

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

“La construcción de una noción fantástica en *Las invitadas* de Silvina Ocampo y *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez”



TESIS QUE PRESENTA

Dayana Jacqueline Campillo Martínez

PARA OBTENER EL GRADO DE

Licenciada en Lengua y Literatura de Hispanoamérica

Director de tesis

Dr. Francisco Javier Hernández Quezada

Tijuana, Baja California, mayo 2023

Al Minotauro que alumbró al Lirio

A la memoria de mi abuelo Raúl

Y a Linda, que sostiene mi mano

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I. ACERCAMIENTO TEÓRICO A LA CONCEPCIÓN DEL ‘HORROR’ Y EL ‘TERROR’	7
CAPÍTULO II. DE EDGAR ALLAN POE: TEORÍA LITERARIA E INFLUENCIAS	31
CAPÍTULO III. UNA APROXIMACIÓN A LO FANTÁSTICO	52
CAPÍTULO IV. UNA NOCIÓN FANTÁSTICA EN <i>LAS INVITADAS</i> DE SILVINA OCAMPO Y <i>LAS COSAS QUE PERDIMOS EN EL FUEGO</i> DE MARIANA ENRIQUEZ	74
CONCLUSIONES	117
REFERENCIAS	124
ANEXOS	134

Introducción

Desde el siglo pasado los géneros no miméticos cobraron relevancia en el plano investigativo y teórico, aunque, por supuesto, su presencia en el rubro narrativo ha estado, incluso, en épocas aún más lejanas; por ejemplo, de manera germinal en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega a principios del siglo XVII o “La aparición de Mrs. Veal” de Daniel Defoe en la primera década del XVIII. Por lo que las obras literarias que estriban en la vertiente de lo extraño e insólito, ya sea dentro de los marcos del terror, el horror o el fantástico, siguen vigentes. Muestra de ello son las dos escritoras argentinas que en este trabajo investigativo estudio: Silvina Ocampo y Mariana Enriquez.

Me centro en las colecciones de cuentos de *Las invitadas* (1961) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016); el primero de Ocampo y el segundo de Enriquez, no con el propósito de hallar una relación de influencias ni desarrollar una disertación propia de la literatura comparada, sino el de rastrear y construir una noción fantástica que explique las interrogantes de su poética cuentística, en otro sentido, el cómo del funcionamiento fantástico que las une —más allá de lo meramente temático— en el *tratamiento* de los operantes insólitos: con los recursos de la ambigüedad, la naturalización, la ironía o la estampa grotesca.

Hasta el momento en que escribo esta introducción, se ha estudiado escasamente la dialogicidad entre ambas cuentistas. Mi interés, no obstante, parte del retrato que hace Enriquez de Ocampo en el libro biográfico *La hermana menor* (2014) y, por otro lado, los cambios en las estrategias textuales de los géneros no miméticos, de ahí que en el “Capítulo I. Acercamiento teórico a la concepción del ‘horror’ y el ‘terror’” discorra en el corpus teórico,

los conceptos principales y la historia de dichos modos literarios para comprender mejor el posicionamiento de las autoras en la tradición de lo no mimético.

En “Capítulo II. De Edgar Allan Poe: teoría literaria e influencias” enfatizo en dos extremos: en el Poe ensayista y en el Poe cuentista que influenció a diferentes escritores hispanoamericanos por su representación simbólica o afinidad espiritual, a saber, en Rubén Darío, o en una preceptiva narratológica tal cual en Horacio Quiroga. Hago hincapié, por segunda ocasión, en que no pretendo realizar un estudio comparativo tampoco de Poe con Ocampo y Enriquez, sino continuar con la línea del capítulo uno (considerando la importancia de Poe para la materia del terror) y, a su vez, usar la noción literaria de la *unidad de efecto* que propone el escritor estadounidense en su *The Philosophy of Composition* (1846) para precisar, sobre todo en Ocampo, el efecto de su maquinaria fantástica en el cuento “La expiación”.

Orientándome más en la vena medular del planteamiento inicial, en “Capítulo III. Una aproximación a lo fantástico” problematizo en las diferentes definiciones de lo llamado *fantástico* a partir de las reflexiones de figuras epítomes del género en cuestión en la literatura hispanoamericana como Julio Cortázar o Jorge Luis Borges, sin exentar a los teóricos clásicos (Todorov, Vax, Bessière), modernos (Alazraki) y contemporáneos (Roas, Nieto, Alemany Bay); pero para el análisis y la raíz investigativa de lo fantástico mi aparato crítico principal parte de los paradigmas de Omar Nieto que reúne en *Teoría general de lo fantástico* (2016) y de los recursos narrativos que David Roas identifica en *Tras los límites de lo real* (2011) para referirse a la evolución y la dinámica de la literatura fantástica.

Finalmente, en el “Capítulo IV. Una noción fantástica en *Las invitadas* de Silvina Ocampo y *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez” estudio algunos de los relatos cortos incluidos en las colecciones mencionadas para no solo reconocer el tipo de paradigma de lo fantástico a la que pertenecen y distinguir una serie de herramientas narratológicas que fungen para marcar el sentido del extrañamiento de sus mundos diegéticos, sino para precisar en la interpretación de la *ausencia* como vehículo de la raíz fantástica: el secreto como el punto clave en Ocampo y en Enriquez, las incertezas que esto supone.

Capítulo I. Acercamiento teórico a la concepción del ‘horror’ y el ‘terror’

1. De lo abstracto y universal: genealogía del miedo

En cada época literaria, ya sea en el Romanticismo del siglo XIX o en la literatura fantástica del siglo XX, el horror y el terror se ha concebido desde diferentes matices¹. Por lo tanto, antes de precisar en las obras y autores centrales de las tradiciones de estos géneros en Europa y América (esto entendiéndolo no como la clasificación de los textos literarios en líricos, narrativos o dramáticos, sino en una concepción que se deriva de lo temático y estructural), es indispensable entender el significado y el comportamiento del horror, el terror, lo sublime, lo abyecto y lo siniestro que se hilan en las narrativas que evocan los abismos del ser humano bajo el enfoque de lo no mimético². Esta literatura puede fungir, como Cecilia Eudave (2018) explica “[en] una proyección o refracción de los miedos más profundos de las sociedades donde se gestan” (p.58). En otro sentido, las palabras como el crisol de las preocupaciones sociales e individuales del hombre.

Podría ser contradictorio tratar de definir el horror cuando este se convierte en un concepto movible acorde a las circunstancias socioculturales e históricas determinadas. Se precisa: además de Eudave, que asocia la literatura de horror como espejo de las fijaciones de un grupo social (fijaciones que no serán las mismas para los argentinos del siglo XXI que para los ingleses del siglo XVIII), Agustina Pastorino (2018) dice que “este género puede comprenderse como un portavoz de los miedos que atormentan a la sociedad de cada época” (p.10).

¹ Tales matices se especifican en la página 3 y 4.

² Lo no mimético se aborda en el capítulo tercero y cuarto, ya que la mayoría de los relatos de Silvina Ocampo y Mariana Enriquez suscriben a esta modalidad de lo insólito. Entiéndase lo no mimético a los géneros del terror, horror, fantástico, por mencionar los paradigmas habituales.

La escritora argentina Mariana Enriquez da muestra de esto: en vez de situar sus historias en castillos medievales o bosques hiperbólicos, traslada la diégesis a su país natal, Argentina, incluyendo conflictos sociopolíticos como la huella de la represión del Estado dictatorial (nótese su cuento “La Hostería”) y la situación de calle en que viven muchos niños (“El chico sucio”).

Si bien la literatura —sea de horror o no— se contextualiza y es posible estudiarla con el lente histórico, esto solo significa que el miedo (el terror y el horror) tiene maneras disímiles de manifestarse; sin embargo, en su núcleo se encuentra una esencia que sí es capturable e inamovible, lo que para Todorov (1981) es “la coherencia lógica de la teoría” (p.10). De lo contrario, se entiende, sería complicado estudiar un relato si no se dispusiera de un margen genérico pese a que, como se verá en el apartado de análisis —cuatro y cinco—, las autoras que estudio recogen recursos y temas en más de un género para, finalmente, lograr la unidad de efecto³ en un cierre circular y definitivo. Silvina Ocampo, a saber, cuyos relatos se han catalogado fantásticos, o recientemente en el *nonsense* por Natalia Biancotto (2015), trabaja con un componente del horror, lo incognoscible, entendido como lo que dista de ser comprendido por el raciocinio humano (“La expiación”) crucial para la configuración estructural del inicio y el final del relato con una de las acciones centrales: el adiestramiento de unos pájaros para provocar una ceguera doble.

Diferenciar el horror del terror ha provocado, con frecuencia, discusiones interesantes debido a la difusa línea que los separa. Cabe destacar que no hay una interpretación absoluta, no obstante, sí hay similitudes que unen las definiciones brindadas por diferentes críticos, teóricos y literatos. La de Fernando Darío Gonzáles Grueso (2017) es una de las más

³ El concepto será definido en el capítulo dos, página 25.

completas al proponer un modelo descriptivo que reúne las posturas de figuras relevantes dentro del género como Noël Carroll, Fred Botting, H. P. Lovecraft, Ken Gelder, entre otros. Así lo desarrolla en el artículo académico *El horror en la literatura*⁴.

Durante un lapso, cuando los estudios en torno al horror crecían en el siglo XX, a este se le vinculó con la presencia grotesca, ajena a las formas conocidas⁵, es decir, mientras un asesino en serie podía ser objeto de un relato de terror estadounidense con tintes policíacos, no uno de horror por su estatus de amenaza real y, por consiguiente, capaz de ser enfrentado por fuerzas humanas. Conviene subrayar que estas premisas, sobre todo la que respecta a la idea de lo monstruoso, permanece en algunos acercamientos, de acuerdo a la síntesis presentada por Gonzáles Grueso (2017) en Carroll, Halberstam y Mendlesohn (p.36), primordialmente el que se refiere a la división del terror y el horror por la clase de amenaza del operante del miedo: si se puede combatir a este operante del miedo con capacidades humanas, es terror; si es irrealizable el enfrentamiento, es horror (cfr. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* de N. Carroll)

En cuanto a lo anterior, Gonzáles Grueso (2017), resume la introducción de *Cambridge Companion to Gothic Fiction* de Jerrold E. Hogle, arguyendo que el terror insufla en el lector virtual y en los personajes ficcionales una intimidación veraz (se aclara que es veraz por su posibilidad de suceder en el mundo del lector empírico, como el ejemplo del asesino serial del párrafo previo). El horror, por otro lado, “enfrenta a los personajes principales con la violencia bruta de una desintegración física o psicológica, explícitamente demoledora de las normas asumidas” (p.37). Esto se complementa con la mención que hace

⁴ Dicho modelo descriptivo se explica en la página siguiente.

⁵ Sobre lo anterior puntualiza González Grueso (2017) que “para un gran sector de la crítica académica, hasta hace poco tiempo, el horror venía a estar siempre relacionado, si no necesitado, de lo monstruoso y lo repulsivo” (p.36).

de Fred Botting al atribuir en el horror la incidencia a la desorientación mental y a la confusión de los sentidos. Considero que esto se sintetiza al ver en el terror una posible solución donde la integridad individual se sobreponga, y en el horror, la irremediable carencia de resolución.

