa y lo cómico, pero afirma que lo grotesco de alguna manera posee un estatus superior, ya que lo cómico es simple imitación, y lo grotesco es creación (1989, p. 34).

Para finales del siglo XX y principios del XXI, lo grotesco, una vez que fue reconocido plenamente como una categoría estética, se transforma una vez más a la luz de las nuevas tendencias artísticas emergentes. Así, lo grotesco se convierte en una expresión de lo oscuro y de lo abyecto del mundo, lo cotidiano se vuelve extraño, provocando un efecto que puede ser percibido como aterrador, pero al mismo tiempo absurdo y cómico a la vez, lo cual nos remite a su vez a lo desconocido y a lo fantástico. Esta conjunción de categorías estéticas se puede apreciar en el cuento “El desentierro de la angelita” (2017) de Mariana Enríquez. Los huesos de una niña fallecida a los tres meses de nacida, “la angelita”, son desenterrados por una tormenta y conservados en una bolsa. Tiempo después aparece el fantasma de esta niña en la forma de un

cadáver putrefacto y grotesco, que persigue a la narradora por todos lados para conocer el lugar donde había sido sepultada. El final desconcertante, mezcla de terror y humor negro: “la angelita”, el cadáver putrefacto, se queda a vivir con la narradora.

Los vertiginosos cambios económicos, sociales y tecnológicos con los que dio inicio el siglo XX, influyeron definitivamente en las formas de concebir el mundo y, como consecuencia, se reflejaron en las distintas manifestaciones artísticas por gestarse. Con relación a las nuevas formas de creación artística frente a una realidad que se transformaba aceleradamente, un emblemático ejemplo en la narrativa es sin duda la obra de Franz Kafka. En su novela *La metamorfosis* (1915), lo grotesco aparece de forma clara, con sus respectivos efectos desconcertantes y de extrañeza al interior de la vida común y corriente de un personaje.

Las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX resultaron un medio idóneo para el desarrollo y evolución de lo grotesco, en especial dentro del Surrealismo. La filiación de esta vanguardia con lo grotesco se puede establecer desde el título mismo de una de sus principales revistas: *Minotauro*, el mitológico monstruo híbrido, mitad toro y mitad hombre. Asimismo, los surrealistas incorporaron de forma sistemática a esta categoría estética elementos oníricos y eróticos subyacentes en el inconsciente. Esto provocó que lo grotesco ampliara su campo de influencia para así demostrar que la realidad y las capacidades del ser humano van más allá de los límites establecidos por la realidad concreta: “En el corazón del surrealismo se encontraba la necesidad de traspasar límites para descubrir el significado oculto del núcleo de la existencia humana; artistas y escritores buscaron formas de liberarse para redefinir la realidad” (Hoving, en Connelly, 2003, p. 290). La presencia de lo grotesco en el Surrealismo no se limitó a la poesía o a la narrativa (Breton, Artaud, Tzara), sino también a otras expresiones artísticas, como la fotografía (Man Ray), la pintura (Dalí, Max Ernst), las instalaciones y los *ready made*

objects de Duchamp, por solo mencionar algunos ejemplos. De esta manera, lo grotesco a través del surrealismo reafirma su naturaleza transgresora, en otras palabras, revolucionaria.

La evolución del arte y sus diferentes manifestaciones artísticas cambian de la mano de las transformaciones que se presentan en la sociedad al paso del tiempo. Durante el siglo XX se presentaron acontecimientos cuyos efectos indudablemente no se vieron reflejados únicamente en la sociedad, sino también al interior de las distintas corrientes artísticas. Por mencionar solo algunos hechos que marcaron al siglo XX, podríamos mencionar los siguientes: la Primera y la Segunda Guerras Mundiales, los bombardeos atómicos a Hiroshima y Nagasaki, la serie de hambrunas a nivel mundial, la devastación ecológica, las pandemias... Ante esto, lo grotesco que pareciera reducirse al terreno artístico forma parte de una realidad en sí deforme, amenazadora, absurda, terrible...grotesca. Por lo anterior, no resulta del todo sorprendente que lo grotesco (y el gusto por lo grotesco) se haya convertido en una tendencia artística importante en la actualidad, y se manifieste en distintas formas, desde el cine, la cultura de masas y la literatura.

Capítulo 3. Tradición y ruptura en la narrativa fantástica de Samanta Schweblin

“Ese límite entre lo posible y lo imposible, entre lo conocido y lo desconocido, me parece la zona más literaria y atractiva [...], busco ese límite en cada una de mis historias”.
Samanta Schweblin

3.1 La literatura fantástica en América Latina

El género fantástico, como es sabido, aparece en Europa a finales del siglo XVIII y principios del XIX bajo la influencia del Romanticismo, primero como novela gótica y poco después como cuento, aproximadamente entre 1830 y 1850 en la Gran Bretaña. En América Latina, aunque ya desde el periodo colonial aparecieron algunas aproximaciones a lo fantástico en relatos incorporados a otro tipo de textos (crónicas, diarios, etc.)⁷, donde se hacía referencia a hechos insólitos o abiertamente sobrenaturales provenientes de leyendas populares o mitos, como género se desarrolla posteriormente. En el siglo XIX, Latinoamérica se distinguió por incorporar distintas corrientes del pensamiento y movimientos estéticos provenientes del Viejo Continente, como el Romanticismo, el Realismo, el Positivismo y el Naturalismo. Estas distintas propuestas estéticas confluyen y se mezclan, pero también son asimiladas para moldear un movimiento literario original que incide en el surgimiento del cuento: “La superposición de estructuras narrativas y estéticas es inherente a este estadio en el desarrollo del cuento hispanoamericano” (Burgos, 1991, p. XXIII).

Con relación al cuento fantástico, es indudable la influencia del Romanticismo en cuanto a la inclinación por ciertos motivos relacionados con el misterio, el terror, hechos y personajes

⁷ Como ejemplo se podría mencionar a fray Martín de Murúa, quien escribió un relato inserto en su *Historia General del Perú, origen y descendencia de los Incas en 1611*, con el significativo título de “Ficción y suceso de un pastor Aoytapia, con Chuquillanto, hija del sol”; o el texto “La endiablada” (1626), de Juan de Mongrovejo de la Cerda. Sobre los antecedentes coloniales del cuento fantástico latinoamericano se puede consultar a José J. Arrom en *El cuento hispanoamericano ante la crítica* de Roberto González Echeverría y Enrique Pupo-Walker.

sobrenaturales o maravillosos, sin soslayar del todo elementos provenientes de otras corrientes estéticas y de la propia historia y tradición de las distintas regiones del América Latina: “ En nuestra literatura confluyen de manera sorprendente mito, ficción e historia conjugando la crudeza de la realidad con la lúdica ficción” (Carmona Aranzazua, 2009, p. 529). En este contexto se gesta no solo un afán por alcanzar la independencia política y económica, sino también el deseo por empezar a forjar una identidad y una literatura propias. Para Eva Lukavská (2007), el origen del cuento fantástico propiamente dicho se puede remontar a las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma (1833-1919), publicadas entre 1872 y 1877, en cuyos textos se presenta una mezcla de leyendas románticas, cuadros de costumbres y temáticas históricas. Por su parte, Oscar Hahn ubica el inicio del género en el relato “Gaspar Blodin” (1858) del escritor ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1939), en el cual es clara la presencia romántica a través de la recreación de una atmósfera tétrica (gótica), personajes de ultratumba (espantos, demonios), además de incorporar elementos con claras connotaciones eróticas (1990, p. 36).

Otros relatos que distintos estudiosos del tema consideran como fundadores del cuento fantástico son “El ruiseñor y el artista” (1872) del argentino Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), y “Coincidencias” (1876) de Juana Manuela Gorriti (1819-1891). Podríamos considerar que este primer momento del cuento fantástico latinoamericano se enlaza con lo que Todorov denominó el cuento fantástico tradicional o clásico, derivado de la influencia romántica.

Las dos últimas décadas del siglo XIX representaron una etapa muy significativa en la transición de América Latina a su integración con la economía mundial y, en el ámbito cultural, al surgimiento del Modernismo como expresión estética y literaria de este momento histórico. La consolidación económica de las distintas naciones, impulsada por el rápido desarrollo de la tecnología y de los medios de transporte y de comunicación (ferrocarril, barco de vapor, telégrafo, etc.), provocó la exportación de materias primas, un vigoroso intercambio comercial,

el crecimiento de las ciudades y el desarrollo de la pequeña burguesía, en otras palabras, la plena incorporación de Latinoamérica a la modernidad (González Echeverría, 2006, p.p. 522-524).

El interés de los modernistas por una renovación estética, con énfasis especial en el lenguaje literario, trajo consigo que las fronteras tradicionales entre los géneros literarios empezaran a desdibujarse. Por lo que respecta al cuento fantástico, el Modernismo amalgama elementos fantásticos y maravillosos originales y provenientes del Romanticismo y de la misma tradición colonial, matizados con una mordaz crítica social: “ Los modernistas utilizaron también el recurso que brinda lo fantástico, el manejo de la irrealidad codificada como real, en cuentos y relatos donde realizan una dura crítica social a esta burguesía enriquecida que desprecia tanto como desconoce el arte” (Mondragón, citado en Morales *et al.*, 2003, p.178).

El cosmopolitismo y refinamiento modernistas abrieron las posibilidades para el desarrollo del cuento y del cuento fantástico. En consecuencia, aunado a la renovación que significó para la literatura latinoamericana en general, el Modernismo también aportó importantes recursos que fueron asimilados por el relato fantástico: sensualismo, erotismo, personajes inestables, crítica social a través del humor, el sarcasmo y la ambigüedad, aspectos que junto a temáticas exóticas y fantásticas contribuyeron al cuestionamiento de las rígidas fronteras entre realidad e irrealidad, entre lo objetivo y lo subjetivo. Estos rasgos aparecen ya en distintos cuentistas, entre ellos Javier de Viana (1868-1916), Eduardo Acevedo Días (1851-1921), Rubén Darío (1867-1916), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937). Asimismo, la renovación estética producto del modernismo contribuyó a la renovación y difusión del cuento fantástico entre el público lector. No obstante, la dicotomía dominante durante las primeras décadas del siglo XX se presentó entre la poesía modernista y la narrativa realista y naturalista en sus distintas variantes: regionalismo, criollismo, indigenismo, de tal suerte que el cuento fantástico fue relegado a un segundo plano, situación que se prolongó

durante varias décadas, a pesar de que en este periodo aparecieron claros ejemplos que anteceden al cuento fantástico contemporáneo: “Varios de los cuentos fantásticos (o afines a esta dirección) publicados entre 1905 y 1934 anticipan elementos y motivos frecuentes en la narrativa actual” (Hahn,1990, p. 38). Por mencionar solo dos ejemplos de estos cuentos “fundadores” (de acuerdo con el mismo Hahn), se podrían citar “El vampiro” de Horacio Quiroga o “El ángel caído” de Amado Nervo, relatos donde los hechos insólitos dentro de una aparente “normalidad”, provocan un efecto perturbador y de extrañeza.

La integración definitiva de América Latina a la órbita cultural internacional se presenta en el transcurso de la segunda y tercera décadas del siglo XX con la difusión casi inmediata de los distintos movimientos de vanguardia provenientes de Europa, en especial del Cubismo (1907), el Futurismo (1909), el Dadaísmo (1916) y el Surrealismo (1924), cuyas propuestas estéticas fueron asimiladas y recreadas de forma original en buena parte de los países de la región. Entre los principales movimientos de vanguardia propiamente latinoamericanos podríamos mencionar el Creacionismo (1914), el Ultraísmo (1918) y el Estridentismo (1921).

Las vanguardias cambiaron en definitiva la manera de percibir el arte y la misma realidad, una realidad que por otra parte se estaba transformando vertiginosamente a consecuencia de los avances tecnológicos, científicos y de las nuevas corrientes filosóficas y psicológicas; en otras palabras, las vanguardias representaron “...una búsqueda estética que no supone una reproducción pasiva de la realidad histórica, física, psicológica, etc., sino un cuestionamiento como dato en la conciencia de quien la percibe” (Oviedo, 2012, p.472). Esta búsqueda se ve reflejada en la literatura a través de las nuevas técnicas narrativas de los principales escritores de la época, tanto europeos (James Joyce, Franz Kafka, Virginia Woolf, Henry James) como norteamericanos (John Dos Passos, William Faulkner, Ernest Hemingway, Sherwood Anderson), para aprehender de formas distintas la realidad. Entre las técnicas más

innovadoras se encuentran el monólogo interior, las dislocaciones espacio-temporales, la superposición de planos, el *flashback*, el simultaneísmo, técnicas que hicieron eco en las nuevas generaciones de escritores de América Latina.

La escritura de relatos fantásticos en Latinoamérica continuó su evolución durante los principios del siglo XX, aunque, por un lado, se vio opacada por el predominio del realismo, y, por el otro, debido a la infravalorización del género. Aun así, el género fantástico en este periodo tuvo representantes muy destacados que hasta tiempo después fueron redescubiertos y valorados, como Leopoldo Lugones (1874-1938), Felisberto Hernández (1902-1964) o Roberto Arlt (1900-1942), entre otros.

Un lugar destacadísimo para el impulso, renovación y definición del género fantástico lo ocupa, sin lugar a dudas, Jorge Luis Borges (1899-1986). Entre sus obras más destacadas de este periodo se podría mencionar “Las ruinas circulares” (1940) y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940), textos que van a dar una nueva dimensión al género en América Latina, y en el mundo; asimismo, aparece este mismo año otro texto fundamental para la literatura fantástica contemporánea: *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. Aunado a lo anterior, el mismo año de 1940 se publica la ya clásica *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Esta antología compila relatos fantásticos de todas las épocas y muy variados países y lenguas, desde la tradición oriental hasta textos contemporáneos de escritores y escritoras latinoamericanos, entre los que se encuentran Elena Garro, Santiago Dabove, Macedonio Fernández, Leopoldo Lugones, Manuel Peyrou y el mismo Jorge Luis Borges⁸. La buena acogida que tuvo esta antología despertó también el interés de los críticos literarios, entre quienes, en primera instancia, generó polémica por el eclecticismo de los textos

⁸ Para un estudio detallado y ampliamente documentado sobre esta antología se puede consultar el texto de Daniel Zavala Medina *Borges en la conformación de la “Antología de la literatura fantástica”* (2012). México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí/Porrúa.

antologados, pero además, por los planteamientos teóricos expresados en el prólogo, firmado por Bioy Casares, en el cual se formulaban propuestas para delimitar y definir al género fantástico. En este sentido, podríamos mencionar como antecedente el texto de 1932 de Jorge Luis Borges “El arte narrativo como artificio”, donde el escritor argentino afirma que la ficción debe dejar a un lado la imitación, es decir, el realismo mimético, y proponer otro orden de cosas, como la magia (Borges, 1932, p.p.172-179).