Por su parte, Gonzáles Grueso (2017) elabora un cuadro descriptivo para remarcar otros matices de orden conceptual y temático. En el hemisferio del terror se encuentra lo tangible, y en el del horror, lo intangible por su atributo indefinido que escapa a la cognición humana, tal cual le sucede, por ejemplo, a la narradora homodiegética en “La expiación”, de Silvina Ocampo. O en la fatalidad que engendran las acciones de Severiana en “La venta del chivo prieto”, de Laura Méndez de Cuenca: una fatalidad, aclaro, no naturalista al modo de Zola⁶.

a. Los temas del YO, del OTRO y el OTRO YO

Los temas del YO versan sobre la autonomía de la existencia del sujeto, el miedo a la destrucción del cuerpo/de la mente (como el canibalismo o la violencia sexual). Son usuales en el terror, a excepción de la conciencia que se quiebra hasta su disolución por una energía de tono sobrenatural y no a causa de una enfermedad mental. Otros temas que sugiere Gonzáles Grueso (2017), pero que no entran en los campos genéricos del terror y el horror, son el miedo a la sustitución del cuerpo/de la mente, propios de la ciencia ficción, o el miedo a la ausencia del cuerpo/de la mente o la desaparición forzada, que no son exclusivos de estas esferas genéricas y pueden ser parte de obras híbridas, como *Distancia de rescate* de

⁶ La diferencia entre el fatalismo del horror y el determinismo de Zola se argumenta en la página 18.

Samantha Schweblin en la que la sustitución del *alma* de un cuerpo infantil a otro se acerca más a lo fantástico, al horror o incluso al tema del ecocidio en el clímax y desenlace.

En los temas del OTRO, en la diferenciación del ‘yo’ a partir del contraste con un ‘otro’, lo predilecto del terror es el miedo a seres/cosas/lugares reales; y al horror, por su carácter que traspasa los razonamientos lógicos, el miedo a lugares/objetos/seres imaginarios. Aquí me detengo para enfatizar la singularidad del espectro del Petiso Orejudo⁷, asesino en serie de la Argentina del siglo XX, presentado como operador del horror en el cuento “Una evocación del Petiso Orejudo: Pablito clavó un clavito” de Mariana Enriquez, ya que tanto su función imaginaria como catastrófica para el protagonista lo vuelve compatible en el segundo aspecto imaginativo.

Por último, el tema del OTRO YO —el cual alude a la representación del *doppelgänger*⁸— es fértil para el horror por la inconsistencia psicológica que supone la confrontación con alguien idéntico, a simple vista, un ‘yo’ vulnerable (Grueso, 2010). Se recuerda *El doble* de Dostoyevski: el resquebrajamiento identitario del Sr. Goliadkin se precipita cuando se introduce en su vida laboral y personal el segundo Sr. Goliadkin que engloba todas las ilusiones y expectativas que el pequeño hombre superfluo ha padecido, hasta que su agitación es tal que su único destino factible es un centro psiquiátrico. En consecuencia, los dos temas restantes son el “El miedo a la destrucción/ sustitución (...) de

⁷ Cayetano Santos Godino (1896-1944), apodado como el Petiso Orejudo, fue un asesino serial y pirómano argentino, conocido por perpetrar torturas y asesinatos a la temprana edad de 15 años. Fue arrestado en 1912, tras lo cual confesó haber asesinado a cuatro niños, aunque se le atribuyen múltiples intentos de asesinatos e incendios de edificios. Según el discurso oficial, murió en 1944 por una úlcera en el Penal de Ushuaia.

⁸ Figura sobrenatural que surge de las leyendas germánicas y nórdicas para designar a un otro yo maligno, es decir, un doble aberrante y de mal augurio.

otros seres con los que nos identificamos, y amamos por ello” (p.43), y el miedo a lo deshumanizado que, por mi parte añadiría, al igual que el miedo, la fascinación.

b. Acercamientos preliminares de lo sublime, lo abyecto y lo siniestro

Lo sublime, lo abyecto y lo siniestro suelen estar entrecruzados por una connotación que se origina en la impresión y percepción del sujeto cognoscente, empero, a comparación del terror y el horror, sus fronteras son más claras. El miedo es el eje vertebrador que hila los tres conceptos; un miedo que es la causa de una serie de cambios en el organismo biológico del ser humano, y posterior del cuerpo a la mente. El miedo del terror se prolonga en lo externo; el miedo del horror se extiende en los recovecos internos. Y el miedo de lo sublime, al éxtasis, como se afirma que “la fuente (...) es el temor, siendo este más poderoso que las ideas de placer, como es la belleza” (Palacios Beltrán, 2017, p.16). El estado contemplativo se intensifica no tanto por los padecimientos del deleite, sino por la sensibilidad del dolor.

Lo sublime es una categoría estética estudiada por filósofos como Longino y Kant, quienes la identifican como una belleza *ad infinitum* que inunda al espectador en un estado de arrebatamiento que sobrepasa la racionalidad, hasta tal punto de infligir alguna clase de sufrimiento (cfr. *De lo sublime* y *Lo bello y lo sublime*). Los románticos del siglo XIX, que se apartaban de lo metódico y lógico volcándose a lo instintivo e individual, miraban en la Naturaleza el acceso a lo sublime: unos peñascos de dimensiones desorbitantes que recalcan la pequeñez y mortalidad del ser humano. Pero precisando, lo sublime no es desligable de la belleza y el goce estético, puesto que, como lo explica Edmund Burke (2014), si el dolor es tan vasto como para eliminar el atisbo de placer, solo queda el horror (p.73).

Retomo el ejemplo alusivo del romántico decimonónico ante los peñascos gigantes: si se plantea qué es lo que produce el efecto de lo sublime, Palacios Beltrán (2017) defiende que es el asombro. Lo que se adecua a lo sucedido en “Una evocación del Petiso Orejudo: Pablito clavó un clavito”.

Pablo, el personaje principal del cuento, cuando ve al fantasma del Petiso Orejudo sentado en el autobús de tours, no narra desde el pánico, por tanto, no lo considera una amenaza. Esta omisión de turbación, tal vez, es inexplicable para el lector virtual, pero el protagonista acepta: una aceptación de lo insólito no engendrada por el temor, sino por el asombro, y el horror, como dije brevemente con anterioridad, es también fascinación. La atracción de Pablo por el Petiso se torna, sin embargo, en fatalidad.

Para bosquejar lo siniestro (*Unheimlich*) es infalible no hablar de Sigmund Freud. Aun cuando el enfoque teórico de Edgar Allan Poe excluye toda aproximación psicoanalítica, no así al término presente que expuso el psiquiatra austríaco en 1919. Lo siniestro ha estado acompañado de lo angustiante y lo espantoso; no obstante, al igual que lo hecho en lo sublime, se debe plantear qué es lo que produce la angustia y el espanto. En el precedente fue el asombro; en este, según Palacios Beltrán (2017) “será siempre aquello que no se espera, que no se encuentra, será siempre algo desconocido, desconcertante” (p.20). Dicha cita se acerca de forma significativa al horror dibujado por Gonzáles Grueso, e incluso al origen del miedo señalado en *El horror sobrenatural en la literatura*, de H.P. Lovecraft: lo desconocido (p.3).

A pesar de que ya se ha identificado lo desconocido como el comportamiento de lo siniestro, aún no se ha matizado el primer motor que hace que se impulse la impresión del *unheimlich*. Pienso que, en primera instancia, es el desconcierto. Palacios Beltrán (2017)

argumenta que una manera de ejemplificar esta noción freudiana es a “algo ya conocido [añadirle] un elemento para convertirlo en siniestro, de esa forma dejaría de ser reconocido de la forma en que se concebía” (p.20). En el relato de Ocampo ya referido, “La expiación”, este proceso se desarrolla en el seno de un matrimonio. La voz narradora homodiegética describe la metamorfosis de su esposo: de alguien cercano y familiar a un ser hostil, desconfiado y heterodoxo. Lo que permaneció oculto tras la máscara de cónyuge, se revela.

Recupero el cuadro descriptivo de Gonzáles Grueso (2017) para esclarecer el último concepto: lo abyecto, planteado en la teoría de la abyección de Julia Kristeva. El investigador lo inserta en el hemisferio del horror, en la franja que separa los temas del YO y el OTRO YO, pues la propuesta de la filósofa belga estriba en que la abyección es la rotura del ‘yo’. Se dice de esto que “Kristeva afirma que (...) es más diferente y violenta que lo siniestro, pues se elabora a través del fracaso al reconocer [en] lo más cercano (...) ni siquiera la sombra de una memoria” (p.42). Esto expresa que el desconocimiento no se asienta en los rostros y objetos que se ven, sino en el rostro que uno posee. En la lucidez terrible de observar en el espejo que se halla enfrente de uno mismo, algo que no es, y a la par es.

Por otra parte, Ortega Gonzáles (2010) focaliza la abyección en la fragmentación de lo conocido en el ‘yo’ y en la otredad que se opone a ese ‘yo’, que se rechaza e igualmente se deja atrapar por su encantamiento. Es considerado un peligro explícito encarnado para desestabilizar la identidad o el orden de poder “aquello que no respeta los límites y las reglas, es lo ambiguo, lo mixto que escapa a la pureza de la identidad definida y única” (p.141). En esta línea de pensamiento lo abyecto reside, a saber, en una práctica sexual tabú que el ‘yo’ sentencia y califica de repugnante, remarcando así su desunión. Pero un segundo punto es que este ‘yo’, por fascinación, confluye y se mueve a lo censurado. Es aquí donde entra la

interpretación de Gonzáles Grueso, pues al final el ‘yo’ en un conflicto irreparable, mira la otredad en sí.

2. De las tradiciones literarias del horror y el terror

a. Literatura del horror y el terror en Europa

La literatura, como ya se ha reiterado en libros historiográficos, en su origen fue oral. Los poemas se cantaban en los banquetes y celebraciones, y los relatos populares o leyendas se pasaban de boca en boca, de generación en generación para readaptar o modificar componentes de su argumento. Los elementos fantásticos nunca faltaban, y a su vez, los terroríficos. En la mitología eslava, por mencionar un arquetipo, la bruja Baba Yagá, en Bulgaria, era utilizada para espantar a los menores para su buen comportamiento, y el aspecto físico de esta bastaba para hundir la imaginación infantil en pesadillas: un vejestorio de nariz azul, dientes metálicos, patas de gallo o una de puro hueso.

En estas zonas europeas —aunque patentes en otros puntos del globo terráqueo— las supersticiones se amalgamaban a las leyendas o relatos orales. Hasta que la Ilustración pretendió frenar esto en el siglo XVIII. Las brujas, demonios, vampiros, espectros y otras criaturas sobrenaturales, ante la óptica crítica racionalista de los Ilustrados, no beneficiaban a la sociedad ni al individuo. Para ellos, el efecto de estas historias servía al incremento de la ignorancia y la servidumbre a las religiones cristianas, como la católica romana que creía que los fantasmas eran almas del Purgatorio que buscaban eximir sus pecados en la tierra de los vivos. Los textos del siglo anterior, como *Hamlet* de William Shakespeare, registran este tipo de creencias (Bernath, 2013, p.16).