Bioy Casares, en el prólogo mencionado y sin pretender postular una teoría sistemática, aborda aspectos importantes sobre la naturaleza del género fantástico que poco a poco fueron generando el interés de la crítica literaria, cuyo despegue definitivo se daría hasta 1970 con la publicación de la *Introducción a la literatura fantástica* del búlgaro Tzvetan Todorov. Para Bioy Casares, y seguramente también para Borges, la esencia de lo fantástico, y en particular del cuento fantástico, se remonta a los orígenes mismos de la literatura y representa una respuesta a los deseos humanos universales, tal y como afirma en la Posdata a la edición de 1965. De la misma manera, en este prólogo se apuntan ya algunas directrices que marcarán la narrativa fantástica contemporánea y actual, por ejemplo, al sostener que lo fantástico literario es una ficción que requiere rigor artístico, dominio de las convenciones (tradiciones) literarias y la participación activa de un lector competente; además, que lo fantástico no se puede encasillar en una serie de temas predeterminados, ni que existe un solo fantástico, sino muchos fantásticos que se transforman constantemente: “...Si estudiamos la sorpresa como efecto literario, o los argumentos, veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura. Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos de cuentos fantásticos” (Bioy, en Borges *et al.*, 1983, p. 6).

A partir de la década de los años 40 del siglo XX, nace una nueva literatura en América Latina, renovada, vigorosa y diversa, incluyendo la narrativa fantástica. Surgen escritores que plantean temáticas estrechamente relacionadas con la realidad latinoamericana, pero desde un realismo que rompe con la tradición mimética, como el neindigenismo, representado sobre todo por Miguel Ángel Asturias (1899-1974) y José María Arguedas (1911-1969), en donde desaparece el maniqueísmo y el exotismo para representar ahora al indígena desde su propia interioridad y reflejando su cosmovisión, por ejemplo en obras como *Hombres de Maíz* (1949) o *Los ríos profundos* (1958).

Dentro de esta nueva narrativa, aparece una vertiente cercana en cierto sentido al género fantástico y que inaugura Alejo Carpentier (1904-1980) con su novela *El reino de este mundo* (1949). En el prólogo a esta novela, el escritor cubano acuña el término “lo real maravilloso” para caracterizar la realidad americana, en la cual lo maravilloso, lo extraordinario, lo insólito, lo sobrenatural se conjugan en tres dimensiones: la naturaleza, la historia y el hombre. Esta realidad, nos dice el escritor cubano, está ahí, al alcance de la mano, fusionando sincréticamente antiguos mitos, tradiciones, leyendas, pensamiento mágico e historia, y que puede ser captada por quien tenga la suficiente sensibilidad para verla (1976, p.p.5-11). Por otra parte, al término “lo real maravilloso” pronto se le agregó el de “realismo mágico”, cuyos usos indiscriminados provocó en muchas ocasiones confusión y ambigüedad entre los críticos y el público lector, a tal extremo que incluso llegó a etiquetarse en algún momento a la mayor parte de la narrativa escrita en América Latina bajo el rubro de “realismo mágico” o de “realismo maravilloso”, sobre todo cuando se dieron a conocer internacionalmente obras como *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo (1916-1986) y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez (1927-2014). En este sentido se podría abundar mucho, pero aquí solo mencionaremos que el “realismo mágico” (o “lo real maravilloso”) no se debe confundir con el género fantástico por una razón fundamental: en

el realismo mágico, lo insólito, lo imposible, se incorpora, se vuelve familiar y se asimila sin conflictos a la realidad ficcional, mientras que en lo fantástico se produce una transgresión perturbadora en la realidad y en los personajes (Chiamiqui, citado en Roas, 2001).

Un hecho innegable para que nuestra narrativa alcanzara un reconocimiento definitivo a nivel mundial fue el llamado “boom” de la literatura latinoamericana. Fueron varios factores los que confluieron para el surgimiento de este fenómeno. En primero lugar, el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 suscitó que Europa volviera la mirada hacia el continente; un segundo factor fue que la intensa actividad cultural de promoción y difusión de Casa de las Américas propició que muchos escritores, en cierta forma “aislados” en sus propios países, fueran conocidos por sus colegas del resto de América Latina. Y un último factor determinante fue que en 1962 la prestigiosa editorial Seix Barral otorgó el premio “Biblioteca Breve” a la novela de Mario Vargas Llosa *La ciudad y los perros*. Este reconocimiento motivó que la industria editorial indagara, descubriera y rescatara la obra de otros escritores latinoamericanos, y en consecuencia fueran conocidos por un público lector mucho más amplio. De especial importancia para la narrativa fantástica fue el hecho de que se publicaran, tradujeran y difundieran en ese momento, a nivel regional y mundial, las obras de escritores como Borges, Cortázar, Rulfo o Fuentes para impulsar definitivamente la lectura de obras de carácter fantástico.

Como resultado de lo anterior, no se puede soslayar la publicación en 1970 del texto teórico *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov. A pesar de que ocasionó reacciones polémicas por parte de la crítica, es innegable su trascendencia al haber puesto en la palestra de la discusión teórica al género fantástico y por haberlo impulsado, en definitiva, ante el público lector y ante la crítica literaria: “...este libro [...] fue como una inyección de vitalidad y una exigencia de rigor en los estudios hispanoamericanos (y no sólo en ellos), pues de

cualquier manera fue el intento más serio que se hizo hasta aquel momento por describir sistemáticamente su objeto” (Sardiñas, 2007, p. 14). El amplio reconocimiento de escritores como Borges, Cortázar, Bioy Casares o Fuentes (a los que se sumaron aquellos que con el tiempo han sido rescatados o revalorados desde la década de los años 70 y 80), así como el consiguiente estímulo que recibieron los estudios críticos, fueron factores que contribuyeron para que, finalmente, el género fantástico ocupara un sitio de primer orden dentro del canon de la literatura latinoamericana.

La narrativa fantástica se ha venido transformando y renovando a través de distintos modos escriturales para, así, visibilizar y expresar aspectos subyacentes u ocultos de una realidad también cambiante y cada vez más compleja, pero manteniendo su esencia transgresora y subversiva. Desde finales del siglo XX y en lo que va del siglo XXI, ha sido muy profusa la producción de relatos fantásticos que se escriben a todo lo largo del continente, desde México hasta el Cono Sur, pasando por Centroamérica y el Caribe. Dentro de esta producción, destaca en especial la narrativa fantástica escrita por jóvenes mujeres, quienes, desde perspectivas y visiones novedosas, pero sin negar la tradición, incursionan en el género fantástico para darle un giro innovador al incorporar a su narrativa aspectos de inminente actualidad, como son el feminismo, la violencia social y de género, y los problemas ecológicos, pero desde ópticas novedosas. Dentro de esta línea podemos mencionar, como ejemplo entre muchos otros, a cuatro escritoras que destacan: Mariana Enríquez, Fernanda Trías, Liliana Colanzi y Samanta Schweblin.

Dentro de los rasgos que la narrativa fantástica actual ha incorporado de forma particularmente original para transgredir los paradigmas de la realidad latinoamericana desde su propia naturaleza ficcional está el empleo de la ironía, la parodia y lo grotesco, aspectos que se

abordarán en *Pájaros en la boca y otros cuentos* de Samanta Schweblin, eje de los dos siguientes apartados.

3.1.1 Samanta Schweblin y la nueva narrativa fantástica

La literatura fantástica, desde su nacimiento, se ha caracterizado por su capacidad de adaptación y transformación ante los diferentes cambios que se presentan en las sociedades de cada periodo histórico y literario. Esta permanente evolución ha permitido que, desde finales del siglo XX y hasta la actualidad, ocupe ya un lugar destacadísimo en la literatura, sobre todo en América Latina. Sin perder en ningún momento su esencia transgresora y subversiva, la narrativa fantástica incorpora nuevos y muy variados recursos discursivos para semiotizar, desde los fundamentos propios del género, las distintas facetas de la realidad. La ficcionalización fantástica del paradigma de realidad de sociedades tan complejas, diversas, cambiantes, paradójicas y “extrañas”, resulta difícil por sí misma, sin embargo, es un factor que coadyuva a enriquecer y revitalizar constantemente la narrativa fantástica. Esta transformación y actualización tiene como sustrato la tradición heredada por el fantástico anglosajón y latinoamericano a lo largo del tiempo, tradición sin la cual sería impensable su evolución y actual vigencia. Un género reactualizado por el fantástico actual es sin duda el gótico, que de acuerdo con Catalina Forttes Zalaquett “...posibilita la transgresión de los límites representativos del realismo y permite instalarse en el terreno de lo otro” (2021, p. 290). A su vez, y en este mismo orden de ideas, Julio Cortázar destaca la presencia de la herencia gótica en lo fantástico latinoamericano, pero modificándolo y distanciándose de él al mismo tiempo: “...lo mejor del legado gótico se manifiesta en nuestro tiempo dentro de una general desinfección de su escenografía escueta, de un rechazo irónico de todos los <<gimmicks>> y los <<prps>> de que se valía Walpole” (1994, p. 83).

Los tradicionales espacios oscuros y siniestros del gótico originario ahora se trasladan al ámbito latinoamericano para abrir las puertas a lo inexplicable y lo ominoso de nuestra realidad actual, en donde subyace el miedo y el terror, como ocurre en muchos relatos de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin, donde, además, aparece otro elemento proveniente del gótico tradicional: el fantasma, que como veremos más adelante, se convierte en un muy significativo motivo literario en la narrativa latinoamericana actual.

Las voces de la herencia en lo fantástico latinoamericano actual provienen, sobre todo, de la década de los 40 del siglo XX; son reelaboradas y entablan un diálogo que le permite al género una actualización fundamental con respecto su pasado, para así, renovarse constantemente. Existe pues, en esta renovación y actualización, una suerte de hibridación entre distintos géneros, desde los mitos y leyendas prehispánicas y coloniales, hasta la herencia europea en el siglo XIX. Particularmente en el Río de la Plata, el género fantástico ha mantenido desde entonces una constante vigencia desde el siglo XIX con obras de muy alta calidad, fenómeno que ha provocado distintas explicaciones e interpretaciones desde muy diversas posturas. Independientemente de la importante influencia que tuvo en esta región el género gótico de origen anglosajón, se han propuesto como causas del auge de lo fantástico, por ejemplo, las grandes migraciones provenientes de Europa o el aislamiento y monotonía provocados por la geografía rioplatense, sin embargo, pareciera que no existe una explicación lo suficientemente convincente al respecto. En este orden de ideas, Cortázar comenta lo siguiente: “De repente, sin razones lógicas ni convincentes una cultura produce en pocos años una serie de creadores que espiritualmente se fertilizan unos a otros, que se emulan, desafían y superan...” (Citado en Alazraki, 1983, p.72). En otras palabras, la única posible explicación que aventura Cortázar para entender el apogeo del fantástico en Argentina y Uruguay es la imprevisible presencia del azar, concepto tan valorado por el gran Cronopio.

La narrativa fantástica, desde la década de los 40, recibió un gran impulso en el continente por la influencia y difusión de la obra de notables escritores, entre los que destacan Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. La importancia de estos autores dentro del género se constituyó sin duda en una de las herencias principales de la cual se han nutrido los jóvenes escritores y escritoras del género. En los últimos años, la narrativa fantástica ha ensanchado sus horizontes de lectores, se ha renovado y enriquecido en prácticamente todos los países latinoamericanos, incluso en aquellos en donde la presencia de una tradición realista había sido hegemónica, como Guatemala, Cuba, Ecuador, Bolivia o Perú. Lo anterior confirma de alguna manera un renacimiento de lo fantástico en permanente transformación temática y discursiva, situación que a su vez ha generado que la teoría y la crítica literarias se hayan visto en la necesidad de replantearse sus propios fundamentos para, así, abordar lo fantástico actual: “La crítica literaria actual [...] debe responder con herramientas novedosas, para trascender las viejas costumbres a pesar de los desafíos que esto representa” (Amatto, 2020, p. 212).

En Argentina, el género fantástico que se escribe en la actualidad se ubica dentro de lo que Elsa Drucaroff ha denominado Nueva Narrativa Argentina (NNA), a la cual pertenece Samanta Schweblin, nacida en 1978. Para Drucaroff, la NNA está marcada por el horror de la dictadura que ese país sufrió entre 1976 y 1983, la Guerra de las Malvinas y el ascenso de un capitalismo salvaje. Estas heridas han significado para las jóvenes generaciones un referente (un fantasma) insoslayable en la conformación de su estética fantástica.

El contexto socio-político bajo el cual se desarrollan las escritoras y los escritores de la NNA está determinado por una gran variedad de factores que van a repercutir, de una u otra manera, en las distintas manifestaciones artísticas, en este caso, en la nueva narrativa fantástica. La realidad histórica por la que ha atravesado Argentina durante y después de la dictadura,

detonó un diálogo entre el presente y el pasado inmediato del cual surge la necesidad de semiotizar desde nuevas perspectivas esa realidad heredada, que en muchos sentidos resulta insondable para las nuevas generaciones, tal y como lo señala Drucaroff: “Las nuevas generaciones son náufragos de un barco que no condujeron, víctimas de tiempos que no pudieron elegir ni dirigir” (2011, p. 35). La necesidad de ficcionalizar esta suerte de vacío existencial nos puede explicar el porqué de la presencia de ciertas constantes en esta nueva narrativa fantástica. Por ejemplo, el motivo del “fantasma” aparece en relatos de distintos escritores, pero ahora se trata de un fantasma más inquietante y ominoso pues alude en muchas ocasiones a los miles de desaparecidos durante la represión de la dictadura. En esta nueva narrativa fantástica los fantasmas son más ausencias que presencias, y por lo tanto aún más inquietantes: “...los desaparecidos y los muertos insepultos aparecen en una dimensión *oblicuamente fantasmal*, a través de la reiteración de ausencias tácitas pero categóricas” (Jossa, 2019, p. 160).