La Ilustración, entonces, harta conocida por girar el lente teocéntrico a uno antropocéntrico en Europa, intentó rasgar de la idiosincrasia colectiva los telares del terror. Apunta Mejía Villareal (2015) que “la paradoja resulta interesante: tuvo que imponerse la razón para dar paso al horror (...) [Se transformó] en una experiencia hasta entonces desconocida: la de proporcionar a los lectores un goce estético” (p.9).

La claridad no abarcó el sembrío de la literatura: el trigo ocupa tanto de las transparentes líneas del sol como de los brazos opacos de lo umbrío. En un párrafo previo ya se ha dicho que la bruja Baba Yagá se extendía en la fantasía de los niños búlgaros, símil a una amenaza veraz; luego, la ausencia de este peligro dio paso al placer de lo que es espantable, pero sin atentar la vida (Mejía Villareal, 2015, p.9).

En resumen, la Ilustración, de modo contraproducente, abre la senda del terror y el horror: la narrativa gótica. Con exhaustividad se leen las novelas y cuentos de miedo con el fin del entretenimiento y el deleite estético, pese a los soslayos despectivos hacia el género naciente que nunca se privó de hondura y reflexión para transmutar las fijaciones, espasmos y silentes temas de su época. Lo que no se podía hablar, no era mejor callar, sino disfrazarlo de criatura enigmática, de tremebunda casona, de una incertidumbre acechante al ser humano despojado de sus certezas divinas.

En 1764, en la Inglaterra de la Primera Revolución Industrial, Horace Walpole perfila en la imprenta su novela *El castillo de Otranto*. Su valor en el canon literario reside en la formulación de la estructura gótica: “[Pone] en funcionamiento toda una maquinaria creada con el fin de producir esa sensación de miedo” (Mejía Villareal, 2015, p.10). Una sensación que es clave para el lector y su entendimiento de este inusual goce estético. La construcción

demacrada con rumiantes presencias fantasmagóricas que esculpió Walpole en prosa tendió a una genealogía de escritores: Ann Radcliffe, William Godwin, Matthew Gregory Lewis, Charles Robert Maturin y, después de las décadas, Edgar Allan Poe.

Se pincela el gótico con la exageración de las emociones de los actantes protagonistas con el vehículo de lo extrasensorial y situaciones de recargado carácter hiperbólico a las que no se les puede enfrentar; la perversidad y la culpa arraigados en escenarios remotos, tétricos y nebulosos, donde las normas son extenuadas a límites rotundos por la “inagotable necesidad de desafiar el sistema civilizado y de demostrar su hipocresía” (Pastorino, 2018, p. 8), por la saciedad en la transgresión moral y física. Asimismo lo arguyen Durán y Pineda (2013) que “[Surge] como respuesta a las inquietudes de las almas más disconformes con el orden regente, que buscan experimentar sensaciones prohibidas” (p.16). La rectitud de la Ilustración se enfrenta a un caótico conocimiento de lo que suspira y se oculta.

A esto hay que agregarle, en paráfrasis, la extensa cita de Gonzáles Grueso a Kelly Hurley (2015): los personajes habituales como el joven virtuoso, la mujer demoníaca, el antagonista infernal; el *locus* sombrío en castillos, laberintos, bosques o espacios subterráneos; las tramas implícitas y desdibujadas por la fantasía sobre el incesto, la homosexualidad, la sexualidad profana, el acto violento y el acto demente, clavado en estados emocionales de miedo, odio, arrepentimiento; el estilo recargado, hiperexpresivo; la importancia de la atmósfera (que Lovecraft recalcaría en *Supernatural Horror in Literature*, otorgándole mas relevancia que al argumento propio), lo sensacionalista opuesto a lo medido, la disrupción y el narrador ambiguo, y en el peso del horizonte de expectativas generado por un lector al que se le desea ahogar en un mar sofocante de letras empolvadas de telarañas.

Como todo estilo, corriente o género literario, el gótico se empieza a resumir en ciertas fórmulas y autores para causas comerciales, agotando los recursos técnicos y temáticos sin generar más propuestas. Empero, en el siglo XIX, con el estandarte del Romanticismo ligado al imperio de un ‘yo’ frente a la imparcialidad de un ‘yo’ omitido en el Neoclasicismo, la narrativa truculenta no decae; a la inversa, fue engrosando su corpus hasta que de la literatura romántica gótica y sus variantes emergieron los cuentos de horror realista, horror fantástico y el del terror. El historiador de arte Arnold Hauser (2018) dice del influjo romántico:

Efectivamente, no hay producto del arte moderno, no hay impulso emocional, no hay impresión o disposición de ánimo del hombre moderno, que no deba su sutileza y su variedad a la sensibilidad nerviosa que tiene su origen en el romanticismo. Toda la exuberancia, la anarquía, y la violencia del arte moderno, su lirismo ebrio y balbuciente, su exhibicionismo desenfrenado y desconsiderado, proceden del romanticismo (p.181).

Recupero uno de los rasgos dichos sobre el gótico: la intensificación de los estados emocionales, tales como la rabia y el miedo (cf. *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siecle* de Kelly Hurley). Por lo que el molde de la pluma del romanticismo es idónea para hilar, en frases frenéticas y consecutivas, al modo del tiraje poético, la construcción de personajes ambivalentes y erráticos por sus pasiones, deseos y maldiciones. Mejía Villareal, citando a Rafael Llopis (1974), describe la bifurcación de dos tradiciones en tierra europea: la inglesa predispuesta a lo sobrenatural, fúnebre y lo negro; y

más al sur de la isla británica, en Alemania, se inclinaron a lo fantástico y al humorismo con un dejo melancólico y lírico (p.8).

En una arista irlandesa, Bram Stoker revitaliza al vampiro en su *Drácula* (1897) con el trasfondo conflictivo entre el descenso del viejo mundo (simbolizado en el conde Vlad) a uno moderno. Pero quien traduce esta problemática de manera directa y horrida por la serie de asesinatos desencadenados es Mary Shelley con su *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818): una creación a base de cuerpos lánguidos y grisáceos, insuflada de una vida decrepita que queda retorcida por la ciencia y la tecnología de un médico, que ya más de una docena de críticos han interpretado como las consecuencias inhumanas por el acelerado avance de la máquina y el vapor.

Otro de estos creadores es el alemán E.T.A. Hoffman, con textos como *El hombre de arena* (1816), *Los elixires del diablo* (1815), y *El puchero de oro* (1814). Este primero, de mayor trascendencia, se encuentra en su antología *Nocturnos* (1917), colección de cuentos integrante del ‘Romanticismo negro’, en la que se aborda, por ejemplo, la identidad y la demencia para introducir en un paisaje cotidiano lo onírico con el objetivo de “descender al nivel de la conciencia y confundir lo objetivo con lo subjetivo, con el fin de llegar a los estratos más primitivos del alma humana” (Mejía Villareal, 2015, p.12). La hondura ya subyace, pues, en la vena psicológica, narrando las entrañas de la psique humana, sus contorsiones y nuevos pavores.

A pesar de que esto ya era un aspecto perentorio o un motivo literario en el teatro trágico de William Shakespeare o en la novelística realista de Dostoievski en el siglo XIX, la psicología del personaje en el cuento gótico y de horror se entrama en dimensiones agónicas,

dimensiones que hablan de los miedos sociales e individuales, a veces, materializados en un operante con formas humanas o con amorfidades impenetrables, que no sangran, en referencia a la famosa cita de R. E. Howard. Pulido (2004) lo manifiesta con su comprensión del horror como algo que “anida en cada uno de nosotros, es esa parte oscura del ser humano que nunca se verá reflejada en el espejo” (p.248).

b. Literatura del horror y el terror en América

A. De la imprenta, lo gótico y el siglo XIX

La época de la literatura ramificada por lo gótico, el horror y el terror; la época que aprende las lecciones del goce estético en el espanto y el espasmo; la época que cose el estilo realista y naturalista con los hechos fantásticos junto a las impresiones hórridas de la fatalidad y el crimen; la época que vende el miedo semanalmente; la época de los escritores de entre el siglo de la Revolución Industrial y el de la Primera y Segunda Guerra Mundial; la época cuna de Francisco Zárata Ruiz, José María Roa Bárcena y Laura Méndez de Cuenca; la época que fortalece el relato de los espectros humanos es la del siglo XIX, aquella comprendida por el farol, la carretera, el esqueleto y lo extraño.

Durante el siglo XIX, la literatura de folletín se intensificó y logró, en la medida de los alcances de producción, democratizar y acercar todo tipo de relatos a quienes podían pagar las publicaciones periódicas; es decir, se descubrió la rentabilidad de plasmar en las hojas de los periódicos, cuentos o novelas de forma episódica para obtener la atención de los lectores que esperaban la continuación de sus historias predilectas, desde los romances

imposibles y melodramáticos, hasta las de aventuras y, en lo que atañe a este apartado, las de horror.

Una de las causas que impulsó el medio instantáneo sobre la publicación fija en formato de libro es la de que los países hispanoamericanos no disponían de los recursos monetarios para invertir en tirajes cuyos costos no podrían garantizar una recuperación satisfactoria en las ventas. Esto significa que era más accesible suscribirse a un periódico que comprar un libro, sin dejar a un lado que este primero contenía otras secciones de interés. Pulido (2014) lo resume: “por eso los periódicos fueron no solo pioneros, sino el mejor vínculo entre autores y público. Eso dio lugar al florecimiento del cuento latinoamericano y del caribe” (p.235). El factor económico se convirtió en uno de los soportes no solo de una literatura nacional, sino de una literatura nueva, como la que nació de la narrativa gótica.

López Gonzálves (2014), en su artículo académico *De la tradición gótica en la literatura hispanoamericana: “La granja blanca” de Clemente Palma*, enlista las huellas de la tradición gótica anglosajona en la literatura hispanoamericana del siglo XIX: el exceso, la transgresión, los personajes a caballo entre Europa y América, la soledad, la predilección del narrador homodiegético y la represión. La variante de la pluma en lengua española fue la modificación ligada al espacio prenatal, que Cecilia Eudave (2018) explica en *Hacia una clasificación del espacio en textos de horror fantástico*: la deserción de los tiempos remotos o coloniales para trasladar el horror a un contexto reciente del escritor empírico.

La identificación del exceso y la transgresión lo extrae López Gonzálves (2014) de los estudios de Fred Botting, así también las definiciones. El primero se manifiesta al “cruzar o traspasar los límites de la realidad y lo posible (...) [y] de la moralidad”, y “las pasiones más

descarnadas y las conductas más depravadas” (p.179). Lo segundo, la transgresión, confluye en un mismo sentido con el exceso, pero se especifica más hacia la relación con las normas sociales o instituciones imperantes. En “La venta del chivo prieto”, que conecta con la influencia gótica, esto es notable: Severiana traspasa las posibilidades pueblerinas de Las Palmas al construir un mesón en la periferia; ulterior, es una gachupina deshonesto, avara y degradada que infringe las normas sociales y morales con un exceso brutal: el asesinato accidental de su hijo Máximo.

En el siglo XIX, igualmente, el norteamericano Edgar Allan Poe influyó en los escritores mexicanos por las narraciones breves relatadas en primera persona repletas de una sensibilidad histérica, asesinatos perpetrados por el desequilibrio mental, atmósferas densas y depresivas, el seguimiento de la unidad de efecto al matizar con detalles semánticos en el cuento. Además por:

La “nueva” estética decadentista se introdujo de manera importante en la literatura en español, y la ambigüedad del texto, rasgo casi esencial en el gótico americano (...) permeó en (...) las tramas argumentales de resolución ambigua hasta personajes que se mueven a caballo entre lo tangible y lo ilusorio (López Gonzálves, 2014, p. 183).

Mariana Enriquez, ya en el siglo XXI, es portavoz de este gótico americano que parte del genio de Poe⁹. En “Una evocación del Petiso Orejudo: Pablito clavó un clavito”, el narrador homodiegético se interpola entre la realidad tangible; es decir, su trabajo turístico, su esposa nerviosa y un hijo de pocos meses que le molesta, y lo imaginativo en la presencia sobrenatural del Petiso Orejudo, asesino serial argentino ya fallecido. La ambigüedad se da

⁹ Lo anterior se expone con mayores detalles en los capítulos dos (sobre Poe) y cuatro (sobre Ocampo y Enriquez) respectivamente.

en dos aspectos: si el Petiso es producto de una enfermedad mental esquizoide de Pablo o si existe en los lineamientos de este universo ficcional; y en el final abierto, absoluto y arrasador, cuya posible resolución se encuentra en el relato mismo, gracias a los detalles o incidentes literarios para crear una unidad de efecto que hile el cuento en una circunferencia perfecta: el clavo, el clavo con el que Petiso perpetró un acto violento, y el clavo al que se le presta atención por la focalización interna fija de Pablo, clavo que tendrá consigo mientras piensa en su hijo.

En otro extremo, los investigadores de este campo, como Sergio Armando Hernández Roura en su estudio *Edgar Allan Poe y la Literatura Fantástica Mexicana (1859-1922)*, reconocen una de las desventajas *a posteriori* de la difusión de la literatura por el canal periodístico: la pérdida de las obras por no recuperarlas y encuadernarlas en volúmenes o tomos para su conservación futura. De ahí que, pese a los progresos de centros de investigación como el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) o instituciones con sólidas ramas académicas tal como la Universidad Autónoma de México (UNAM) de cubrir los espacios desérticos de la literatura hispanoamericana del siglo XIX, siga siendo un sitio para explorar, descubrir y cimentar un canon y unas voces que estuvieron enterradas en la memoria del olvido.

La colección Novelas en Tránsito conforma parte de estos esfuerzos por difundir la novela corta mexicana de principios del siglo XIX a las dos primeras décadas del siglo XX. Se reeditó “La venta del chivo prieto” de Laura Méndez de Cuenca, una de las pocas fuentes de horror y crimen dentro de esta serie. Si bien, la violencia es una constante de las tramas naturalistas como *La Rumba* de Ángel del Campo Valle; la diferencia estriba en que, en el

segundo, el crimen responde a un orden social y biológico, determinista, y el primero, a uno fatalista que se origina en la atmósfera del horror.

B. El crimen determinista, fatalista y latinoamericano

Considero importante detenerme en este punto para explicar la situación del crimen en el derrotero de la literatura que se estudia para, a su vez, encontrar su distancia del enfoque sociológico que toma Gustavo Forero Quintero (2010) en el artículo académico *La novela de crímenes en América Latina: hacia una nueva caracterización del género*. Un enfoque que no es total ni adecuado para comprender los mecanismos de los cuento de horror o fantásticos, que aunque reiterados críticos los perciban espejos de los miedos de las sociedades, esto no arguye a que el análisis narratológico se reduzca a una mera descripción de las problemáticas sociales; el análisis del horror se focaliza también en la estructura y elementos diegéticos, discursivos y estilísticos que producen el horror.

Tanto Gómez Gil como Anderson Imbert, en *Historia crítica de la Literatura Hispanoamericana* e *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, respectivamente, han detectado en las escasas obras naturalistas (a comparación de la abundancia de las obras realistas-costumbristas) la influencia directa del francés Émile Zola. Por ende, hay que destacar su ensayo teórico *La novela experimental* (2002): una propuesta para crear una novelística que, a la boga de los descubrimientos e hipótesis científicas del siglo XIX, tenga una utilidad moral al detectar los males en el esqueleto de la colectividad. Para ello coloca una bata de fisiólogo y biólogo al escritor para diseccionar, con una especie de método científico literario, personajes condicionados por sus pasiones, genética y ambiente social.

Con anterioridad se remitió a dos obras mexicanas: *La Rumba* de Campo Valle, y “La venta del chivo prieto” de Méndez de Cuenca. En ambos relatos hay un asesinato crucial; pero uno es provocado por el determinismo, y el otro, por el fatalismo. Este es uno de los rasgos que marca la división del crimen naturalista y el crimen del horror, división que Zola argumenta con su cita a Claude Bernard:

Y por el hecho que actuamos sobre él, el determinismo difiere del fatalismo, sobre el cual no se puede actuar. El fatalismo supone la manifestación necesaria de un fenómeno, independientemente de sus condiciones, mientras que el determinismo es la condición necesaria de un fenómeno cuya manifestación no es obligada (p.12).

El determinismo, como al inicio de la cita se refiere, es posible actuar sobre él, lo que representa que si el escritor descubre las causas próximas de los fenómenos degradantes, se puede volver una herramienta para corregir e identificar las perversiones humanas. El determinismo, por lo tanto, es dependiente de las condiciones del medio ambiente y la herencia; siendo así, la protagonista de *La Rumba*, la que asesina a su amante, no escapa del fenómeno del crimen, ni su contexto huye de ella, antes bien, la aprisiona. El mensaje es consecuente de estas premisas: si Remedios Vera no se hubiera ido de sus barrios, de su esfera paupérrima a la que no tuvo que haber dejado, el crimen no habría acaecido. Remedios responde a sus impulsos, a su voluptuosidad, a un entorno al que no pertenece. Por esto se dice que se puede actuar sobre el determinismo, porque se minimiza la complejidad humana en fórmulas, en causas y efectos.

Por otro lado, en el fatalismo no se actúa sobre él. Lo que recuerda a la concepción del destino de los griegos del teatro trágico, uno que sobrelleva a las capacidades del hombre,

en el que sus fuerzas son el vaho de la derrota ante el designio inamovible de los dioses. En “La venta del chivo prieto”, la construcción minuciosa del espacio y la caracterización de los personajes de Severiana y Desiderio; los elementos simbólicos de la luz de la luna, de la vela y la lámpara de aceite, y la premonición que se subraya en detalles que, en el momento de su enunciación parecen superfluos para posterior ser decisivos, dan este carácter fatalista que, sin importar qué haga Severiana, si es truhana o madre bondadosa, si es avariciosa o creyente, la fatalidad, intangible y voraz, acaba con la vida de Máximo. Claro está, no hay que olvidar que esta fatalidad es resorte de la bestialidad de Severiana y Desiderio.

La idea principal en el artículo de Forero (2010) es tallar la anomia social como principal caracterizadora de la novela de crímenes latinoamericana que la opondría al género policíaco o a la novela negra estadounidense, en la que anomia es “ausencia de normas sociales para un caso dado o degradación social” (p.60). Se acentúa por la transposición del Estado: ya no es un modelo ejemplificador de la justicia; ahora, en la literatura de crimen, es un organismo derruido. El ultraje se condiciona por su contexto histórico y por medio de las letras, se denuncia a las instituciones deterioradas; en otro sentido, el crimen por Forero es correlato de la maquinaria social y política de un país por el debilitamiento del cuerpo estatal de justicia.

En el cuento de horror, el crimen no se minimiza a una cuestión del poder legislativo y judicial. En “La venta del chivo prieto”, la voz de la narradora relata un crimen aislado, cometido por individuos retorcidos; en “La expiación” de Ocampo, el crimen de Antonio se envuelve en celos, magia y posesión; y en “Una evocación del Petiso Orejudo: Pablito clavó un clavito”, Pablo cometerá un posible filicidio por el influjo obsesivo del Petiso Orejudo, en

el sentido de que “la contemplación de ese hecho sobrenatural [provocará] una suerte de fascinación” (Mejía Villareal, 2015, p.24).

El crimen, según Forero, no entra en los rangos de un cuento de horror, pero sí en el realista o en el del policíaco latinoamericano. El crimen del horror, que no es impulsado por la ausencia de las leyes, es ejercido por una fuerza mayor sobre el inconsciente. En Pablo, Antonio y Severiana, los actantes que activan el crimen, actúan por un desencadenamiento insostenible.

I. Contornos del horror y el terror en la narrativa hispanoamericana del siglo XX

En los cuentos de Horacio Quiroga (1878-1937), a quien inscribimos en esta tradición del terror y el horror, el crimen se funde en la locura (“*La gallina degollada*”). Esto otorga brío a la muerte violenta. Lo que se conecta a los temas esenciales de los narradores de este género analizado por José Antonio Pulido (2004) en el artículo académico *El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano y del caribe*: la recuperación del vampiro, muerte, demencia asesina, el zombi y la ciudad como escenario del terror.

El cuarto componente de Pulido lo despliega Cecilia Eudave (2018) en *Hacia una clasificación del espacio en textos de horror fantásticos* con una propuesta teórica-analítica para clasificar el *locus* de este género no con la función única de ambientar el nicho de lo intangible y terrorífico, sino también con la de analizar “cómo se [programan] en el texto discursivamente [las superficies de emergencia] y nos [preparan] para percibir el horror” (p.61). Cabe hacer hincapié que, para Eudave, el horror no depende nada más del efecto que surge en el lector por el goce estético, sino de lo hiperbólico en “la exageración del espacio

amenazante” (p.61); lo extrasensorial, que es la especialización de los sentidos para captar dimensiones ocultas, y lo extralógico, que, como lo delimita su etimología, es lo que escapa del raciocinio y los preceptos lógicos de la realidad. Se reitera que en el gótico ya está patente lo hiperbólico y lo extralógico.

Son tres los espacios que Eudave teoriza: el espacio natural, el espacio prenatal y el espacio sobrenatural.¹⁰ El primero, *grosso modo*, es un sitio de imagen objetiva en la que se encuentra insertado algo horroroso, normalizado para los personajes ficcionales de la diégesis, pero no así para el lector virtual del relato. En el segundo, que la investigadora ubica como el más frecuente en los narradores hispanoamericanos, se entrecruza lo cotidiano y el horror que se relaciona más con la concepción de Pulido (se referencia “Casa tomada” de Julio Cortázar, pero la mayoría de la obra cuentística fantástica del argentino corresponde a un espacio prenatal). Y el tercero, que tiene a Lovecraft en el estrato más alto, es el universo diferenciado al orden natural por una cosmología particular.