Por otra parte, la sociedad en la que están inmersas en general las nuevas generaciones de escritores es el mundo de los medios de comunicación electrónicos y las nuevas tecnologías, con todo lo que ello implica. Como resultado de lo anterior, nunca antes había existido tan inmensa cantidad de información disponible, pero que, paradójicamente, ha generado desinformación y distorsiones de la realidad que se presenta en muchos casos como inaprensible e incierta. No obstante, los formatos digitales también han representado para los jóvenes escritores una herramienta idónea para dar a conocer su obra a un mayor número de lectores de forma más directa y rápida que por los canales editoriales tradicionales. Aunado a lo anterior, las nuevas tecnologías a su vez han permitido que se puedan establecer diálogos y compartir experiencias e inquietudes entre escritores de muy diversas latitudes.

Otro aspecto importante a destacar de la realidad de América Latina, desde finales del siglo XX y primeras décadas del XXI, es la violencia en sus muy diversas y terribles aristas,

desde la violencia heredada del terror de las dictaduras padecidas en distintos países de Latinoamérica, hasta las formas de violencia propias de la actualidad. Esta “mancha temática”, como la denomina Drucaroff, se materializa como violencia de Estado, violencia patriarcal contra las mujeres y las minorías sexuales, los feminicidios, la violencia racial y de clase, la violencia contra los animales y el medio ambiente. El fantástico actual, con sus propias estrategias textuales, muestra una violencia subyacente, inasible e inexplicable, latente y amenazadora en el ámbito de lo cotidiano, y por lo mismo más inquietante, como se presenta en varios relatos de Mariana Enríquez, Fernanda Trías, Liliana Colanzi y la misma Samanta Schweblin.

En consonancia con lo anterior, una de las estrategias recurrentes en este nuevo fantástico es el manejo de los silencios, expresados textualmente como omisiones, ausencias de referentes concretos en cuanto a las descripciones de espacios, referentes temporales e históricos y que contribuyen tanto a la creación de atmósferas particulares como a generar una ambigüedad desconcertante que rompe con la estabilidad del paradigma de realidad textual. Además, estos silencios obligan al lector a recurrir a sus propios códigos referenciales para poder interpretar los textos: “La falta de alusiones y la presencia de las elipsis también podrían ser interpretadas como una suerte de indicación de la familiaridad del lector con el mundo ficcional representado que llevaría la interpretación a su nivel hermenéutico” (Báder, 2014, p. 192).

Quizás la transformación más importante dentro del mismo género fantástico desde hace mucho tiempo sea la que están gestando las escritoras en estas primeras décadas del siglo XXI. Tradición y ruptura desde el otro lado de la realidad, desde lo oculto y tanto tiempo sometido y acallado, y que emerge para transgredir no solo los paradigmas de realidad hegemónicos, sino para replantear, actualizar y revitalizar al fantástico mismo, con todo lo que ello significa: “Ser mujer, ser latinoamericana y escribir literatura fantástica”, como sentencia Elsa Drucaroff. La

narrativa escrita por y desde la mujer tiene también una larga tradición en América Latina que converge en la narrativa fantástica actual, particularmente en la obra de Samanta Schweblin. A través de este género las mujeres han respondido y cuestionado a la sociedad patriarcal que durante siglos las ha oprimido y negado:

Estas escritoras manifiestan su visión del mundo femenino de múltiples formas: [...] construyendo personajes que expresan impulsos de crueldad y conductas obsesivas e incluso violentas. En otras predomina la alteración de elementos naturales con los que se niegan las categorías de la normalidad o se entrecruzan elementos realistas con enigmas maléficos, mágicos o fatalistas. En algunas, la angustia y la ansiedad se combina con la parodia social, la ironía, el humor o la protesta. (Rodríguez Henao, 2020, p. 167)

A finales del siglo XIX, el fantástico femenino se inscribe en la corriente de la literatura realista, dentro de la cual, de repente, surgen hechos perturbadores y sobrenaturales que conflictúan los marcos de “normalidad” racional y rompen y cuestionan las convenciones lógicas, ontológicas y morales de la sociedad desde el género fantástico y desde la subjetividad femenina. Ya en el transcurso del siglo XX, poco a poco, sobre todo a partir de la segunda mitad, empieza a darse a conocer y a ocupar un lugar destacado la narrativa fantástica escrita por mujeres en Latinoamérica, entre quienes se encuentran Silvina Ocampo, María Luisa Bombal, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila, Armonía Sommers, Cristina Peri Rossi, junto a muchas otras. En la actualidad y desde finales del siglo XX, la narrativa fantástica escrita por mujeres no sólo está consolidada, sino que está generando una importante transformación del mismo género fantástico a través de novedosos discursos narrativos, permeados por una visión femenina: “Así, en el panorama de la literatura fantástica hispanoamericana del siglo XXI, la hibridez discursiva se ha constituido en el signo de una generación de escritoras que dialogan con la tradición para renovarla” (Tapia Vázquez, 2023, p.3).

Lo fantástico escrito por mujeres inevitablemente está marcado por el signo de la diferencia, por una distinta manera de percibir el mundo desde su propia subjetividad y condición de género, lo cual permite a la narrativa fantástica reactualizar tanto sus temáticas como sus estrategias estructurales: “Las narradoras acceden a la literatura de lo sobrenatural, no como hombres, sino que es una vía por la cual introducen otras realidades más amplias y más complejas” (Jackson, 1989, p.179). En este fantástico femenino se presentan también reactualizaciones en cuanto a los recursos con los cuales construyen sus textos. Por ejemplo, la ambigüedad, característica inherente al género fantástico, adquiere una significación de especial importancia al plasmarse tanto a nivel del lenguaje, de la voz narrativa y en la presencia de motivos como el cuerpo, el fantasma o el espejo, tal como lo propone María G. Akranova (2014). Asimismo, las nuevas narradoras abordan temáticas relacionadas con la mujer y desde la mujer, como la maternidad, la sexualidad, el incesto, el aborto, algunas de ellas consideradas tabúes dentro de la sociedad patriarcal, con lo cual este fantástico adquiere una identidad propia y una dimensión distinta: “Textos ambiguos, también polifórmicos, que desde la perspectiva de lo femenino, y atravesados por temáticas usuales en las ficciones escritas por mujeres como la identidad, la maternidad, las relaciones con los otros ofrecen un nuevo aire, un nuevo aliento, un soplo de aire fresco a la literatura de lo insólito” (Alemany, 2020, p. 12). Aunado a lo anterior, esta narrativa escrita por mujeres tiene un marcado tinte social y político, en donde estas problemáticas emergentes cobran una nueva proyección al ser plasmadas desde la mirada femenina, y desde lo fantástico. Por último, algo particularmente significativo en lo fantástico actual es la falta de solemnidad, que no de rigor, con que las escritoras abordan las distintas temáticas mediante el empleo novedoso de la ironía, la parodia y lo grotesco, características particularmente recurrentes en la narrativa de Samanta Schweblin y que serán analizadas en los siguientes apartados.

Ante las nuevas modalidades que ha adoptado el género fantástico en las últimas décadas, la crítica especializada, como dijimos al inicio de este apartado, se ha visto en la necesidad de replantearse algunos postulados teóricos, e incluso se han propuesto nuevas denominaciones: “narrativa de lo inusual”, “narrativa oblicua”, “narrativa de lo insólito”, etc. No obstante, y más allá de la pertinencia o no de estos nombres, para que podamos hablar de literatura fantástica es esencial que se cumplan tres requisitos indispensables. En primer lugar, este tipo de literatura sólo cobra sentido si parte de un contexto “realista”, o sea, dentro de un paradigma de realidad como construcción social y cultural compartido por los personajes. El segundo aspecto consiste en la irrupción de un hecho “irregular” que desestabiliza este paradigma de realidad: “...podemos denominar como literatura fantástica a todos aquellos relatos que están estructurados bajo la premisa de una ‘ilegalidad’ que irrumpe en el paradigma de realidad de los personajes-también verosímil y familiar para el lector- con el propósito de desestabilizarlo” (Amatto, 2018, p. 2). El último requisito esencial consiste en que la aparición de un hecho insólito no encuentra ninguna posible aclaración en la “realidad” textual: “...la irrupción del suceso insólito no puede tener una explicación ni lógica, ni causal, ni científica, ni religiosa” (Amatto, 2020, p. 3).

La narrativa de Samanta Schweblin está construida en las fronteras con otros géneros: lo fantástico, el terror, la ciencia ficción, lo extraño, lo insólito. Este rasgo le confiere a sus relatos un carácter híbrido, sin perder por ello su naturaleza desestabilizadora de la “normalidad”. Por ejemplo, en el cuento “Pájaros en la boca”, el paradigma de realidad se presenta a través de una pareja divorciada que comparte el cuidado de su única hija adolescente. Esta cotidianidad se ve perturbada en el momento que la adolescente empieza a comer pájaros vivos, hecho perturbador que no se explica en ningún momento dentro del texto y que bordea los límites de lo extraño, el terror, lo insólito y lo ominoso. Esta misma característica aparece en “Conservas”, relato en el

cual se plantea la involución de un embarazo, una suerte de viaje a la semilla ontogenética, por medio de un tratamiento científicamente imposible, con lo que el relato bordea nuevamente las fronteras de la ciencia ficción.

Samanta Schweblin reactualiza con su narrativa las formas de transgresión y subversión del paradigma de realidad al incorporar temáticas contemporáneas a las nuevas generaciones y reactualizar otras, como las heridas abiertas por la violencia emanada de la dictadura argentina de 1976. Esta violencia no es explícita en ningún momento, aparece insinuada, ambigua, como telón de fondo que oculta lo ominoso: "...en unos cuentos [...] el trauma de la desaparición se insinúa desde el trasfondo opaco de la narración, que oculta y al mismo tiempo descubre algo difícil o imposible de nombrar" (Jossa, 2019, p. 160). Por ejemplo, en el texto "Bajo tierra" se alude sutilmente a los muertos y desaparecidos durante la época de la dictadura a través de un grupo de niños que cavan un pozo en un poblado desolado. El pozo pronto desaparece junto con los niños, y los padres entonces inician una infructuosa búsqueda sin que en el texto nos proporcione ninguna explicación.

En ocasiones, Samanta Schweblin le da un giro social a su narrativa fantástica para transgredir y erosionar algunas de las premisas del orden patriarcal, social y cultural que tradicionalmente han violentado de distintas maneras a las mujeres. La escritora argentina alude en varios momentos a la cosificación de la mujer, tradicionalmente relegada a la condición de objeto en las distintas sociedades latinoamericanas, aunque lo hace de manera sutil, indirecta, ambigua, por lo cual la reflexión y la crítica subyacente resulta más aguda y provocadora. Por ejemplo, en "La pesada valija de Benavides", una mujer es asesinada por su esposo (feminicidio) y su cuerpo colocado grotescamente en una pequeña valija, sin que a los personajes parezca importarles demasiado este hecho. El cuerpo de la mujer es trasladado de un lugar a otro en la valija hasta convertirse en un objeto exhibido en un espectáculo artístico mediático (irónicamente

el nombre que le dan a la obra es “La violencia”). El feminicidio, al ser convertido en un “objeto de arte,” adquiere un significado aún más indignante y ominoso. Un caso similar se presenta en el relato “Irman”, donde aparece el cuerpo de una mujer muerta (¿asesinada?) en la cocina de un restaurante. El cuerpo de la mujer de Benavides es animalizado al ser descrito como “bestia marina” por uno de los personajes, además es despersonalizado y minimizado al considerar que la única importancia de la mujer radica en sus funciones como cocinera. El resto de la trama continua en otro sentido, pero con el cuerpo de la mujer tirado en el suelo como si fuera un simple objeto. Esta ausencia-presencia suscita el desconcierto en el lector por las interrogantes irresueltas en el texto.

Sin asumirse abiertamente como feminista, Samanta Schweblin propone una reformulación de la condición de la mujer en nuestras sociedades bajo una mirada muy personal, crítica e incluso irónica; subvierte así no sólo la ideología patriarcal, sino que abarca también los propios estereotipos que las propias mujeres han llegado a interiorizar y asumir. Tal es el caso de “Mujeres desesperadas”, relato en el cual se sugiere que el único fin al que pueden aspirar las mujeres es el matrimonio y que muchas mujeres asumen como tal. En un lugar indeterminado, solitario, oscuro y amenazante, una cantidad indeterminada de mujeres son abandonadas por sus esposos y sólo esperan inútilmente que regresen por ellas. Irónicamente uno de los personajes se llama Felicidad; otra de estas mujeres confiesa en algún momento que nunca quiso a su marido y que no lo dejó “por el instinto maternal”, otro estereotipo asignado por la sociedad a las mujeres. Asumir por parte de las mujeres del cuento estos estereotipos como “naturales” convierte el texto, desde nuestro punto de vista, en una aguda crítica, desde una mirada femenina, no sólo a la sociedad patriarcal, sino también a las mismas mujeres que han interiorizado esta mentalidad.

Otro elemento empleado con frecuencia por Samanta Schweblin son las “ausencias significativas” a nivel semántico y sintáctico del elemento insólito o de “ilegalidad”, es decir, se

presentan en el texto “vacíos” inquietantes que el lector debe intentar llenar: “El sistema [fantástico] prevé la interrupción del proceso comunicativo como condición de su existencia: el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad” (Campra, 2008, p. 126). Así, el lector se encuentra en la disyuntiva entre encontrar una explicación o aceptar que no existe, lo cual hace que estos silencios se vuelvan más amenazantes. Por esta razón, este tipo de narrativa requiere la mayoría de las veces de una relectura que nos permita reconocer los vacíos y los indicios⁹ o huellas que el mismo discurso va dejando a lo largo del relato, para así abrir distintas posibilidades interpretativas.

La creación de atmósferas inquietantes, inciertas y amenazadoras caracteriza la narrativa de Samanta Schweblin, atmósferas que envuelven la cotidianidad y presagian la irrupción de lo insólito. La mayoría de sus relatos se ubican en espacios rurales indeterminados por el que deambulan personajes, tanto masculinos como femeninos, que oscilan entre la “normalidad” y la “anormalidad” y transgreden los márgenes de estos parámetros. En el relato “En la estepa”, desde el título se presenta un índice paratextual que evoca un lugar aislado, hostil, amenazante e infértil, aspecto este último relacionado con la pareja protagonista, quienes al parecer no pueden tener hijos (la narradora busca en revistas “recetas para la fertilidad”). Abundan en el texto palabras indefinidas que en una segunda lectura se nos revelan como índices: eso, algo, ellos, uno, el nuestro... La narradora y su esposo Pol se comportan de manera extraña (por las noches salen a buscar algo que nunca se aclara qué es), lo mismo que el matrimonio de Arnol y Nabel, que a diferencia de que ellos sí tienen “uno” (¿un hijo?). En algún momento, durante una cena en la casa de Arnol y Nabel, Pol logra entrar al cuarto en donde se supone está “eso”, pero sale inmediatamente desconcertado y con la camisa desgarrada y heridas en el brazo. El final es aún más inquietante, la narradora y Pol, en medio del asombro y el terror, aún vislumbran la

⁹ Para la Dra. Amatto, los indicios son “una serie de ‘pistas’ que la narración va dejando en su camino textual para la presentación del hecho insólito. Son señales enigmáticas en su individualidad pero que, de manera colectiva, trazan un mapa para el lector sobre el paulatino enrarecimiento de la atmósfera de la historia” (2018, p. 3).

posibilidad de conseguir “uno”, el “nuestro”, dicen. Este relato es un ejemplo de la forma cómo Samanta Schweblin construye su fantástico, pleno de atmósferas inquietantes, personajes al margen de la normalidad, finales inconclusos, pleno de vacíos e indicios desconcertantes y amenazadores.

Un rasgo distintivo más de la narrativa fantástica actual, dentro de la cual se inscribe Samanta Schweblin, es su gran heterogeneidad de formas y su carácter híbrido. Construido sobre un sustrato de “realidad” textual, sus distintas expresiones rondan entre los límites de lo extraño, lo fantástico, lo insólito, el terror: “...la literatura fantástica contemporánea organiza un conjunto de textos heterogéneos y con su tendencia a la hibridación que adoptan generalmente un cambio de registro semántico del relato” (Alcázar, en Amatto, 2019, p. 241). Esta característica es una importante aportación para la reactualización y revitalización del género en nuestros días y que, a su vez, le otorga una identidad propia como fantástico latinoamericano. Dentro de este fantástico reactualizado, la cuentística de Samanta Schweblin está construida a partir de situaciones comunes dentro de un paradigma de realidad en apariencia “normal”, pero en el cual van surgiendo, poco a poco, elementos sobrenaturales, extraños o insólitos que perturban su estabilidad: una mujer que logra postergar su embarazo para un mejor momento, conservando el feto en un “vaso de conservación”; una adolescente que repentinamente empieza a comer pájaros vivos como único alimento; un hombre que se ve obligado a permanecer indefinidamente en una estación de tren por razones absurdas; un hombre que asesina a su esposa, guarda el cuerpo en una maleta y se convierte, por este crimen, en un artista. El efecto siniestro de esta irrupción revela, por otra parte, aquellas zonas ocultas y desconocidas de la realidad y de la misma naturaleza humana. Por otra parte, las temáticas que Schweblin incorpora en su narrativa abordan problemáticas de una actualidad incierta y perturbadora, como la violencia, las relaciones de

pareja, la contaminación ambiental, las inequidades de género, pero planteadas siempre con una mirada crítica y desde una óptica femenina sutil.

Desde la tradición y la ruptura, la narrativa de Samanta Schweblin incorpora elementos de humor que contribuyen a la creación de mundos siempre oscilantes entre los límites de lo fantástico, lo extraño, lo insólito, e incluso la ciencia ficción, que además de desestabilizar lúdicamente al mismo género, constituyen un rasgo privativo de esta escritora argentina. En este sentido, en la mayoría de los relatos que conforman *Pájaros en la boca y otros cuentos* están presentes como recursos literarios la ironía, la parodia y lo grotesco, que inciden sutilmente en la construcción del perturbador y extraño universo de esta escritora. Precisamente el análisis de estos recursos en algunos cuentos será el núcleo de los próximos apartados.

3.1.2 Sobre las ediciones de *Pájaros en la boca y otros cuentos*

Samanta Schweblin nació en un suburbio de Buenos Aires en 1978. Pertenece a las generaciones que nacieron, crecieron y se formaron bajo la dictadura militar impuesta entre 1976 y 1983, incluyendo la guerra contra el Reino Unido por las islas Malvinas en 1982. Estudió la licenciatura en Diseño de Imágenes y Sonidos en la Universidad de Buenos Aires, y al mismo tiempo fue asidua participante de diversos talleres de creación literaria que definieron su verdadera vocación como creadora de ficciones.

Una vez que llegó a su fin el periodo de terror de la dictadura, se fueron organizando movimientos de jóvenes poetas, narradores y artistas en general, que se caracterizaron por crear circuitos autogestivos de edición y difusión a través de distintos medios digitales e impresos¹⁰, en donde estos nuevos escritores, entre ellos Samanta Schweblin, tuvieron la posibilidad de publicar sus primeros textos (Drucaroff, 2011, p.19). Después de estas primeras incursiones editoriales,

¹⁰ Samanta Schweblin ha colaborado en distintos suplementos culturales de la Argentina en revistas digitales como *La máquina excavadora*, *El interpretador* y *Mil momentos*.

ha sido publicada en distintas antologías de cuentos, tanto en Argentina como en el resto de América Latina y otros países del mundo. Entre las primeras de estas antologías destacan las siguientes: *Cuentos argentinos* (2004), *Una terraza propia* (2006), *La primera guardia* (2009), *Asamblea portátil* (2009), *El nuevo cuento argentino* (2009) y *Contra el tiempo* (2013). A la fecha ha publicado ya seis libros que la han consolidado como una de las escritoras más reconocidas: *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca* (2008), *Distancia de rescate* (2014), *Siete casas vacías* (2015), *Kentukis* (2018) y *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2018). Asimismo, tres de sus relatos han sido llevados al lenguaje cinematográfico: el relato “Pájaros en la boca”, publicado en la colección del mismo nombre de 2008 con el título de “Sara”, dirigido por José Ordoqui en 2015; “La valija de Benavides”, de la misma colección, y dirigido en 2017 por Laura Casabé; así como la novela *Distancia de rescate*, de 2014, adaptada para su versión cinematográfica por Claudia Llosa en 2021.

La obra de esta escritora argentina hasta el momento ha sido traducida a más de 20 idiomas y ha merecido distintos reconocimientos, por ejemplo: “Premio del Fondo Nacional de las Artes” por *El núcleo del disturbio*, “Premio Casa de las Américas” por *Pájaros en la boca*, “Premio Juan Rulfo” por el cuento “Un hombre sin suerte”, publicado originalmente en *Pájaros en la boca*, el “Premio Narrativa Breve del Duero” por *Siete Casas Vacías* y el Premio Iberoamericano de Letras “José Donoso” 2022 otorgado por la Universidad de Talca en Chile.

Aquí nos parece pertinente comentar que la edición de 2008 de *Pájaros en la boca*, originalmente tenía el sugerente título de *La furia de las pestes*, con el cual ganó el “Premio Casa de las Américas”. Este cambio seguramente obedeció a criterios editoriales y mercadotécnicos, ya que el cuento que en su momento tuvo gran resonancia entre el público lector y la crítica fue precisamente “Pájaros en la boca”, asociado con la tradición fantástica argentina y con la narrativa de Julio Cortázar. No obstante, el título original nos parece más apropiado para reflejar

los rasgos principales que caracterizan los relatos incluidos en este volumen. La palabra “furia”¹¹ alude a ira, violencia, es decir, un estado anímico alterado, fuera de lo normal. Por su parte, “peste” hace referencia a una enfermedad pandémica, o sea, a un mal o una calamidad que altera y amenaza la salud de una comunidad y la atemoriza. En este título se conjuntan dos palabras perturbadoras en sí mismas que cumplen la función de “índice paratextual” más próximo, desde nuestro punto de vista, a la esencia de este conjunto de cuentos; es decir, la frase “la furia de las pestes” anticipa una serie de expectativas sobre una posible irrupción de la ilegalidad al mismo tiempo que adelanta algunos de los rasgos que van a caracterizar la obra de Samanta Schweblin, una obra que oscila entre lo mimético y lo fantástico, lo extraño y lo insólito, lo inquietante y transgresor.

Para efectos de esta tesis, hemos tomado como base la edición de 2018 de *Pájaros en la boca y otros cuentos*, publicada en la editorial Almadía en su colección “Narrativas”, que coincide con la traducción al inglés (*Mouthful of bird*) en Random House. La edición de Almadía de 2018 está conformada por cinco cuentos incluidos originalmente en *El núcleo del disturbio*: “Mujeres desesperadas”, “Matar al perro”, “Hacia la alegre civilización”, “Agujeros negros” y “La pesada valija de Benavides”. También se incluyen 12 relatos publicados en la edición del 2008 de *Pájaros en la boca*: “Irman”, “Conservas”, “Pájaros en la boca”, “Papá Noel duerme en casa”, “El cavador”, “Mi hermano Walter”, “La furia de las pestes”, “Cabezas contra el asfalto”, “La medida de las cosas”, “Bajo tierra”, “Perdiendo velocidad”, “En la estepa”. Por último, aparecen cuatro relatos publicados en distintas revistas: “Mariposas”, “El hombre sirena”, “Olingiris” (publicado en la revista británica *Granta*), y un texto inédito seleccionado por la misma autora para esta edición: “Un gran esfuerzo”.

¹¹ Dentro de la mitología grecolatina, las Furias o Erinias, hijas de Urano, son consideradas como divinidades malélicas que amenazaban con males y calamidades a la humanidad y además tenían la capacidad de transformarse a voluntad.

Esta edición de 2018, a la fecha no ha sido corregida por la autora, sólo existen ligeras modificaciones en “Mujeres desesperadas” con respecto a la primera versión incluida en *El núcleo del disturbio* (2008), aunque estas fueron mínimas y no alteran el significado del relato.

Capítulo 4. La ironía, la parodia y lo grotesco en cuatro cuentos de Samanta Schweblin

*“La familia es el entorno más cercano que tenemos,
y cuando lo extraño, lo anormal, lo peligroso se
cierne en nuestro círculo más pequeño, todo se
vuelve más horroroso”.*
Samanta Schweblin.

La narrativa fantástica latinoamericana actual, con sus distintas modalidades y denominaciones (literaturas de irrealidad, de lo insólito, de lo oblicuo, de lo extraño, de lo inusual), ha recurrido sobre todo en las últimas décadas a diferentes estrategias discursivas y a distintos recursos literarios que le han permitido estar en constante renovación genérica. Dentro de estas estrategias, el empleo de la ironía, la parodia y lo grotesco ha resultado idóneo para transgredir paradigmas de realidad y construir universos inquietantes y originales, siempre al borde de las fronteras entre lo extraño, lo insólito y lo sobrenatural, revelando y cuestionando aquellos aspectos absurdos, inquietantes y hasta ominosos de la realidad social, tal y como lo plantea Roas: “El fantástico subvierte los códigos -certezas- que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra comprensión de lo real y nos instala en la incertidumbre y, por ello, en la absoluta inquietud” (2011, p. 14).

Samanta Schweblin, en particular, recurre con especial maestría y sutileza a la ironía, la parodia y lo grotesco como recursos literarios para potenciar lo fantástico en diferentes relatos, y así provocar recurrentemente efectos perturbadores, extraños, ominosos y hasta aterradores ante la irrupción de un hecho inexplicable que desestabiliza la “realidad” cotidiana de los personajes. Asimismo, estos recursos literarios logran que lo fantástico se vincule con la realidad extratextual, con lo cual provocan la participación activa del lector, y una reflexión respecto al entorno sociohistórico en el que está inmerso.

En los apartados siguientes se analizará la presencia de la ironía, la parodia y lo grotesco en cuatro cuentos de Samanta Schweblin, así como la función que cada uno de ellos desempeña.

4.1 “Hacia la alegre Civilización”

Este es un relato en el que la ironía, entendida como: “...el producto de la presencia simultánea de perspectivas [...] que se manifiestan al yuxtaponer una perspectiva explícita, que aparenta describir una situación, y una perspectiva implícita, que muestra el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación absurda” (Zavala, 1992, p.p. 64-65), aparece ya como un elemento indicial de carácter paratextual desde el título mismo del cuento. El sentido irónico implícito de la frase se va a ir desentrañando paulatinamente a lo largo de la narración, hasta alcanzar su sentido completo hacia el final del relato¹².

La palabra “civilización” entraña es sí misma una dualidad (ciudad-campo), cargada de distintos significados. Por un lado, alude a progreso, modernidad, educación, ciudad, y por el otro, “campo” hace referencia a barbarie, atraso, ignorancia, espacio rural. Las connotaciones de esta dicotomía se ven reforzadas desde el título del cuento por el adjetivo “alegre”, con lo cual se enfatiza, dentro de una perspectiva explícita, el carácter acentuadamente positivo de la ciudad (“La capital”) que se va diluyendo a través de una serie de paradojas conforme avanza el relato.

La trama inicia con un evento desfavorable que le ocurre a Gruner, el protagonista, pero que se puede considerar como posible: Gruner pierde el boleto de tren que lo llevaría de regreso a la ciudad, y no puede comprar otro por falta de cambio, de tal manera que tendrá que permanecer en la estación hasta poder conseguirlo: “Ha perdido su pasaje y tras las rejas blancas

¹² Este cuento apareció originalmente en el libro *El núcleo del disturbio* de 2002 bajo el título de “Hacia la alegre civilización de la Capital”, pero en la edición de *Pájaros en la boca y otros cuentos* de 2018, se eliminó del título la palabra “capital”, que desde nuestro punto de vista fue un cambio acertado, ya que esta palabra resulta redundante dentro del contexto del cuento.

de la boletería se le ha negado la compra de otro por falta de cambio” (Schweblin, 2018, p.77. El énfasis en nuestro)¹³.