Ubicado esto, se exterioriza la transposición dada en el espacio prenatal con “un espacio ordinario que se pervierte y que es reemplazado por otro de apariencia fantástica con el fin de propiciar el estado extrasensorial de los personajes” (Eudave, 2018, p.65). En “La expiación”, a saber, una casa con árboles frutales, jaulas de aves y un matrimonio feliz se subvierten cuando Antonio descuida el jardín, extrae los pájaros de su hábitat artificial y se encierra en un cuarto para volcarse a una hechicería resentida que culmina en un crimen. Eudave acude a los textos de Amparo Dávila para indicar esta disrupción en lo habitual.

¹⁰ Se retoma esta clasificación crítica para el análisis de los cuentos seleccionados en los apartados siguientes.

La segunda variante que Eudave desarrolla en el espacio prenatal es el juego de las anacronías; “los desplazamientos espaciales dan paso a planos temporales distintos: pasar del presente al pasado, o viceversa, o del presente al futuro” (p.66). Los ejemplos utilizados por la investigadora son “La cena” de Alfonso Reyes y *Aura* de Carlos Fuentes. En “La expiación”, la voz narradora se mueve en un espacio memorístico reflejado en el nivel enunciativo al alternarse eventos presentes y pretéritos (diferenciados con letra itálica) y no como sucede en la novela de Fuentes, en la que hay una interposición total de dos temporalidades en la diégesis.

Sin embargo, es sobresaliente la función de la analepsis que le otorga Ocampo a su cuento, porque da pauta de la transformación de su hogar, de su esposo Antonio y el comportamiento fáunico: “La casa poco a poco se convierte en el espacio de una revelación terrible al confrontarlos con su verdadero yo” (p.66). El descubrimiento es la conciencia del acto criminal del esposo por parte del personaje-narrador: cegó a su amigo y se cegará a sí mismo. Hay que realzar que Pulido (2014) halla en los relatos de horror americanos un tema del que brota lo insondable y lo desconocido (lo siniestro freudiano): el matrimonio. Lo comprueba con “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga, “La pálida esposa de Toussel” de William B. Seabrook, “Claves” del venezolano Salvador Garmendia, y anotaría ahí, “La expiación” de Silvina Ocampo.

Semejante a la apreciación de Pulido, Jiménez Morales (2013) detalla que en la década de los 60 la escritura del miedo aumentó por excelencia. Dice que “los escritores se han caracterizado por su tendencia al costumbrismo, [pero] hay también una constante macabra que se refleja no solo en la narrativa, sino en la poesía” (p.21). Los nombres de autores del Medio Siglo y generaciones previas son imprescindibles: Juan José Arreola,

Amparo Dávila, Inés Arredondo, Francisco Tario, Guadalupe Dueñas, Sergio Pitol, Salvador Elizondo, etc.

En la tradición de la literatura europea del terror y el horror, se vio la revitalización del vampiro y el monstruo por parte de Bram Stoker y por parte también de Mary Shelley en la etapa del Romanticismo y su simbolización de tópicos tabúes o conflictos de las circunstancias escindidas. En México, estas criaturas regresan, según Jiménez Morales, como andamiaje de “un signo de su tiempo: el cine, el cómic, los videojuegos, e incluso ciertos tipos de música” (p.21) para ser una alegoría del “consumismo y las enfermedades de transmisión sexual hasta los diferentes tipos de depredación” (p.21). Se comprueba las tesis de la genealogía del horror/terror: son espejos de los pavores de los seres humanos, espejos que transmutan, espejos que extraen la umbría fascinación y el rechazo del individuo, de su voz social y su voz histórica.

Capítulo II. De Edgar Allan Poe: teoría literaria e influencias

1. De la unidad de efecto

En el *Diccionario de teoría de la narrativa* de Valles Calatrava y Álamo Felices (2002), se define la unidad de efecto propuesta por Poe como “una sintaxis cuyo principio y fin se corresponden a una nítida arquitectura” (p.319). De la cita previa hay que remarcar lo que se refiere a ‘sintaxis’ y ‘arquitectura’, puesto que lo primero corresponde a la sentencia que el canon literario occidental ha establecido: el autor de *The Raven* como padre del cuento moderno a raíz de una novedosa composición literaria, fértil en el género policíaco, ciencia ficción y, por supuesto, la del ámbito de lo terrorífico y del horror. Lo segundo, en cambio, a su proceso escritural, milimétrico, que antes de entregarse a la creación discursiva y diegética del relato, se concibe en el intelecto para propiciar una sola unidad de efecto.

En 1956, tras un arduo trabajo de traducción realizado por Julio Cortázar, se publican en dos tomos de la editorial de la Universidad de Puerto Rico, los cuentos y ensayos del escritor norteamericano. El foco de interés, si bien indudable para los autores que han admirado su obra (Charles Baudelaire, Robert Louis Stevenson o Jorge Luis Borges) no reside exclusivamente en la ficción, sino en la teoría literaria que escribió, ya sea la que atañe a la poética (*The Poetic Principle*, *The Rationale of Verse*); la que se inclina a la narrativa (la ya mencionada *The Philosophy of Composition*) o la inusual *Marginalia*. Esto influye para que a Poe se le considere uno de los primeros teóricos del relato breve.

La unidad de efecto, así pues, es parte de su ramificación teórica. Cabe destacar que ha recibido el título de doctrina estética, concepción, noción literaria o estructura funcional mínima (Castillo, 1992, p.12). A su vez, se podría pensar en el símil de un eje argumental y simbólico que incide en la ejecución cíclica del relato. Por un lado, se proyecta en el horizonte de expectativas del lector implícito, del que se espera un estado emocional, espiritual e intelectual concreto ya concluida la lectura, a la manera de las antiguas tragedias griegas. Sin embargo, el efecto que se pretende provocar debe poseer ciertas cualidades para cumplir con su finalidad: originalidad, extensión propia para una sesión de lectura, armonía, verosimilitud, economía narrativa, libertad creativa, tonalidad, temas variables y unidad de impresión.

En el poema, su epifanía y objeto central es la belleza, acorde a lo que Poe expuso en su trabajo crítico; cuestión que, en definitiva, contrasta con lo que expone al hablar del relato, donde hay cabida para una mayor variedad temática. Por ende, en estas composiciones, la experimentación tiene un lugar para germinar en nuevas formas. No obstante, sería un error ver a Poe excluido de su época y de las corrientes previas, como el Romanticismo europeo o el Gótico. Castillo (1992), en el artículo académico *En torno a una concepción estética unitaria*, localiza las latencias inglesas y alemanas en la configuración de la unidad de efecto. William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Percy Shelley y Friedrich Schlegel son los ecos que yacen en esta noción.

Una diferencia sustancial entre el Romanticismo y la formulación literaria de Poe estriba en que, en uno, el genio de la *poiesis* inspiracional produce las obras artísticas; recuérdense algunos de sus poemas en tirajes poéticos, balbucientes y sin disposición estrófica, que representan el ideal romántico de la manifestación creativa, antítesis de las

rígidas composiciones neoclásicas. Mientras, en la concepción de Poe se tiende a la minuciosidad analítica, a una secuencia lógica de incidentes en una instancia narrativa calculada para generar una sacudida que nace del goce estético. Esta es una de las objeciones que críticos como Ian Reid, en su *The Short Story*, han encontrado en esta doctrina calificada de restrictiva porque “la conciencia e intención casi matemática que Poe exige no siempre se dan en los escritores” (Castillo, 1992, p.46).

Resulta imposible extraer de la mente de los escritores sus fórmulas e impulsos al momento de componer un relato, y en este tenor, registrar el efecto causado en los lectores para comprobar si el artificio narratológico fue eficaz o no. Pero la unidad de efecto también se entiende, y se extiende, cuando se arraiga a un nivel formal y estilístico; bajo esta noción es capaz de ser estudiada. En *Clases de literatura*, Julio Cortazár (2016) sintetiza la intencionalidad de Poe con la precisión del laconismo al decir que “cada palabra, cada frase ha sido minuciosamente cuidada para que nada sobre, para que solamente quede lo esencial, y al mismo tiempo hay una intensidad de otra naturaleza: está tocando zonas profundas de nuestra psiquis” (p.31). El cuento moderno se escribe en la armonía de la coherencia y en la profusión de la ambigüedad humana.

Dos corrientes se bifurcan: una subterránea y otra superficial, una de sugerencias, la segunda de evidencias. En palabras de Poe, para que la creación literaria obtenga dicho matiz complejo es infalible que tenga “cierta cantidad de espíritu sugestivo, algo así como una vena subterránea de pensamiento, invisible e indefinido”. Vottero (2018), en *El culto del detalle en los cuentos de Edgar Allan Poe*, lo explica a partir de la grieta en *The Fall of the House of Usher*. En el plano argumental, la grieta descrita al inicio y final del relato es la que causa la destrucción de la casona; empero, en el plano subterráneo, que confluye sin entregarse a lo

explícito, remarca la relación de los hermanos, la enfermedad y la muerte. De esa manera se construye una segunda historia que permaneció contenida desde un principio: en otras palabras, la visita de un caballero a la casa de su amigo y la subsecuente caída profetizada en la descripción de la misma.

Se recuerda, antes de continuar con la disertación de Vottero, que la literatura gótica del siglo XVIII o la de terror de tiempos venideros (por medio de criaturas fantásticas como la figura del vampiro o la de la bruja) dibujaba una evocación secundaria para tratar temas tabúes. Se hace hincapié en *Carmilla* del irlandés Sheridan Le Fanu: su corriente superficial es la que continúa la tradición de las historias de vampiros, el vínculo desconcertante de lo real y su transgresión; pero la corriente subterránea es la de la sutileza, la del erotismo lésbico que, por cuestiones idiosincráticas y editoriales del siglo XIX, era mostrada de modo implícito.

Los detalles o los ‘incidentes’ perentorios, como Poe los llama en su *The Philosophy of Composition*, para preparar la unidad de efecto, son elementales para la germinación de dicho influjo subterráneo. En “Bestiario” de Julio Cortázar no solo se narra el sistema de vida de los Funes para insertar lo inusual en la aparente realidad cotidiana, sino para que, al final, la decisión de Isabel de informar incorrectamente la ubicación del tigre, que habita la casona de sus tíos, tenga pleno sentido, y lo que se bosqueja tenga líneas menos difusas. La redondez del relato se consigue por la preparación del escritor.

Una manera de presentar estos detalles es dándoles un cuerpo, es decir, “en la forma de un objeto” (Vottero, 2018, p. 6). En ocasiones, su significancia es tal que en el título del texto se coloca dicho objeto: “La caja oblonga”, “El escarabajo de oro”, “La carta robada”, en

el caso de Poe. En otros autores, a saber, “La pata de mono” de W.W. Jacobs, *La gaviota* de Chéjov o la referida “Pablito clavó un clavito: Una evocación del Petiso Orejudo” de Mariana Enriquez. En este último, el clavo no es el tema descriptivo que desde un comienzo es determinante para el curso de la trama; sin embargo, de la periferia, de la recapitulación de los actos cometidos por el Petiso, se establece la connotación sórdida del clavo y su devenir en la vida de Pablo. Sin esta atención previa, su efecto de sentido cambiaría para transformarse en un objeto más, puro adorno descriptivo.