Poco a poco este inconveniente empezará a convertirse en un escenario cada vez más extraño y perturbador para el protagonista. Pe, el hombre encargado de la boletería, le va a negar sistemáticamente, conforme pasa el tiempo, la posibilidad de adquirir otro boleto para que pueda regresar a la Capital con el disparatado pretexto de no tener cambio, con lo cual se verá forzado a permanecer en una especie de encierro involuntario que se prolongará indefinidamente. Desde este momento aparecerá una de las primeras paradojas que ocurrirán en el transcurso de la trama: aunque Gruner tiene dinero suficiente, no podrá comprar su boleto para tomar el tren de regreso. Esta situación absurda se va a convertir en una especie de pesadilla inexplicable y perturbadora al darse cuenta el protagonista que otros, como él, tampoco han podido comprar un boleto por no tener cambio y que han permanecido en ese lugar como si todo fuera normal, sin que para ello exista una razón lógica. La atmósfera de encierro que rodeará a los personajes se acentúa textualmente desde el inicio del relato a través de la frase “las rejas blancas” de la boletería, clara alusión a encierro, prisión, cárcel, que se repetirá en varias ocasiones a lo largo de la trama. Esta sucesión de paradojas le confiere al relato su naturaleza extraña e insólita, en las fronteras con lo fantástico, tal y como lo señala Bravo: “Si lo irreal puede ser nombrado (por el discurso de las paradojas) entonces lo irreal se objetiva, se convierte en realidad; por lo tanto, lo que antes asumíamos por realidad puede ser ilusión, una irrealidad. Así, la paradoja, al nombrar lo imposible, lo irreal, nombra lo real como simulacro” (1997, p. 96).

Gruner, al verse imposibilitado de escapar del lugar porque, además el tren no se detiene nunca en esa estación, empieza a tratar de adaptarse y a descubrir aspectos incomprensibles de su extraña y azarosa circunstancia. Pronto descubre que existen en ese lugar otros personajes que

¹³ En adelante las citas de los cuentos analizados en este trabajo corresponderán a la edición de 2018 de *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Almadía Ediciones.

como él no han podido comprar un boleto con destino a la ciudad por falta de cambio y que, al menos en apariencia, se han integrado “felizmente”, a esa nueva vida: trabajan en el campo, cazan animales para comer, conviven armónicamente como una auténtica familia en torno a Pe y su mujer Fi: “La noche los reúne a todos en la preparación de una cálida cena familiar...” (p.84. El énfasis es nuestro).

Para la construcción del tono irónico en el cuento son relevantes las modulaciones del narrador heterodiegético. Por ejemplo, en la cita anterior, el narrador describe una reunión “familiar” que se lleva a cabo en la casa de Pe como “una cálida cena familiar”, cuando el mismo narrador nos revela que, en realidad, Gruner, Cho, Gong y Gill (los otros personajes atrapados en el lugar) detestan al boletero y desean también regresar a la “civilización”. El narrador toma la distancia requerida para generar la ambigüedad y el tono irónico necesarios con el fin de que el lector los vaya identificando conforme se desarrolla la trama. En este sentido, la función del narrador es la de establecer un diálogo con el lector para generar distintas posibilidades de comprensión e interpretación:

...para entender la ironía, debemos tener en cuenta el contexto lingüístico o cotexto, el contexto situacional o circunstancias externas, y el contexto sociocultural o conocimiento, vivencias compartidas, etcétera. El hablante se distancia de sus palabras y el oyente debe inferir el significado del enunciado recurriendo a estos tres tipos de contextos. (Alvarado Ortega, 2006, p. 3)

Para que sea posible esta interpretación, el narrador instaura textualmente huellas o marcas que, en este caso, orientan al lector para que reconozca la ironía presente en la historia. En “Hacia la alegría civilización”, identificamos como una marca (o marcador irónico) la palabra “oficinista”, con la cual el narrador alude a los personajes que provienen de la ciudad; en ella distinguimos un significado velado que adquiere un tono irónico. Los “oficinistas” en un contexto citadino, se

identifican comúnmente como aquellos personajes que trabajan largas jornadas fijas, enclaustrados dentro de espacios generalmente reducidos (las oficinas y sus escritorios) y que realizan labores monótonas, y cuyas normas sociales y códigos de vestimenta están estereotipados. El sentido irónico, y hasta sarcástico, se presenta cuando el narrador describe a los “oficinistas” trabajando en el campo como campesinos, paradójicamente, en contraste con sus supuestas labores en la ciudad: “Descalzos, los pantalones arremangados hasta los tobillos, sonríen y festejan sus propias ocurrencias” (p. 83).

Aunado a lo anterior, el narrador cumple una función determinante para la construcción de una trama extraña y desconcertante al escamotearle al lector detalles relevantes, por ejemplo, no contamos con la ubicación precisa ni las características del lugar en que se encuentran los personajes, lo único que sabemos es que se trata de un espacio rural. Tampoco se hace mención del tiempo que Gruner y los otros “oficinistas” han permanecido en ese lugar, sólo se menciona de manera ambigua y vaga “meses” y “años”. Asimismo, no se explica por qué Gong, Gill y Cho se comportan como si estuvieran alegres en ese lugar, ni por qué razón el boletero les niega un boleto para regresar a la ciudad. Todo lo anterior es descrito por el narrador bajo un tono de ambigüedad e incertidumbre.

Después de que Gruner descubre que en realidad los demás personajes desean tanto como él tomar el tren que los regrese por fin a la “civilización”, deciden juntos urdir un plan para escapar. Mezclan sedantes en el café de Pe y, una vez que a éste le hacen efecto, se dirigen a la estación del tren y le hacen señas al conductor del tren para que se detenga. En este punto, los sentimientos y emociones de los personajes se vuelven contradictorios y confusos; los invade una sensación de angustia y desazón: “Es raro para Gruner descubrir en las caras infantiles de sus compañeros una expresión para él desconocida hasta entonces, mezcla de angustia y recelo.

Quizás hace meses, hace años que están aquí, quizá sospechan que en la capital ya han perdido todo. Mujeres, hijos, trabajo, su hogar” (p.88).

La ironía aparece en este momento como una subjetividad contradictoria: los personajes se dan cuenta que tienen la posibilidad de ser por fin libres, pero al mismo tiempo los invade una especie de nostalgia por todo lo que están a punto de abandonar. En palabras de Kierkegaard, se sienten libres negativamente: “...el sujeto es negativamente libre, pues falta la realidad que le proveería un contenido [...], es libre de las ataduras con las que la realidad dada retiene al sujeto, pero es negativamente libre, y como tal, puesto que no hay nada que lo retenga, queda suspendido” (2000, p. 287). En otras palabras, los personajes, al sentir la libertad, son invadidos por una angustia existencial ante la posibilidad de haberlo perdido todo y enfrentarse con la nada.

Por fin, cuando se detiene el tren, ocurre otro hecho desconcertante. Gruner, Cho, Gill y Gong se dan cuenta que se bajan en la estación muchas personas que durante años han viajado con la esperanza de llegar a ese lugar, al cual pertenecen¹⁴. Hasta este momento la ironía del relato alcanza su plena significación:

Una estación llena de gente alegre, repleta de artículos de oficina y probablemente repleta de cambio. Una mancha que ha sido para ellos un sitio de amargura y miedo y que, sin embargo, ahora imaginan, se asemeja a la civilización alegre de la Capital. Una última sensación, común a todos, es la de espanto: intuir que, al llegar a su destino, ya no habrá nada. (p. 93)

Paradójicamente, la gente que baja del tren llega cargada de artículos de oficina, indicio que identifica a los personajes que habitan en la “alegre Capital”. Entonces, Gong, Gill, Cho y Gruner se dan cuenta que ese lugar en el que estuvieron prisioneros por tiempo indefinido y del

¹⁴ Nos parece que este final presenta una relación intertextual con el cuento de Juan José Arreola “El guardaguasas” (1952), en el cual también está presente un tono irónico, aunque de carácter más humorístico.

cual anhelaron escapar todos los días, en realidad se asemeja a la tan anhelada Capital, en la cual quizá ya no encuentren nada que les pertenezca. Por esta razón Gruner insiste en llevar consigo al perro, el cual simboliza su propia situación de desarraigado. Desde el inicio de la trama Gruner se relaciona con el perro y se pregunta "...si en algún momento ese perro también habrá querido viajar a otro sitio [...] Tiene la ocurrencia de que los perros del mundo son el resultado de hombres cuyos objetivos de desplazamiento han fracasado" (p.79).

La ironía en "Hacia la alegre civilización" funciona como un recurso para construir una metáfora, a partir de una anécdota en apariencia trivial, sobre lo absurdo de un paradigma de realidad bajo el cual subyacen aspectos inquietantes y muchas veces desconcertantes, como los prejuicios y las falsas concepciones sobre la ciudad en nuestras sociedades, la fragilidad de la felicidad, la soledad y el desamparo del hombre.

4.2 "La pesada valija de Benavides"

El fantástico actual se caracteriza por la irrupción de un hecho insólito, extraño, absurdo o sobrenatural, esto es, por la aparición de una ilegalidad inexplicable dentro de un paradigma de realidad claramente identificable textualmente, reconocible y familiar para el lector (Amatto, 2008, p. 3); además combina elementos y rasgos de otros géneros (ciencia ficción, policiaco, terror), con lo cual provoca efectos que oscilan entre el miedo y el terror, el desconcierto y la incertidumbre. La presencia de un hecho sobrenatural ya no es la condición *sine qua non* para el fantástico contemporáneo, con lo cual se abre un abanico de posibilidades de lectura e interpretación

Lo anterior es precisamente lo que ocurre en distintos relatos de Samanta Schweblin, en particular en "La pesada valija de Benavides". En este cuento, un hombre, Benavides, asesina brutalmente a su esposa sin guardar por ello el menor remordimiento, e inmediatamente después introduce el cadáver en una maleta (desde el título la palabra "valija" se convierte en un indicio

significativo de lo que va a ocurrir a lo largo del cuento), para posteriormente llevarla a la casa de su psiquiatra, el doctor Corrales, y esperar que le aconseje qué hacer. Este hecho atroz en sí mismo sugiere al lector distintas significaciones que irán apareciendo en la medida que avanza la trama: “La imagen de la mujer muerta formada como un feto entremezcla significados opuestos y produce un desorden en el mundo simbólico del lector y rompe con las reglas que utilizamos para entender nuestro mundo” (Skripeland, 2016, p. 48).

En una línea de interpretación, se trata de un feminicidio, con todo lo que ello representa en la sociedad actual, en la cual la mujer sigue siendo desvalorada y confinada a la condición de objeto de placer, de violencia y explotación. La mujer de Benavides ni siquiera tiene un nombre en la historia, es decir, no tiene más identidad que ser “la esposa de Benavides”, tal como lo dice el mismo asesino cuando le muestra la valija a Corrales: “Pasa que tengo que mostrarle algo” (p.164. El énfasis es nuestro). Esta exclusión ominosa hacia la mujer la visualiza Castro Domínguez de la siguiente manera: “La mujer como lo excluido, como el cuerpo que materializa la carencia, es terreno de intenciones siniestras, de artes oscuras, de incitación al pecado” (2020, p.8).

El narrador heterodiegético describe de forma fría, distante y grotesca el momento en que Benavides introduce el cuerpo de su mujer en la valija: “...su mujer doblada como feto, la cabeza torcida hacia dentro de la rígida estructura forrada de cuero y la grasa que cubre todos los espacios” (p.172). En esta escena se puede identificar lo grotesco de acuerdo con Kayser: “Lo grotesco es una estructura [...] es el mundo en estado de enajenación [...] Porque por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resulta familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante. Lo repentino y la sorpresa son términos que pertenecen a lo grotesco” (Kayser, 2010, p. 248). Lo grotesco del cuerpo deformado y en descomposición de la esposa de Benavides provoca horror, repugnancia y perturbación en el

sentido de lo que otrora era cercano, familiar, se ha convertido y es mostrado como algo ajeno, lo “otro”, como una especie de monstruo sujeto de exhibición, aunque, irónicamente, el monstruo en realidad sea Benavides por haber cometido un brutal y abyecto feminicidio. El cadáver de la mujer y su posterior exhibición como “objeto de arte”, sin ser en sí mismos eventos imposibles, generan un extrañamiento ante lo insólito de su naturaleza, con lo cual se abre una zona de desequilibrio en las concepciones que comúnmente sustentan al mundo, creando así un efecto de irrealidad en el relato.

De esta manera, lo grotesco cumple en el relato dos funciones centrales para potenciar el efecto fantástico. En primer lugar, transgrede el paradigma de realidad textual al instaurar la ilegalidad mediante la presencia del cadáver deforme y putrefacto metido en una maleta en vísperas de convertirse en una “obra de arte”: “...lo grotesco es un ser que transgrede nuestra comprensión de los conceptos, de las normas biológicas y ontológicas habituales” (Carroll, en Conelly, 2003, p.281). En segundo lugar, lo grotesco muestra que lo oculto, lo soterrado, también forma parte de una realidad extratextual inquietante, ominosa y abyecta.

Después de que Benavides lleva el cadáver de su esposa a la casa del doctor Corrales, el relato da un giro sorpresivo, pero igualmente perturbador. En lugar de escandalizarse o aterrarse ante el cuerpo deforme de la mujer asesinada, paradójicamente Corrales se admira y felicita a Benavides: “Los ojos llenos de lágrimas vuelven al fin su mirada a Benavides-. Benavides...Esto es fuerte...Es...maravilloso-concluye”, y un poco más adelante agrega: “Usted es un genio, pensar que yo lo menospreciaba, Benavides. Un genio” (p.173). Esta reacción de parte de Corrales, más el hecho de considerar el grotesco y repulsivo cadáver en la maleta como una “obra de arte” resulta perturbador e inquietante, sobre todo cuando inmediatamente después, el psiquiatra recurre a Donorio, un curador de arte amigo suyo, para que la valija sea exhibida ante el público. En este sentido, vale la pena destacar la relación intertextual entre “La pesada valija

de Benavides” y el ensayo de Thomas De Quincey “El asesinato como una de las Bellas Artes” (1827). En este texto, el escritor inglés, con su característico estilo irónico y mordaz, y para escándalo de la sociedad inglesa de la época, reivindica el asesinato como una antiquísima expresión artística, siempre y cuando se deje a un lado el aspecto moral: “El asesinato, por ejemplo, puede tomarse por su lado moral [...] y lo confieso, ése es su lado malo, o bien cabe tratarlo estéticamente [...], o sea en relación con el buen gusto” (De Quincey, p. 4).