Otro detalle que Vottero identifica en Poe para la construcción de la unidad de efecto es el ‘detalle de biblioteca’, que consiste en que los libros predilectos de los personajes brinden atisbos de su psicología, *locus* diegético, atmósfera, etc. En otras palabras, es una premonición que sirve de tonalidad operante para el cuento. El tercer detalle es el ‘literary hoax’ que reside en el juego irónico y subversivo con los epígrafes, anagramas, proverbios y más.

La unidad de efecto, por consiguiente, se arma con la astucia del escritor y con la conciencia de la esfericidad del cuento. En las circunstancias de Poe, su literatura rompió “[una] insípida, moralista y carente de creatividad e imaginación” (Collado, 1988, p.126). Perfiló sus *shorts stories* con una directriz opuesta, envolviéndola con lo macabro, lo abyecto y lo onírico del delirio. No hay una prueba certera para asegurar que los autores influidos por Poe siguieron las condiciones de su doctrina estética; pero tras leer los cuentos, identificar sus temáticas y los recursos narrativos, el cuentista norteamericano logra marcar su prolongación en el tiempo y su influjo sobre los otros. Cortázar argüía que los peores cuentos de Poe eran aquellos que ni el dominio narrativo rescataba un tema paupérrimo.

2. De un esbozo cuentístico hispanoamericano del siglo XIX, del aprendizaje de Poe

A comparación de la novela, el cuento padeció de una crítica injusta en épocas anteriores, al grado de calificarla de categoría menor, como lo declara Nogueira (2009) en *The Short-Short Story: The Problem of Literary Genre*: “It has not received much academic consideration so far” (p.1). Si bien en el siglo XX y XXI hay una cierta revalorización de este subgénero narrativo, tanto por el mercado editorial, los academicistas y los lectores, el ascenso de la novela sobre el poema a mediados del siglo XVIII disminuyó su mérito ante algunas figuras, pero no la exentó de calidad literaria. Aguirre Romero (2003), en su *Teoría general del cuento*, explica que una de sus causas es la creencia de que “los textos largos tienen un componente de esfuerzo titánico frente al menor esfuerzo requerido para los textos narrativos breves” (p.1). En su exposición concluye que si la aspiración de la novela es lo totalizante, la del cuento es la de entender la vida en unidades más manejables.

En esta arista, escritores como Edgar Allan Poe consolidaron lo que ya se gestaba: el cuento moderno. En otros hemisferios, en la Rusia autocrática, de la segunda mitad del siglo XIX, Chéjov haría lo mismo en el campo del realismo, con relatos detallados, íntimos, cotidianos y lúgubres. Si la focalización se traslada a Hispanoamérica, se comprueba que el cuento era escrito y leído, aunque con mayor precariedad literaria, en la primera etapa decimonónica. Uno de los impedimentos está en la propia concepción de «cuento», categoría que se escapa, que no se cincela como la de «novela». Esto también se debe a la ausencia de un *corpus* teórico del cuento; no es hasta 1908 que en México se tradujo *The Philosophy of Composition*, publicándose en la *Revista Moderna de México*.

En las décadas nacientes del siglo XIX, entre el influjo romántico y realista, los textos que eran nombrados cuentos constituían aún lienzos incompletos de la composición circunferencial del relato breve. Martínez (2008), en *El cuento hispanoamericano del siglo XIX*, acerca de ello dice que “remite[n] a una simple escena carente de trama y de la tensión propia del género” (p.229). Esto es característico (siempre con excepciones) de las narraciones costumbristas de vena romántica, como “La hija del oidor” de Ignacio Rodríguez Galván, que dividida en cuatro episodios de modo arquetípico y didáctico, involucra intensas emociones y rasgos trágicos superfluos, pretendiendo relatar (con los típicos comentarios del autor implícito en torno a la belleza mexicana) irónicamente, la historia de un padre que asesina a su hija hermosa y lasciva.

Es frecuente que en estos cuentos (sin dejar de reconocer las excepciones insoslayables) se discurra en extensas reflexiones de las emociones de los personajes principales, prolongadas descripciones costumbristas y de los paisajes del territorio nacional, poca profundización en los actantes humanos, tramas lineales, finales predecibles y moralistas (no solo en los relatos ejemplares), *grosso modo*, las características que les atribuye Lauro Zavala en *Cómo estudiar el cuento* (2019) al cuento clásico.

En contraposición, en las obras de Poe, el rublo arquetípico de los personajes permuta al del conflicto, al de las descripciones del *locus* diegético que mimetizan el estado anímico de los personajes.

En el cuadro de costumbres, de acuerdo con Martínez (2008), el escritor intenta reproducir las circunstancias sociopolíticas para atestiguar la unidad nacional y la enseñanza. Es falaz concebir la tradición literaria del siglo XIX como un recetario de máximas y retazos descriptivos con sentencias adjetivales ya memorizadas; en paralelo, lo popular, entretejido a

la tierra, es crisol de la literatura criollista, de los gauchos que se levantan en la llanura pampeana. El caso de *Martín Fierro* (1872) de José Hernández que, a pesar de su “gran acentuación del color ‘local’ y de lo pintoresco”, a diferencia de los cuentos trazados, “algunos autores mostraron una gran maestría artística para captar y expresar el verdadero sentimiento y psicología [sic] populares, con sinceridad y profundidad” (Gómez Gil, 1968, p.298).

En las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, las obras hispanoamericanas tienen una escritura solvente para sus circunstancias literarias: *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera; *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes; *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos; la prosa y el ensayo del ecuatoriano Juan Montalvo, la producción ensayística del puertorriqueño Eugenio María de Hostos; las ya clásicas novelas de Ignacio Manuel Altamirano y Jorge Isaacs, etc. Este listado podría aun ocupar más líneas, no obstante el propósito de enunciarlo es dual: que sea evidencia de los méritos de la literatura latinoamericana de dicha época, y de la observación de que los críticos e historiadores de la literatura renombran novelas, ensayos y poesía, mas no cuentos. Los escritores citados, Altamirano y Güiraldes, por ejemplo, sí crearon relatos breves, pero no dejaron la misma impronta que en sus relatos más extensos.

Entre el último tercio del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, se detecta el auge de las traducciones de Poe. Según Hernández Roura (2016), lo que mayormente se tradujo fueron los cuentos de misterio y terror, antes que los de ciencia ficción y teóricos. Los manuscritos arribaban por tres vías: directo del inglés, del francés (a raíz del gusto de Charles Baudelaire por Poe, su traducción de las *Histoires extraordinaires*, es conocida por los modernistas Rubén Darío y Leopoldo Lugones) o de la península ibérica.

Los acercamientos prístinos a Poe por la prensa periodística (vehículo cabal para difundir las traducciones de sus cuentos) son en referencia a su “individualidad fantástica y lúgubre, el escritor más enérgico y sombrío de América” (Hernández, 2016, p.88). Esto en 1859 y hasta 1868, en *El Semanario Ilustrado*, donde se publicó “*Eleonora*”: texto en el que ya aparecen entrelíneas los rasgos epítomes de sus cuentos de terror: espíritus o aparecidos tras la muerte de una mujer bella (Poe sentencia que es uno de los temas más poéticos); la enfermedad física; el narrador homodiegético (a veces testigo), aunque sin los tormentos y culpa de otros de sus protagonistas que, aparte de ser los narradores de la historia, son testigos del crimen o hecho sobrenatural, verdugos y víctimas.

Como resultado de factores ideológicos, estas traducciones primeras no son las más apegadas a las fuentes originales, ya que una capa moral y positivista se impuso al momento de abordar temas como los de la demencia, generando el discurso de un personaje contraproducente que busca su autodestrucción por “[su] carácter enfermizo (...) [que] es consecuencia de la degeneración de una estirpe” (Hernández, 2016, p.109) y no “un impulso innato y primitivo” (p.95) o “instinto elemental de la naturaleza humana” (p.96), como lo define Manrique (2011) en el artículo académico *El concepto de ‘perversidad’ en Edgar Allan Poe. Una reflexión filosófica*.

Las traducciones en el curso venidero mejoraron, por consiguiente, la construcción de Poe y su influjo, pues se comprendió en dos niveles: uno temático (fantasmas vengativos, el frenesí de la locura, la soledad en una vida entera, lo sobrenatural generador de catástrofe) y otro formal y estilístico (la armonía de los elementos que generan el efecto —no siempre un final sorpresivo—, mayor verosimilitud, disminución del didactismo en el discurso,

atmósfera tétrica mimetizada con la psique de los personajes, ambigüedad en lo intradiegético, una estructuración fantástica en la que los detalles son premonitorios de lo que ocurrirá, hipersensibilidad, etc.).

Se recuerda que Eudave (2018), en *Hacia una clasificación del espacio en textos de horror fantástico*, arguye que el espacio preternatural es el más usual en la fila de las plumas latinoamericanas; es decir, aquel espacio cotidiano en el que se inscribe lo inusual, en sombra terrorífica o en evento fantástico anodino (p.68). En esta vertiente, Poe, que aprende del gótico, modifica el *locus* diegético para que el lector se familiarice no con las ruinas medievales sino con un edificio derruido o una embarcación. Es esencial que el narrador homodiegético “ya no es solo transmisor de un relato, sino que ha participado en él” (Hernández, 2016, p.251), matriz de la ambigüedad y que lo extraordinario posea ya un envolvimiento psicológico: el asesinato de la esposa, la profonación de una tumba, el espectro de un amante.

3. Focalizaciones de Poe en latencias hispanoamericanas del siglo XX

Hernández Roura (2016) clasifica para fines académicos —mas no definitorios— los cuentos de Edgar Allan Poe en fantástico legendario, cuento gótico, fantástico cotidiano, fantástico esotérico, de ciencia ficción y aquellos que lindan en los límites de lo fantástico. Lo primero que se conoció de Poe en Hispanoamérica fue su vena gótica; pero lo que tiene permanencia en el canon, ya traspasadas las ramificaciones decimonónicas, es el fantástico cotidiano. Las herencias van de Juan Rulfo a Julio Cortázar, de Amparo Dávila a Carlos Fuentes; el ya referido ‘espacio prenatal’ que Cecilia Eudave identifica, es decir, cuando “un espacio ordinario se pervierte y (...) es reemplazado por otro de apariencia fantástica (...) aquello real

que presentimos como amenaza” (p.65). Ejemplo de esto hallase en “La expiación” de Ocampo, donde la realidad textual se verá subvertida por unas aves amaestradas y una venganza nigromántica. Hernández Roura dice que “los fenómenos (...) irrumpen sin causa aparente” y “asaltan el ámbito cotidiano para sugerir que las certezas de la realidad son frágiles” (p.279).

Hay que remarcar que Hernández Roura, sin referirse al teórico búlgaro Tzvetan Todorov, pero estableciendo analogías con su noción de lo fantástico en los cuentos de Poe y la obra cuentística de los escritores mexicanos que estudia, es cercana a lo que se presenta en *Introducción a la literatura fantástica*. Lo fantástico es la incertidumbre que se posterga, la "vacilación experimentada" (1981, p.24) por el narrador homodieético o por el lector virtual ante un acontecimiento de apariencia sobrenatural que rebasa los límites de las leyes naturales. La percepción ambigua exige la integración del lector implícito con el universo dieético de los personajes, manteniéndolos en un estado de confusión. Poe lo consideraría en su *The Philosophy of Composition* cuando “el alma del lector está sometida a voluntad del escritor” (Ciudad Seva, s.f.). Esta percepción ambigua es elemento habitual en el fantástico cotidiano, tanto de Poe como de los cuentistas mexicanos.