El cuento de Schweblin establece un diálogo con el ensayo de De Quincey, pero desde una perspectiva contemporánea de género. El asesinato de la esposa de Benavides, su grotesca deformación dentro de la maleta y su posterior exhibición como “objeto de arte” (como una de las Bellas Artes), cobra un significado distinto al denunciar sutilmente la brutalidad y lo ominoso del feminicidio: la muerte de la mujer se convierte así en una aguda y devastadora crítica social que invita al lector a reflexionar sobre las distintas formas de violencia de género vigentes en la sociedad actual, más allá de la ilegalidad que este hecho representa dentro del paradigma de realidad textual.

En este mismo orden de ideas, el empleo de la parodia desde una perspectiva de género por parte de Schweblin cobra especial relevancia en la renovación del género fantástico en general, y en específico en la configuración del relato. Al respecto, Linda Hutcheon sostiene lo siguiente: “Las estrategias paródicas postmodernas a menudo son empleadas por artistas feministas para llamar la atención hacia la historia de esas representaciones culturales, mientras contextualizan a ambas de manera que las deconstruyen” (1993, p.9).

Benavides, como hombre, se vanagloria del crimen, pero también lo hacen Corrales y Donorio al exhibir el cadáver dentro de la maleta en el “Museo de Arte Moderno”. Para estos personajes lo importante es la presentación de la violencia en sí misma, ... “la violencia en su estado más primitivo. Salvaje” (p.174), piensa Donorio. En cambio, la violencia ejercida contra

la mujer reducida a la condición de objeto e instrumento de “goce estético” y explotación comercial ni siquiera es considerada. Por medio de la parodia, lo grotesco y la ironía se acentúa el carácter extraño e inquietante del relato, pero al mismo tiempo se ponen en evidencia las formas en que es percibida la mujer, lamentablemente aun en la actualidad, lo que se confirma al momento en que Donorio expresa enfáticamente: “Pero entienda esto: el tema no es la mujer, es la violencia” (p.175). El cadáver de la mujer grotescamente deformado nos remite a la figura del monstruo como una conceptualización que se le ha asignado a la mujer, en el sentido de que lo monstruoso representa lo “otro”, lo excluido, lo marginal, lo que está fuera de las normas, pero que al mismo tiempo simboliza y representa una amenaza, una ambigüedad y una perturbación, y por lo mismo una paradójica seducción. La mujer de Benavides, aún en su condición de víctima de un feminicidio grotescamente exhibida, adquiere el carácter de un monstruo que se rebela a las normas impuestas por una sociedad patriarcal: “La figuración del monstruo pone en cuestión las ficciones de la normalidad y de lo sano, de la heteronormatividad del sistema patriarcal, así como las ficciones hegemónicas coloniales y neocoloniales” (Audran y Sánchez, 2023, p. 17).

El desenlace del cuento alcanza su límite más extraño y desconcertante cuando, después de cinco días (tiempo que transcurre desde la llegada de Benavides a casa de Corrales), se realiza la exhibición del grotesco cadáver de la mujer como “genial obra de arte”. Aquí se conjugan tanto la ironía como la parodia y lo grotesco en un final ambiguo, extraño y perturbador a la vez.

La exhibición se convierte en un espectáculo grotesco y morboso cuando la multitud, ávida de presenciar la violencia en su más descarnada realidad, es descrita, también, como primitiva y salvaje: “La euforia es incontenible [...] Excitación. Conmoción. Algo emana de la obra que los vuelve locos. La imagen soberana del cuerpo morado. La muerte a pocos metros. Carne humana, piel humana. Muslos gigantes. Enroscados en una valija. Embutidos en cuero. Y el olor” (p.186). Esta escena festivamente grotesca, de manera implícita, también plantea una

crítica a ciertas tendencias del arte contemporáneo que busca notoriedad a través de expresiones amarillistas, apelando al esnobismo y al morbo de la gente. No debemos olvidar que lo que se exhibe es el cadáver resultado de un feminicidio. En este sentido, el discurso ampuloso y afectado de Donorio es altamente significativo al parodiar a ciertos “artistas” cuyo único mérito es recurrir a un efectismo mercadotécnico: “Y como el sol nos trae la luz, o como el artista descubre las verdades humanas, la cortina que antes cubría la creación [...] Ahí está la obra: violenta, real, carnalmente viva” (p.186).

Benavides, finalmente, queda reducido a una caricatura, repitiendo obsesivamente “yo la maté”, frase que crea la sensación de ambigüedad, puesto que el texto en ningún momento aclara si la dice consciente del terrible crimen que cometió, o si quiere reivindicar para sí mismo la autoría de una “obra de arte” excepcional. Igualmente ambiguo es el hecho de que Benavides sea retirado de la exhibición por la custodia. No se llega a saber si esta custodia es parte del cuerpo de seguridad que Corrales y Donorio le asignaron para protegerlo de la multitud enardecida, o si lo llevan preso en ese momento, como un recurso premeditado del curador para hacer más efectista la exhibición del cadáver de la esposa de Benavides. La ironía cobra su contundente significado con la frase que cierra el relato: “La inauguración ha sido un éxito” (p.188).

4.3 “Pájaros en la boca”

Herederera directa de la tradición fantástica rioplatense, sobre todo de aquella surgida durante la década de los años 40, Samanta Schweblin establece un fructífero diálogo con esta herencia para renovar e impulsar, desde una visión contemporánea, el género fantástico. La narrativa fantástica actual, tal y como hemos mencionado a lo largo de este trabajo, se caracteriza por la presencia de un fenómeno inexplicable que pone en evidencia la fragilidad y las fisuras de un mundo hasta ese momento considerado sólido e inmutable; se trata pues, de la “irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal [...] para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que

también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como se planteaba en el relato fantástico tradicional” (Roas, 2001, p. 3).

Esta irrupción de lo “otro” surge con frecuencia en la narrativa de Schweblin al interior mismo de la cotidianidad, de lo familiar, tanto para los personajes como para los propios lectores, rasgo que le confiere su condición perturbadora y ominosa¹⁵.

Una influencia públicamente reconocida por la propia Schweblin es la obra de Julio Cortázar, escritor con el cual comparte filiaciones estéticas, pero con el cual también presenta divergencias en cuanto a la configuración de su narrativa fantástica. Con respecto a lo anterior, por ejemplo, el relato “Pájaros en la boca” es mencionado con frecuencia por la crítica especializada para ilustrar la presencia cortazariana en Schweblin, en particular por el cuento “Carta a una señorita en París” (1951). Como se recordará, en este cuento, el narrador empieza repentinamente a vomitar conejitos vivos, hecho imposible para las leyes de la lógica y la ciencia, desestabilizando su vida al grado de empujarlo al suicidio. Y en el cuento de Schweblin, como iremos analizando a lo largo de este apartado, una adolescente se alimenta de pajaritos vivos, suceso que no se puede considerar estrictamente como irreal, pero sí insólito, extraño, raro. La presencia de animales en estos dos cuentos establece una relación de intertextualidad¹⁶, que bien podría ser considerada como una “parodia respetuosa”, una especie de homenaje al texto aludido, pero conservando siempre una distancia renovadora, tal y como sostiene Hutcheon: “...la parodia es una ‘imitación crítica’ de un discurso preexistente, cuya distancia irónica produce una gama de efectos: desde una degradación cómica, hasta una recreación respetuosa” (2000, p.p. 64-65).

¹⁵ En 1919 Freud estableció que lo ominoso o siniestro (*unheimlich*), surge de lo familiar, de lo conocido que en algún momento deja de serlo y se vuelve extraño (1973, p.p.10-11).

¹⁶ Otro elemento intertextual es el que se refiere al nombre de Sara. En el cuento de Cortázar Sara se llama la persona que le ayuda al protagonista con el arreglo de la casa, y Sara es el nombre de la adolescente en el relato de Schweblin.

“Pájaros en la boca” se presenta bajo un paradigma de realidad común y corriente en la sociedad contemporánea. Un matrimonio separado comparte, de una u otra manera, los cuidados y las obligaciones con respecto a su única hija adolescente. En ningún momento se precisa la edad de la hija, Sara, aunque el narrador intradiegetico nos proporciona algunas huellas vagas y ambiguas al respecto: menciona que la adolescente viste un jumper de secundaria, y más adelante refiere de forma extraña la edad de trece años cuando trata de comprender y aceptar el extraño comportamiento de su hija: “También desde un punto de vista naturista es más sano que la droga y, desde el social, es más fácil de ocultar que un embarazo a los trece” (p.35. El énfasis es nuestro). Esta indeterminación textual insinúa, asimismo, diferentes aspectos que se mantienen latentes en el relato y que contribuyen a crear una atmósfera incierta, propia del fantástico actual, siempre en las fronteras con otras modalidades como lo insólito y lo sobrenatural.

Desde el inicio del cuento, se presenta un fenómeno por demás extraño, anticipado muy sutilmente a través del discurso del narrador, cuando Silvia, su exesposa, va a buscarlo a su casa para decirle: “Tenemos que hablar” (p.31). Esta frase, por lo general es casi un lugar común cuando algún asunto a tratar tiene cierta gravedad o existe algún problema entre una pareja separada, cuya única comunicación es aquella relacionada con los hijos. Aunado a esto, pocas líneas adelante, se perfilará con mayor fuerza el hecho por acontecer: “No va a gustarte. Es...fuerte” (p.31). Estas dos frases indiciales darán paso al núcleo del cuento, la irrupción de lo extraño: “Dios santo, tu hija come pájaros” (p.35), expresa aterrorizado el narrador. Esta extraña e inquietante conducta de la hija instauran, además del sesgo fantástico del relato, una serie de ambigüedades susceptibles de ser interpretadas desde distintos ángulos, ya que bajo el perturbador suceso subyacen situaciones ocultas, escondidas detrás del hecho extraño y de las relaciones entre los personajes. La forma en la que el narrador (y no debemos olvidar que se trata

del padre de Sara) describe por primera vez el momento en que vio a Sara devorar pajaritos vivos es, además de perturbadora, grotesca:

...fue hasta la jaula dando un salto de por medio, como hacen las chicas que tienen 5 años menos que ella. De espalda a nosotros, poniéndose en puntas de pie, abrió la jaula y sacó al pájaro. No pude ver qué hizo [...] Tenía la boca, la nariz, el mentón y las dos manos manchadas de sangre. Sonrió avergonzada, su gigante boca se arqueó y se abrió, y sus dientes rojos me obligaron a levantarme de un salto. (p. 34)

Existe un contraste perturbador que convierte la escena en grotesca al presentar las acciones de Sara como salvajes y primitivas al comer los pájaros vivos, y su apariencia de adolescente, delgada, frágil, inocente, con su gigante boca y sus manos y dientes ensangrentados¹⁷.

Lo insólito y el horror instalados justo en el centro de lo más cotidiano: la casa y la familia, convertidas en el “núcleo del disturbio” de un mundo enajenado. El mundo habitual, que nos garantiza estabilidad y seguridad, en cierto momento, inesperadamente, se torna extraño y ajeno, perturbador e inquietante al desvelar abruptamente aspectos ocultos y desconocidos del mundo y de nosotros mismos.

Otra característica importante es la estrecha relación que guarda lo grotesco con lo monstruoso. Sara se transforma en lo “otro”, monstruoso para sus padres, un “otro” incognoscible, extraño, inquietante, híbrido, mezcla de inocencia y perversidad primitiva y sangrienta: “La hibridez los hace monstruos: muertos/vivos, humanos/ animales, la no pertenencia a una especie o grupo los lleva al aislamiento, los encierra en la otredad, y la distancia los vuelve posibles enemigos, aun cuando su reclusión no fuere buscada sino consecuencia de un rechazo...” (Castro- Domínguez, 2020, p. 7). La cita anterior ilustra lo que ocurre en “Pájaros en la boca”. Sara es comparada por su padre incluso con un fenómeno de

¹⁷ Sara es un nombre de origen hebreo que significa “princesa”, con lo cual el contraste grotesco se enfatiza.

circo que vio cuando era niño: “De chico, una vez, vi en el circo a una mujer barbuda que se llevaba ratones a la boca [...] pensaba en esa mujer casi todas las noches, dándole vueltas en la cama, considerando la posibilidad de internar a Sara en un centro psiquiátrico” (p. 37). El hecho de que el narrador piense en algún momento en la posibilidad de encerrar a su hija en un centro psiquiátrico, sitio de aislamiento para los locos, los “desadaptados”, esos otros “monstruos” relegados por la sociedad, acentúa el carácter ominoso del cuento.

Aquí podríamos establecer otra diferencia con el relato de Cortázar antes aludido, “Carta a una señorita en París”, en el cual, a un hombre le ocurre de repente un hecho definitivamente imposible (vomitar conejitos vivos), pero sin que en ningún momento presente rasgos grotescos; en cambio, en el cuento de Schweblin lo extraño o insólito le ocurre a una adolescente, quien aparece a los ojos de los padres como una especie de monstruo al momento de devorar pajaritos vivos. A diferencia del cuento de Cortázar, en donde el personaje incluso muestra simpatía y ternura hacia los conejitos, Sara no expresa en este sentido ninguna emoción en particular, como si para ella este acto de comer pájaros vivos fuera algo “natural”, semejante a un vampiro que necesita sangre humana para mantenerse vivo, ya que, recordemos, Sara mejora su aspecto físico y su salud después de alimentarse de las pequeñas aves.

Entre los elementos más perturbadores de un monstruo es que no sólo atenta contra lo establecido, lo considerado “normal”, sino que desvela aspectos ocultos, negados o reprimidos de nosotros mismos y que somos incapaces de reconocer conscientemente. En algún momento, en un intento por comprender las razones de esa extraña dieta, el narrador le reprocha a su hija Sara:

-Comés pájaros, Sara-, le dije.

-Sí, papá.

-Se mordió los labios, y dijo:

-Vos también. (p.36)

En realidad, con esta irónica respuesta emergen verdades ocultas o no reconocidas que tememos que salgan a la luz. En este caso, lo que perturba a los padres de Sara es el hecho de que su hija coma pajaritos vivos, ya que para las normas sociales y culturales este es un acto mal visto, como si la carne que consumimos cotidianamente no perteneciera a animales que en algún momento estuvieron vivos y fueron sacrificados cruel y brutalmente: “Por un lado, a través de esos pajaritos devorados vivos por la joven, se lleva a la superficie el referente animal borrado por la industria carnicera y la ganadería intensiva contemporánea, que nos permite consumir productos ‘olvidando’ que esa carne, antes de convertirse en mercadería, fue en algún momento un ser vivo” (Stefani, 2020, p.120).

La ilegalidad que trastoca el paradigma de realidad y sobre el cual gira “Pájaros en la boca” es la insólita dieta de Sara, pero al mismo tiempo este hecho es la punta del iceberg debajo del cual subyacen otros factores que coadyuvan a la construcción de lo inquietante del relato. Por ejemplo, es claro desde el inicio que la relación “familiar” es disfuncional. A pesar de que la trama es contada desde la subjetividad de un narrador homodiegético (el padre), resulta evidente que ambos padres se culpan mutuamente por el “problema” de Sara: “Yo podría decir: ‘Esto es culpa tuya, esto es lo que lograste’, y ella podría decir algo absurdo como: ‘Esto es porque nunca le prestas atención’” (p.38).

La culpa como motivo no desarrollado en la trama, y sobre la cual no tenemos mayor información, puede llevarnos a una línea de interpretación que explicaría el comportamiento de Sara como una respuesta ante la poca atención que le prestan sus padres como hija única. Si bien la irrupción de la ilegalidad al centro mismo de lo familiar rompe con el paradigma de realidad a través de lo extraño, lo grotesco y perturbador del comportamiento de Sara, el relato se mantiene en el terreno de lo desconcertante y ambiguo hasta el final. Silvia, la madre de Sara, se

desentendiendo pronto de la situación y deja a su hija con el padre, actitud contraria a los estereotipos culturales asignados a los roles de madre abnegada y dispuesta a asumir todas las responsabilidades y culpas: “Me preguntó si me arreglaría sin ella [...] que no podría traer más cajas” (p.39).

Una vuelta de tuerca del relato de Schweblin con relación al fantástico anterior es que, en “Pájaros en la boca”, lo siniestro, lo inexplicable, lo grotesco, lo extraño es finalmente aceptado por el padre, en un intento de incorporar o “familiarizar” lo ajeno, lo “otro”. Después de buscar lugares donde pudiera conseguir pájaros vivos para su hija, la narración deja entrever que el padre asume la situación y la incorpora, resignado, a su cotidianidad: “Cuando el agua empezó a correr me sentí un poco mejor y supe que, de alguna manera, me las arreglaría para bajar las escaleras” (p.44). El hecho de que el padre de Sara a final de cuentas termine por aceptar el hecho inusual de que su hija coma pájaros vivos, por perturbador que sea, y con lo cual tendrá que vivir, marca una distinta modalidad con respecto al fantástico anterior. Por ejemplo, en “Cartas a una señorita en París”, el suceso imposible (vomitar conejitos vivos) es aceptado en un principio, pero al final el protagonista es incapaz de soportar esta irrupción desestabilizadora y termina suicidándose.

4.4 “En la estepa”

Dentro de lo fantástico latinoamericano actual convergen tendencias que provienen de otros géneros y modalidades narrativas, de tal manera que, como parte de su constante transformación, recurre a distintas temáticas, motivos, estrategias discursivas y recursos literarios, razón por la cual resulta difícil establecer una definición y una delimitación precisas sin caer en postulados rígidos y esquemáticos respecto a su naturaleza: “...hay una falta de consenso en torno a cómo denominar este registro literario y su condición actual: ¿género, modo, discurso, lenguaje?; ¿post fantástico, meta fantástico?” (Brescia, 2020, p. 136). Así, la narrativa fantástica latinoamericana

actual abrevia y se construye a partir de elementos provenientes de distintos géneros cercanos, desde el terror y lo sobrenatural, lo extraño e insólito, hasta la ciencia ficción, incorporando aquellas tendencias actuales vinculadas con perspectivas de género, problemáticas sociales, políticas y ambientales.

Un ejemplo *ad hoc* para ilustrar lo anterior lo representa “En la estepa”. Este relato breve, narrado a través de una primera persona femenina, cuenta la historia de una pareja que vive en un lugar aislado, solitario, despoblado y árido de la estepa, características sugeridas desde el título, con lo cual se genera, indicialmente, una serie de expectativas respecto a lo que va a ocurrir, acentuadas, además, por el hecho de que no se ofrecen mayores detalles del lugar. Ana, la narradora, y su pareja Pol, viven obsesionados por tener un hijo, de tal manera que la mujer recurre a distintos métodos para poder embarazarse, incluyendo aquellos que tienen que ver con supersticiones de carácter popular: velas, incienso u otros “consejos” publicados en revistas para mujeres; esta obsesión se manifiesta asimismo en sus sueños: “... y sueño con cosas que me parecen fértiles” (p. 193).

Hasta este momento, los sucesos parecen transcurrir dentro de un marco de cierta “normalidad”, sin embargo, pronto van a empezar a surgir elementos extraños e inquietantes que desestabilizarán poco a poco el paradigma de realidad textual. La pareja sale por las noches a “cazar” algo que no se precisa, pero que suponemos como lectores que se trata de algún niño que deambula por la estepa, pero el cual es nombrado de forma ambigua como “aquello”, “el nuestro”, “uno” o “ellos”. De la misma manera, resulta ambiguo el hecho de que Ana y Pol salgan en busca de algún niño con redes y una escopeta. Un día que regresa Pol del pueblo después de haber hecho las compras de la semana, le cuenta entusiasmado a Ana que conoció a una pareja como ellos, Nabel y Arnol, pero que han conseguido “uno” y los esperan para cenar y “lo” puedan conocer. Asisten puntualmente a la cita, y la cena transcurre de manera cordial, pero

Nabel y Arnol no muestran la menor intención de mostrarles ese “algo” que suponemos es un bebé o un niño. El desenlace de la cena es por demás inquietante, ominoso, y hasta aterrador. En algún momento, Pol se retira de la mesa con el pretexto de ir al baño y, en un descuido de Nabel y Arnol, se escabulle al cuarto donde se supone está esa criatura. Muy poco después sale aterrorizado, con la camisa desgarrada y un brazo ensangrentado: “...Pol sale del cuarto de espaldas, sin dejar de mirar hacia adentro [...] Pol tiene la camisa rota, casi perdió por completo la manga derecha y en el brazo le sangran algunos rasguños profundos” (p.201). Huyen de la casa de Nabel y Arnol sin rumbo fijo, pero con el terror en los ojos de Pol ante la posibilidad de encontrarse con uno de “ellos”, tal vez el suyo, dice Ana.

Uno de los rasgos distintivos de la narrativa de Samanta Schweblin es la constante ausencia de detalles precisos respecto de los espacios donde se desarrollan las acciones, así como de referencias temporales, de las motivaciones de los personajes o de ciertos aspectos relacionados con la trama, características que generan atmósferas inciertas e inquietantes, permeadas por la ambigüedad propia del fantástico:

La falta de referencias se complementa con un estilo lingüístico seco, depurado y despojado de lirismo, con un puritanismo lingüístico, lleno de diálogos rígidos y reducidos. Por una parte, esto apoya el esbozo de una realidad sumamente árida, a veces incluso inhumana, por otra parte, también contribuye a aumentar la distancia entre la cotidianidad de este mundo y el acontecimiento inesperado o absurdo. (Báder, 2014, p. 192)

Entre las omisiones más desconcertantes de este cuento está el hecho de que nunca llegamos a saber si lo que busca Ana y Pol sea una especie de “niño salvaje” que deambula, junto a otros seres iguales, por la estepa; tampoco conocemos sus características ni las razones por las que están ahí, tal y como la misma narradora se lo llega a preguntar en algún momento: “Siempre me

pregunté cómo son realmente [...] creo que son iguales a los de la ciudad, sólo que más rústicos, más salvajes” (p. 193. El énfasis es nuestro). Lo perturbador y la ambigüedad que generan expectativas sin resolver al interior de los textos es una particularidad que caracteriza buena parte de la nueva narrativa fantástica latinoamericana.

Hacia el final, el terror de Pol ante la extraña criatura que esconden Nabel y Arnol sugiere una presencia-ausencia grotesca, y por lo mismo más desconcertante y hasta monstruosa, producto tal vez de un desastre ambiental que ha provocado el nacimiento de seres deformes o anormales¹⁸.

La búsqueda infructuosa de la fertilidad por parte de Ana y Pol puede ser interpretada como una ironía en por lo menos dos sentidos. Por un lado, el espacio en el que se ubica la trama representa lo árido, lo desolado, lo infértil, y parece como si la pareja de protagonistas se hubiera mimetizado de la infecundidad del lugar, ya que no pueden tener hijos. Por otro lado, también se presenta una paradoja que le confiere un sentido irónico al cuento. En este ambiente árido, surge una peculiar forma de fertilidad a través de unas criaturas que de alguna manera simbolizan una respuesta al ambiente de la estepa, pero esas criaturas, aunque están vivas, son extrañas, salvajes, indeterminadas...y aterradoras: “...la visión irónica pone en evidencia inesperados pliegues y vertientes donde no es la certeza sino la incertidumbre y la incongruencia, no el reconocimiento sino el sinsentido lo que quiere brotar como lo indomable y el vértigo que siempre, por más que lo ignoremos, nos acosan” (Bravo, 1997, p. 9).

Esta particular visión del mundo, permeada de una sutil ironía, refleja un imaginario distópico en distintos relatos de Schweblin. “La furia de las pestes”, *Distancia de rescate* o

¹⁸ Aunque en este relato no se menciona explícitamente una catástrofe ambiental, provocada por algún tipo de radiación u otro agente contaminante, nos parece que representa un anticipo de la novela corta *Distancia de rescate* (2014), de la misma Samanta Schweblin, en la cual se denuncian los imprevisibles impactos ambientales por el glifosato, pero desde una perspectiva fantástica.

Kentukis, imaginario que, además, lo encontramos recurrentemente en la actual narrativa fantástica latinoamericana.

Si bien las utopías simbolizaron durante mucho tiempo la imaginaria posibilidad de un futuro mundo mejor, en contraste con un presente deshumanizado, injusto, cruel y desigual, la distopía se convierte, sobre todo a partir del siglo XX, en una representación negativa y pesimista, no sólo del futuro, sino también del presente. La distopía refleja, en varios sentidos, una sociedad decadente y en clara descomposición (Martorell, 2020). De acuerdo con esta caracterización, la distopía también se convierte en una perspectiva crítica y reflexiva sobre la sociedad. Impugna las hegemonías, las jerarquías y los valores impuestos desde el poder y que se han convertido en una amenaza real en el presente; así, el tiempo de la distopía es dual: el presente y el futuro. La distopía nos presenta un mundo permanentemente amenazado y en constante estado de miedo y terror.

Este mundo distópico del relato “En la estepa”, está simbolizado mediante una geografía devastada, desolada e inerte, donde no parece haber lugar para la esperanza, donde la constante es la fertilidad encarnada irónicamente, en criaturas indefinidas, monstruosas y amenazadoras. Un mundo distópico que, a través de la ironía, lo grotesco y la ambigüedad se presenta particularmente sombrío y pesimista.

Conclusiones

La literatura fantástica, durante mucho tiempo, fue considerada en general como un género menor, una especie de divertimento con carácter evasivo comparado con otras expresiones literarias. No fue sino hasta el siglo XX cuando paulatinamente empezó a ser reconocida por una mayor cantidad de lectores, así como por la propia crítica literaria; lo mismo ocurrió en América Latina, a pesar de contar con una larga tradición. La misma carga semántica ambigua del término “fantástico” dificultó su delimitación precisa, lo cual contribuyó a que los estudios especializados fueran escasos y someros, aunque, por ejemplo, ya en el siglo XIX Charles Nodier en su ensayo “Sobre lo fantástico” (1830), intentara un análisis más sistemático para abordar el fenómeno de lo fantástico. A pesar de estos esfuerzos, no fue sino hasta el siglo XX cuando aparecieron los primeros estudios consolidados al respecto, aunque paradójicamente el auge y la evolución del género continuaran en ascenso.

En el transcurso de esta investigación, rastreamos los primeros vestigios de la narrativa fantástica y pudimos establecer que sus orígenes, en Latinoamérica, aparecen con los primeros cronistas y religiosos, durante y poco después del proceso de conquista y la época colonial; de tal suerte que en sus inicios, la conformación de la tradición fantástica se alimenta de la fusión de elementos culturales provenientes de la cultura europea, la cultura prehispánica y, tiempo después, de la cultura africana. Aunque, como género narrativo propiamente dicho, sus primeras manifestaciones surgen entre mediados y finales del siglo XIX.

Para poder comprender la evolución de la narrativa fantástica actual a la cual pertenece Samanta Schweblin, la investigación nos llevó a la identificación de dos momentos trascendentales en este sentido. En primer lugar, está la publicación en 1940 de la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Las repercusiones de esta obra dieron como resultado que un público lector más amplio se interesara

por este tipo de literatura, pero además provocó que la crítica especializada discutiera el *corpus* ecléctico que la conforma, así como la propuesta sobre la naturaleza de lo fantástico que Bioy Casares expone en el prólogo. Un segundo momento nodal lo constituye, sobre todo a nivel teórico, el libro de Tzvetan Todorov de 1970 *Introducción a la literatura fantástica*. Aunque anteriormente ya se habían realizado acercamientos teóricos serios sobre la literatura fantástica (entre los cuales se encuentran los de Castex, Caillios, Vax), estos en realidad fueron poco conocidos fuera de ciertos círculos académicos. El libro de Todorov generó que, tanto en Europa como en América Latina, se discutiera y debatiera teórica y sistemáticamente sobre la naturaleza del fenómeno fantástico, lo cual contribuyó definitivamente para que la literatura fantástica tuviera una mayor difusión en todos los niveles. Destacamos en particular en esta investigación que el auge actual alcanzado por la narrativa fantástica en Latinoamérica se debe a que los nuevos escritores y escritoras han sabido asimilar la tradición del género, incorporando de manera particularmente creativa toda una serie de recursos, estilos y formas discursivas para, así, reactualizarlo y renovarlo. Este fantástico actual transgrede sus propios límites al construirse con elementos provenientes de otras tradiciones, géneros y modalidades (el terror, lo extraño, lo insólito, incluso de la misma ficción científica), transformándose en un fantástico híbrido, al borde de estos géneros cercanos. Esta particularidad se nutre, además, de las problemáticas emergentes en cada región del continente, sin por ello perder su condición fantástica y transgresora de los distintos paradigmas de realidad, con lo cual se descarta la falacia que durante mucho tiempo consideró a la literatura fantástica como narrativa de evasión.