Los fantasmas son habitantes frecuentes de los relatos fantásticos, ya no en castillos medievales, sino en la urbe de carrozas y concreto. En “Por una obsesión” (1903), de Francisco Zárate Ruiz, la disolución de un compromiso matrimonial es provocada por un espectro infantil que aparece en un entorno doméstico y familiar. Semejante al “Petiso Orejudo: Pablito clavó un clavito” (él se yergue en la esfera laboral), de Enriquez, la ambigüedad es patente debido a que es más común el narrador homodieético, como arguye

Todorov¹¹, por su cualidad de narrador no confiable. Además que se desconoce si el fantasma es real (hecho sobrenatural) o producto de la mente distorsionada de Pablo (anomalía nerviosa), por lo que inquieta al lector y al personaje principal. Un elemento que comparte con “Venganza de marido” (1895) de Manuel Puga y Acal, es el de que, si bien el elemento fantasmagórico no es una amenaza (tal “Eleonora” de Poe), dicho elemento produce consecuencias mortales para aquel que lo presencia (como en “The Masque of the Red Death” de Poe).

Hernández Roura rastrea las influencias derivadas de Poe. A continuación una síntesis de sus descubrimientos: el efecto inquietante puede no estar ligado a lo macabro (p.288) como en la ya nombrada “Eleonora”. En “Nupcias fúnebres” de Alberto Leduc la unidad de efecto se logra con “la concisión, economía de los recursos, la estrategia metaficcional (...) [y] la presentación de los hechos” (p.286), principios que remiten a la teoría de Poe, y que Hernández Roura considera capitales para ubicar las influencias del norteamericano. En “Una obsesión” de Couto Castillo las reminiscencias son destacables: el carácter autodestructivo del sujeto actancial insuflado por la irracionalidad (cf. “The Imp of the Perverse” de Poe), exhortaciones en las que se apela cordura, sin negar la presencia de la demencia, descripción tópica de la belleza femenina (ángel pálido enfermizo e infantil) y, sobre todo, la culpa como tema. Se destaca esto en “La mutilada” de Vigil y Robles que por “[su] tratamiento psicológico (...) y la manera en que se enlaza con el crimen remiten a “The Tell-Tale Heart” (p.294).

El destino fatal, la destrucción de la lozanía, el lente psicológico de los eventos, el desgarró de la psique (desde su moral hasta su integridad física y mental), el carácter ominoso

¹¹ cf. *Introducción a la literatura fantástica*.

y obsesivo, el acercamiento a lo desconocido (a veces en la figura del *doppelgänger*), la dicotomía víctima-victimario son otras particularidades que Hernández Roura conecta con las obras mexicanas del fantástico cotidiano.

En esta vertiente, se considera que la *nouvelle* “La venta del chivo prieto” de Laura Méndez de Cuenca, aunque no citada por el académico, retoma la estructura poeiana para relatar el filicidio de Severiana. Todo elemento descriptivo de la construcción de la venta (una habitación de huésped y no dos), prácticas (la festividad, el asesinato del chivo), la obsesión de Severiana por cuidar a su hijo Máximo, eje que la convierte de victimaria a víctima, son imprescindibles para la unidad de efecto, que concluye en una revelación (del asesinato) y una omisión (lo que ocurre tras dicha revelación). En “The Tell-Tale Heart”, el relato finaliza con el descubrimiento del crimen por un otro (los oficiales), y una omisión (si el corazón latía, generando la dualidad fantástica del hecho sobrenatural contra la decadencia nerviosa).

Hasta el momento se ha discurrido en las latencias narrativas de Poe en los escritores de finales del siglo XIX y principios del XX (fenómeno literario ya irrechazable). No obstante, su figura no solo se hace patente en la construcción narratológica, sino en la crítica y en su representación espiritual y simbólica, tal como lo confirma Rubén Darío (1867-1916) en el libro de semblanzas *Los raros* (1896) y el artículo periodístico “Edgar Poe y sus sueños” (1913), por ejemplo.

El poeta nicaragüense y el modernismo, para múltiples críticos y estudiosos de la literatura latinoamericana como Gómez Gil y Anderson Imbert, en *Historia crítica de la literatura hispanoamericana* y en *Historia de la literatura hispanoamericana*, respectivamente, traen como consecuencias el reconocimiento internacional, el vigor

conceptual, la destacable expresividad formal y la plasticidad estética de la lengua española en América, que recordó —por su calidad— las manifestaciones esculpidas por las plumas doradas de los autores del Siglo de Oro de la península ibérica.

Por otra parte, el modernismo con Darío, Lugones, Martí, Asunción Silva y más son la encarnación (como lo fue el romanticismo para los ingleses o el realismo para los rusos) de la escisión del ser hispanoamericano ante la modernidad. Para que se produzca este cambio, tiene que presentarse un contrario; en otras palabras, la inmovilidad de un estado se concluye cuando se introduce un elemento que rasga su fisonomía habitual, cuando se abandona la apacible somnolencia con sus verdades fijas por unas circunstancias volátiles y apabullantes, para así despertar en una desorbitante realidad.

El hombre arrojado a la existencia y una vez estando en ella se confronta a su conciencia, a las otras conciencias que habitan el mundo, y a los enigmas que no se desprenden de lo insondable, ya no son respondidas por las creencias judeocristianas, donde “el modernismo es una consecuencia directa de la crisis mundial en la transición del siglo XIX al XX” (Gómez Gil, 1968, p.401). El cauce de esta crisis está en Darío, sobre todo si se piensa en su descubrimiento de una poesía llamada ‘pura’ (*Cantos de vida y esperanza*, 1905) que sin despojar sus versos de belleza formal, se abisma a la juventud desvanecida en “Canción de otoño en primavera”, a la incertidumbre en “Lo fatal”, a la brevedad del ser en el mundo en “Poema del otoño”, la poesía en el dolor en “Melancolía”, y él, a su vez, percibió una crisis en el alma de Poe, afín a la suya.

Darío escribió cuentos fantásticos, en los que rozó el motivo del vampirismo o la necrofilia, temas del gusto de Poe. Pero el influjo del maestro del relato corto, en el

modernista, no reside en estos textos de estilo disímil a la del cuentista norteamericano, sino por sus evocaciones poéticas, su condición de “príncipe maldito” y de “cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte” (p.17). En ella, a manera de crónica, va describiendo, en frases cortas como imágenes instantáneas, su encuentro con Nueva York. Apunta el acero del edificio, el ruido de las patrullas, el tintineo de las cifras: el gorgoteo mecanizado que no es la canción que París emite. Y en este recinto novedoso, la figura sensible de Poe se alza cuando dice que “me puse a leer los versos de Poe (...) tan vaga y triste poesía” (p.20). Pincela su fisonomía (los ojos, la frente, los labios), para proceder con una afirmación que trasciende en el imaginario que de Poe se tiene concluyendo que “era un sublime apasionado, un nervioso, uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano” (p.23).

A los pocos años de ese viaje, Darío publica sus *Cantos de vida y esperanza* (1905), que se impregnan ya de ese aura lúgubre, de esa mirada que hurga en el misterio de lo desconocido: “Y el espanto seguro de estar mañana muerto,/y sufrir por la viva y por la sombra y por/lo que conocemos y apenas sospechamos” (“Lo fatal”, p.167). No se pretende aseverar que es por obra exclusiva de Poe que Darío escribió de la bruma de la existencia. La vitalidad madura del poeta es lo suficientemente amplia para impulsarlo a tales cuestiones. La sensibilidad compartida con Poe hace que funcione como “una bisagra para unir la moderna poesía hispanoamericana con lo anglófono y lo francés (...) con lo que comprendía el mundo cosmopolita” (Urzúa, 2018, p.78). El cuentista bostoniano y el poeta centroamericano encarnan, en sus respectivas áreas, la modernidad, y el puente hacia las vanguardias, hacia las generaciones venideras: la de Quiroga, la de Borges y la de Cortázar.

En julio de 1927, en la revista literaria bonaerense *Babel*, se publicó un ensayo del uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937), su *Decálogo del perfecto cuentista*. Cabe subrayar que para tal fecha ya había creado sus mejores obras, como *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), *Cuentos de la selva* (1918) o su excepcional relato “El hombre muerto” de 1920, cuyo conflicto central –la agonía y perseverancia fatalista del ser humano– remite a “A la deriva”, asimismo cuento que se enmarca en su obra regionalista, mas universaliza el cronotopo selvático y opresivo por la inserción de problemáticas metafísicas (la muerte), individuales (el absurdismo, el miedo del desarraigo, la condición ante la libertad) y por lo que se refiere a popularidad, por su gusto hacia los temas cruentos y su dominio en la técnica narrativa del cuento.

El Decálogo del perfecto cuentista, ha de entenderse, no como teoría literaria rígida de narratología, sino como reflexión verbalizada del proceso escritural y las percepciones que Quiroga tiene sobre el cuento y su demiurgo. Pese a la crítica que recibe el texto, fíjese la premisa sostenida por la argentina Silvina Bullrich en su *Refutación del “Decálogo del perfecto cuentista”*; no obstante, no se merma el valor que posee por revelar la postura literaria de un narrador maravilloso que en sus orígenes persiguió el modernismo en el poemario *Los arrecifes de coral* (1901) para después cimentar un estilo propio, un estilo quiroguiano. El hecho de que Quiroga madurara tras la época modernista es el puente para conectarlo con Poe: como ya se ha bosquejado, los modernistas como Darío o Lugones conocen a Poe a través de la vía francesa por su vínculo con los simbolistas y parnasos, lo que quiere expresar que leyeron a Poe gracias a la traducción hecha por Baudelaire antes que en su lengua original, ya que la capital cultural de esos años era París, no Nueva York; lo francés sobre lo inglés (Olea, 2008, p. 471).

Por otro lado, el ensayo es una de las pruebas jamás negadas por Quiroga (distingase el punto uno en el que nombra a sus maestros) de su aprendizaje por la lectura de Edgar Allan Poe. Si en "El crimen del otro" (1904) el influjo es evidente y además “importante para comprender y definir claramente la influencia directa que Poe ejercía sobre la forma de escribir de Quiroga” (Câdová, 2007, p.151), el *Decálogo* es el reconocimiento del hispanoamericano hacia el norteamericano, precisando en la intertextualidad fructífera con *The Philosophy of Composition*. En el punto cinco sentencia “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas” que recuerda a la unidad de efecto de Poe, noción no azarosa ni intuitiva, noción que brota en el plano no del papel, pero sí en el plano de la inventiva previa, en la antesala de la ejecución escrita. Poe propone que “solo si se tiene (...) la idea del desenlace podemos conferir a un plan su indispensable apariencia de lógica y de causalidad” (Ciudad Seva, s.f.).