A partir de las últimas décadas, en Latinoamérica se viene gestando una muy significativa reactualización de la narrativa fantástica debido, sobre todo, al surgimiento de un número importante de escritoras, quienes están incorporando temáticas y motivos mediados por la mirada y la subjetividad propias de su condición como mujeres en un diálogo creativo con la tradición

fantástica y sus más recientes modalidades: literaturas de irrealidad, del descontento realista, no miméticas. En este fantástico femenino actual, caracterizado por su profundo y sutil sentido crítico, emergen problemáticas históricas, políticas, sociales y ambientales inherentes a cada país, pero al mismo tiempo aquellas relacionadas estrechamente con su condición como mujeres, como escritoras y como latinoamericanas. Estas escritoras plasman, discuten y cuestionan, a través de su escritura fantástica, tópicos como la violencia, la sexualidad, la maternidad, la menstruación, el incesto, la vejez, la marginación, etcétera. De esta manera, el fantástico femenino representa un desafío, y a la vez, una nueva ruta para la investigación y la crítica literarias.

El estilo original de la narrativa de Samanta Schweblin está minuciosamente gestado con los aspectos antes mencionados, pero además, una de sus rasgos distintivos consiste en el empleo de recursos literarios, que si bien tienen ya una larga historia en el arte y la literatura, en la pluma de esta escritora adquieren una dimensión distinta y renovada. La ironía, la parodia y lo grotesco, en la narrativa de Samanta Schweblin, raramente son el eje central de sus relatos, pero su función es determinante para potenciar el efecto fantástico a través de la creación de atmósferas y situaciones ambiguas, perturbadoras, desestabilizadoras e inquietantes. Esta irrupción del paradigma de realidad textual, por otra parte, provoca en el lector una ineludible participación activa para la reflexión e interpretación de sus relatos. Consideramos que tanto la ironía como la parodia y lo grotesco, son recursos literarios a los que la nueva narrativa fantástica ha recurrido para renovarse y que ofrecen un campo fértil para su estudio y futuras investigaciones.

Lo anterior se ve reflejado en los cuentos analizados, en los cuales destacamos la heterogeneidad con la que se presenta el fantástico de esta autora, su carácter híbrido y, nos atreveríamos a afirmar, sin temor a equivocarnos, que está trazando nuevas directrices en la

narrativa fantástica actual, convirtiendo así a Samanta Schweblin en una destacada representante del fantástico actual en América Latina.

Referencias bibliográficas

- Alazraki, Jaime (2001). ¿Qué es lo fantástico? David Roas (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Arcos.
- _____ (1971). *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar*. Gredos.
- Alemaný Bay, C. (2020). Lo insólito y lo femenino en algunas narradoras latinoamericanas actuales. *Hispanoamérica. Revista de literatura*. no. 145.
- Alvarado Ortega, M. B. (2006). Las marcas de la ironía. *Interlingüística*, no. 16. p.p. 1-11.
- Amatto Cuña, A. G. (coord.) (2019). *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*. UNAM.
- _____. (2018, 06 de agosto). Frente a las puertas de lo irresoluble: la literatura fantástica. *Este país*. <https://estepais.com/cultura/literatura/agosto-frente-a-las-puertas-de-lo-irresoluble-la-literatura-fantastica/>
- _____ (2020). Las fronteras de la ficción: cómo concebir los límites del relato fantástico-social en América Latina. *Pirandante*. no. 5.
- _____ (2007). Los desafíos de la crítica latinoamericana actual en dos escritores: Mariana Enríquez y Liliana Colanzi. *Valenciana*. no. 26.
- American Psychological Association (APA) (2020). *Psychological Association. The oficial guide to APA style (7ª. ed)*. American Psychological Association.
- Aristóteles (2002). *La poética*. Colofón.

- Audran, M. y Sánchez, S. (coord.) (2023). *Devenir monstruo. Ensayos sobre narrativa argentina reciente*. FaHCE/ Universidad Nacional de la Plata/ Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales.
- Báder, P. (2014). Locura, elipsis y tergiversación de la realidad: *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin. *Verbum. AnalectaNeolatiba*, (15), 191-197.<http://www.verbum-analectaneolatina.hu/pdf/15-1-2-17.pdf>
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.
- Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (el propósito de la literatura hispanoamericana). *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVIII (80). p.p. 391-403.
- Baudelaire, C. (2001). *Lo cómico y la caricatura*. Visor.
- Béguin, A. (1994). *El alma romántica y el sueño*. FCE.
- Beristáin, H. (2002). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.
- Borges, J. L. et al. (1999). *Antología de la literatura fantástica*. Sudamericana.
- _____. El arte narrativo y la magia. *Sur: revista trimestral*. Año II (1932).
<https://cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj9845>.
- Booth, W. C. (1986). *Retórica de la ironía*. Taurus.
- Botton, F. (2003). *Los juegos fantásticos*. UNAM.
- Bravo, V. (1997). *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.

- Brescia, P. (2020). Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enríquez y (antes) Fernández. *Orillas*. Vol. 9. p.p. 133-151.
- Burgos, F. (1991). *Antología del cuento hispanoamericano*. Porrúa.
- Caamaño Morúa, V. (2014). Acercamientos y controversias sobre el estudio de la literatura fantástica actual. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Vol. 40 (1). p.p. 15- 24.
- Caillois, R. (1966). *Anthologie du fantastique*. Galimard.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción: lo fantástico*. Editorial Renacimiento.
- Carmona Aranzazu, I. D. (2009). Ficción en tierra de mito, escritura y fundación en América Latina. *Escritos*. vol. 17. no. 39.
- Carpentier, A. (2006). *El reino de este mundo*. Siglo XXI editores.
- Casabé, L. (2016). *La valija de Benavidez*. Homo Producciones/ Findling Films/ Ninja Prod/ Morbido.
- Castex, P. (1999). *Antología del cuento fantástico francés*. Ediciones corregidor.
- Castro-Domínguez, S. (2020). La monstruosidad en el orden de los géneros: Samanta Schweblin y la subversión del discurso dominante. *Prácticas de oficio*. No. 1(24).
- Chazarreta, J. (2019). La nueva parodia: sobre la evolución del discurso paródico en el cine. *Revista Universidad del Cine*.
- Connelly, F. S. (2003) (ed.). *Grotesco y arte moderno*. La balsa de Medusa.
- Cortázar, J. (2000). *Cuentos completos I*. Alfaguara.

_____ (2000). *Cuentos completos 2*. Alfaguara.

_____ (1994). *Obra crítica. Vol. 3*. Alfaguara.

_____ (1969). *Último round*. Siglo XXI editores.

Dehennin, E. (1980). En pro de una tipología de la narración fantástica. *AIH Actas VII*. P. 353-362.

De Leone, L. M. (2017). Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. *452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, (16). <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16250>

De Quincey, T. Del asesinato considerado como una de las bellas artes. <https://www.epedagogia.com.br/materialbibliotecaonline/3903DEL-ASESINATO-CONSIDERAD0-C0M0-UNA-DE-LAS-BELLAS-ARTES.pdf>

Dixon, A. (2019). Espacios de violencia y estéticas de lo fantástico en la narrativa de Samanta Schweblin. <https://shareok.org/handle/11244/319765>

Domenella, A. R. (1992). Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. UNAM. p. p 85-116.

Domínguez, S. C. (2020). La monstruosidad en el orden de géneros: Samanta Schweblin y la subversión del discurso dominante. *Prácticas de Oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, (24), 16-16. <http://revistas.ungs.edu.ar/index.php/po/article/view/3>

Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre*. Emecé.

_____ (2007). Fantasmas en carne viva: Narrativa argentina joven. *Boletín de reseñas bibliográficas*.

Falcón Martínez, C. et al. (1988). *Diccionario de la mitología clásica. Vol. II*. Alianza editorial.

Fortes Zalaquett, C. (2021). ¿Te cuento una historia de horror? Representación de la maternidad en la obra reciente de Mariana Enríquez y de Samanta Schweblin. *Narrar lo indecible: Gótico, autoficción y maternidad en la narrativa latinoamericana reciente*. no. 1200535. p.p. 287- 304.

Freud, S. (1973). *Lo siniestro y el hombre de arena*. Homo Sapiens.

García Rodríguez, M. J. (2015). De la parodia como intergénero. *Tonos digital* (48), p.p. 25-53.

Genett, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.

González Echeverría, R y Pupo-Walker, E. (2006). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Del Descubrimiento al Modernismo*. Gredos.

_____. (2006). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. El siglo XX*. Gredos.

Hahn, O. (1990). Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericana. *Mester* (2).
<https://escholarship.org/uc/item/Oz3251t7> .

Hugo, V. (1979). *Cromwell*. Espasa-Calpe.

- Hutcheon, L. (1981). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. *Poétique* (45), 173-193.
- _____ (2000). *A theory of parody. The teachings of twentieth-century Art Forms*. University of Illinois Press.
- _____ (1993). La política de la parodia postmoderna. *Criterios*.
- Jackson, R. M. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Catálogos Editora.
- Jankélévich, V. (2020). *La ironía*. Taurus.
- Jitrik, N. (1971). *El fuego de la especie*. Siglo XXI editores.
- Jossa, E. (2019). Los huesos son un asunto político. Los cuentos oblicuos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez. *Les Ateliers du SAL* no. 14, p.p. 156-168.
- Jordan, M. E. (1998). *La narrativa fantástica, evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. VervuertIberoamericana.
- Kayser, W. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. La balsa de Medusa.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). La ironía como tropo. *Poétique*. p.p. 102-127.
- Kierkegaard, S. (2000). *Escritos. Volumen I. De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*. Editorial Trotta.
- Llosa, C. (2021). *Distancia de rescate*. Netflix.
- Lovecraft, H. P. (1987). *El horror en la literatura*. Alianza editorial.

- Lukavská, E. (2007). Apuntes sobre el cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX. *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Bruneis*. No. 28.
- Martorell Campos, F. (2020). Nueve tesis introductorias sobre la distopía. *Quaderns de Filosofia*. No. 2 (7).
- Morales, A. M. (2000). Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 21, 23-36.
- Morales, A. M. et al. (2003). *Lo fantástico y sus fronteras*. BUAP.
- Munguía Zatarain, M. E. (2007). Grotresco: un hito en la travesía de la novela hispanoamericana. Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias.
- Nieto, O. (2015). *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico al posmoderno*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Ordoqui, J. (2015). *Sara*. Universidad Nacional de la Plata.
- Oviedo, J. M. (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Posmodernismo, vanguardias y regionalismos*. Alianza Editorial.
- Poe, E. (2012). *Cuentos completos. Edición comentada*. Páginas de espuma.
- Rall, D. (1993). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. UNAM.
- Reyes, G. (2000). Pragmática y metapragmática: la ironía lingüística. *Actas XIV Congreso AIH* (I), 147-158.
- Rivera, J. A. S. (2019). *Elementos neofantásticos en la obra narrativa breve de Julio Cortázar y Samanta Schweblin*. Doctoral dissertation, University of Puerto Rico, Rio Piedras.

<https://search.proquest.com/openview/493ed8fadae859e771e16424d3a857ae/1?pq-origsite=gscholar&cbl=51922&diss=y>

Riveyro, J. R. (1994). *Cuentos completos*. Alfaguara.

Roas, D. (2009). Poe y lo grotesco moderno. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*. http://www.452f.com/pdf/numero01/01_452f-mono-david-rpas-orgnl.pdf

_____ (2001). *Teorías de lo fantástico*. Arcos/Libros.

Rodríguez Henao, J. (2020) Geografía del relato femenino Latinoamericano: Fugas y rupturas desde lo fantástico. *Instantáneas al cuento latinoamericano*. Universidad Autónoma de Occidente/ Universidad del Valle/ Universidad UCESI.

Ruiz Gómez, L. A. Lo grotesco en la narrativa de Samanta Schweblin. *Universidad de Santo Tomás*. <https://repository.usta.edu.co/handle/11634/17003>

_____ (2016). Dramas de antejardín. (Lo grotesco y el ideal de la familia latinoamericana en la narrativa de Samanta Schweblin. <https://hdl.handle.net/11634/3501>

Sánchez Vázquez, A. (1992). *Invitación a la estética*. Grijalbo.

Schweblin, S. (2019). *Distancia de rescate*. Almadía.

_____ (2018). *Kentukis*. Penguin Random House.

_____ (2009). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Almadía.

_____ (2015). *Siete casas vacías*. Rivera del Duero.

Selden, R. (1993). *La teoría literaria contemporánea*. Ariel.

- Simonsen, A. (2014). En el límite entre lo real e irreal: Lo extraño y lo que no se dice en tres cuentos de Samanta Schweblin. *Lund university libraries. LUP students papers*. <https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/4530275>
- Skłodowska, E. (1991). La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985). *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*. Vol. 41(2).
- Skipeland, S. (2016). *Extrañamente familiar: Lo siniestro en los cuentos de Pájaros en la boca de Samanta Schweblin* (Master's thesis). <https://www.duo.uio.no/handle/10852/52256>
- Stefani, I. (2020). Mascotas monstruosas y transmutaciones bestiales. Figuraciones de lo animal en algunos cuentos fantásticos hispanoamericanos contemporáneos. *Orillas: revista d'ispanística*. No. 9. p.p. 117-131.
- Tapia Vázquez, J. G. (2023). La nueva frontera de lo fantástico: escritoras hispanoamericanas en los umbrales de la irrealidad. No. 16. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*.
- Tinianov, J. (1995). Sobre la evolución literaria. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI Editores.
- Todorov, T. (2003). *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán.
- UAM (1992). *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. UAM.
- Vax, L. (1965). *La séduction de l'étrange*. Presses Universitaires de France.
- Zavala, L. (2018). *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. UAM.
- _____ (1992). Para nombrar las formas de la ironía. *Discurso*. p. p. 59-83.

Zavala Medina, D. (2012). *Borges en la conformación de la “Antología de la literatura fantástica”*. Universidad Autónoma de San Luis Potosí/Porrúa.

Zeppegno, G. (2009). La transgresión fantástica: imposibles lógicos y abismos de sentido en lo fantástico del novecientos. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er. Congreso Internacional de la Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*. p.p. 878-892.