En el punto siete, focalizado en el empleo de adjetivos, Quiroga sugiere no atiborrar el cuento con dicha categoría gramatical, ya que, se interpreta, se ha de optar por la precisión del sustantivo para que el relato conserve su unidad de impresión y la marcha de una trama a buen ritmo, cíclica y definitiva que engendre y detenga las ramificaciones en el seno de su brevedad. Rasgo distintivo que comparte con Poe y que los hace sobresalir por el perfeccionamiento de una forma literaria que como ya se comentó en el apartado dedicado a las obras decimonónicas, apenas era un borrador o embrión, una intención no formulada en los términos del relato moderno.

Si bien la unidad de efecto es experimentada por el lector implícito una vez concluida la lectura del texto, es capital construir una composición en la que sus artificios literarios,

dimensión, tonalidad y eje narrativo funcionen como recursos para despejar una senda que conduzca el cuento a un desenlace inevitable, que no significa predecible, sino preparado. Poe lo expone con pericia en su ensayo citado y en sus cuentos; y Quiroga, en el punto siete de su *Decálogo* cuando recurre a la imagen que se planteó líneas atrás: “Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, *sin ver otra cosa que el camino que les trazaste*” (la cursiva es mía). La operatividad del cuento, sea matemática o logicista, presupone una labor escrupulosa, pensada, exigente. No es inaudito ni descabellado que décadas posteriores a narratólogos, como a Gérard Genette, se les califique de “científicos de la narración” (Ortiz, 2018).

Hay que considerar que la demostración más pura de la influencia de un autor sobre otro reside en las latencias halladas en las obras de este ‘otro’, y por un lado, la excepcionalidad, paulatina o en estadillo, se da en el momento en que el escritor, sin abandonar los ecos primeros, forja su pluma en el río plural de la tradición literaria. Con este proceder, los ecos se volverán anónimos. Roland Barthes (como se citó en Villalobos, 2003) dice que “la intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto” (p.138).

El teórico estructuralista francés se opone a localizar las “influencias” de un texto, aun así, no es tarea pueril, como lo demostró Margo Glantz en su completo estudio titulado *Poe en Quiroga*, contrapunto para ahondar, con argumentos, en el casi axioma del crítico Eugene Englekirk: “Ningún prosista hispánico ha expresado tan vivamente el espíritu de los cuentos de Poe como Quiroga”, frase que no se olvida en ninguno de los trabajos más recientes o los de años pasados (cf. Mohammadi, S., Cádová.R., Gambarini, E., Glantz, M., Olea, F., etc.).

Las cuerdas que Glantz toca en su estudio para enlazar a Poe y Quiroga vibran con los personajes masculinos nerviosos, torpes y débiles; la noción de la ‘perversidad’ en el estadounidense y ‘lo turbio’ en el latinoamericano; el otro yo; la dualidad víctima-victimario, cordura-locura; mimetización del paisaje con el estado anímico de los actantes humanos; cuidado estructural, leitmotivs en palabras y sucesos diegéticos que conducen al final; presencias fantasmagóricas y vampíricas; la mujer infantilizada, frágil y límpida; temáticas constantes como la sinrazón, la posesión y la destrucción; crímenes, triángulos amorosos de doble faceta y más.

Es insustituible ubicar esta lista extensa en la cuentística quiroguiana que la sola mención de sus ecos poeianos que, se enfatiza de nueva cuenta, el autor modifica y re-aprende. Por consiguiente, comento los relatos de *Cuentos de amor de locura y de muerte* en función de las latencias identificadas por Glantz: “Una estación de amor” está inclinado, en estilo, a detalles modernistas (elegancia decorativa y refinamiento verbal, el ‘almohadón del surrey’, ‘jazmines’, belleza europea; y erotismo blanquecino), pero se envuelve en un triángulo (no amoroso) entre el joven enamorado, su querida y la madre de esta, lo que termina obstruyendo la realización pura de Nébel y Lidia. A pesar de ello, aún no se alcanza la dicotomía de amor-destrucción con el corte de “Berenice” de Poe como sí acontece en “El almohadón de plumas” por medio de la figura del vampiro.

El objeto amoroso está en contacto con la muerte, finalidad inequívoca. La vida que Jordan recoge en sus colmillos es la de la mujer que ama y mata. La posesión ocurre en el terreno de ‘lo ominoso’. Berenice y Alicia, la primera poco antes de contraer nupcias, y la segunda, con un matrimonio reciente, enferman. Sus parejas se afligen, se atormentan (en Poe es más explícito en palabras y en Quiroga, por actos; memórese que Jordan no dormía para permanecer al lado de su esposa). En un corto periodo, ambas mueren, mas la muerte nunca

se reconcilia con el sosiego e inocencia de sus víctimas femeninas, sino que la mano posesiva les sustrae este beneficio por mucho que las amen. Egaeus posee los dientes de Berenice; y Jordan, la sangre de Alicia.

En lo más cercano y familiar (la institución del matrimonio, el lazo afectivo amoroso-sexual), hay una fractura de extrañamiento, hasta que se reconoce lo ‘otro’ en la desfiguración de la estampa. En esta vertiente, se mueve “La expiación” de Silvina Ocampo al presentar un enlace conyugal difuminado en lo irreconocible. La mirada de la otredad en lo que se creía dominado, la estabilidad engañada por lo demencial, que se alza, a veces, en un instante de abyección.¹² “El solitario” de Quiroga es un buen ejemplo. Ahí, en el confinado espacio diegético del hogar, Poe declina los castillos de la literatura gótica inglesa “por el espacio cerrado y sórdido de las viejas casonas” (Olea, 2008, p.473). Un joyero, blando y enfermizo (nótese su paralelo con las siluetas nerviosas de los victimarios en Poe), una persona común y pasiva, en el clímax del cuento, por un impulso insólito, asesina a su mujer con el objeto que da título al texto. Se asemeja con el concepto de lo perverso de Poe por su carácter inesperado, ejecutado por una violencia innata en el individuo; la diferencia es que no se realiza por el mal mismo o injustificado (las humillaciones, reproches y hostigamientos de su esposa lo incitaron, es decir, es un motivo sí motivado –no justificado– y no un motivo no motivado como casi siempre en Poe).

En “La insolación”, la muerte se encarna en lo fantasmagórico; en “La gallina degollada”, el acto cruento se intensifica a raíz de elementos previos, insertados para reforzar

¹² La abyección en el sentido que le otorga Julia Kristeva (2004) en *Poderes de la perversión*: “está afuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer” (p.8), donde la extrañeza “si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante” (p.8). El programa narrativo del esposo, Antonio, se estructura en esta noción, pues antes reconocible y afectuoso, se transforma en un “algo” que rechaza a su mujer –el personaje-narrador–, irreconocible, sin embargo, ese “algo” no se sobrepone en él, sino que emerge de él.

la unidad de impresión (el color rojo-sangre, la táctica para matar a la gallina, la apertura del cuento en el *locus* donde Bertita será degollada en el cierre); en Horacio, la sombra de Edgar lo alumbra en el farol nocturno.

Capítulo III. Una aproximación a lo fantástico

1. Preliminares teóricas: de literatura fantástica y otros matices

Cuando Julio Cortázar era un niño, ya en esa primera etapa como asiduo lector, descubrió a Julio Verne, en particular, una novela poco conocida, *El secreto de Wilhelm Storitz*. En varias entrevistas y en sus clases de literatura en la Universidad de Berkeley en EUA de 1980, ha relatado el suceso consecuente a tal encuentro: aún con estupor, maravillado, compartió el libro a un compañero de clase, pero al día siguiente, le regresó la obra con una sentencia resuelta: “No la puedo leer. Es demasiado fantástica”. Entiéndase la respuesta semejante a una confrontación, una que seguirá persiguiendo a un Julio ya no infante, sino al escritor consagrado y al hombre maduro curioso y sagaz, puesto que para él la fantasía no es lo irreal ni el extremo más opuesto de la realidad; se trata de un umbral siempre latente, de un faro mecido en la penumbra de un teatro o en la claridad citadina de un ómnibus, en una calle parisina o en un zoológico. Es la prolongación misteriosa de los hechos reales que rodean al mundo.

Además de la reconocida y *sui generis* novela enmarcada en el fenómeno boom latinoamericano, *Rayuela* (1963) o las que el propio autor considera que se encaminan a una literatura social como *Libro de Manuel* (1973), están sus cuentos de naturaleza fantástica. El inicio de esta inclinación, si bien se podría remontar antes de entregarse a la escritura, a lo más prístino dentro del autor empírico, se inaugura con la publicación de “Casa tomada” en el número 11 de la revista *Los Anales de Buenos Aires*, dirigida por Jorge Luis Borges (relato de su gusto, incluida después en su *Antología de la literatura fantástica* compuesta junto a Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares) allá, en 1946 (cf. Tomasi, 2013, *Cortázar por*

Buenos Aires, Buenos Aires por Cortázar). Después de cinco años, la Editorial Sudamericana ofrece al público *Bestiario*, el primer libro de cuentos de Cortázar, en la que, por supuesto, se localiza el texto mencionado.

En una conferencia dictada en la UCAB, en la Venezuela de 1982, el escritor argentino pronunció *El sentimiento de lo fantástico*. Si el *Decálogo del perfecto cuentista* de Horacio Quiroga y *The Philosophy of Composition* de Edgar Allan Poe no son, en términos precisos, estudios literarios exhaustivos de corte académico, sí señeras poéticas y postulados personales referentes a la materia que les interesa. En esta vertiente, es compatible la ponencia de Cortázar.

Una de sus premisas a debatir se acerca a la interrogante planteada por el crítico francés Paul Verdevoye (1980) en su artículo *Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata*: delimitar y definir lo fantástico, como género literario, es labor intrincada. Por otro lado, Cortázar arguye que “habrá una definición, que será aparentemente impecable, pero una vez que la hayamos leído los elementos imponderables de lo fantástico (...) se escaparán de esa definición”. Esto debido a su configuración temática: lo sobrenatural. Un fantasma, un vampiro, un doppelgänger, una maldición, una transformación fáunica, hadas, dragones, la distorsión de la temporalidad y la espacialidad, y otros más, son variables para ser agentes interruptores de la normalidad. Sin embargo, la misma vastedad efectúa problemáticas para su entendimiento, o es crisol para su continuo enriquecimiento.

Las resoluciones que los teóricos y literatos proponen para conectar las variopintas narrativas y las formas singulares de un género consolidado en la novela gótica decimonónica en lengua inglesa han sido diferentes. A saber, para Verdevoye es ‘lo inquietante’; los

ejemplos que propone van de una inquietud metafísica de un cuento borgiano a una inquietud producida por el miedo, patria por excelencia del terror y el horror. Para López Martín (2009), lo fantástico se une “cuando hay un choque contra las premisas racionales con que concebimos la vida (...) lo irracional y lo inexplicable se aposentán en el mundo relatado” (p.114). Entendimiento cercano al de la investigadora argentina Patricia Willson (2011), quien reafirma el carácter antitético hacia una representación realista, volcándose en lo que “difiere de lo ‘real’ o lo ‘posible’ (...) [contradiendo] nuestras creencias” (p.23). Los rasgos sobresalientes son la disrupción de una lógica racional con la que se concibe la ‘realidad objetiva’, la desestabilización de lo ‘posible’ a partir de la introducción de un actante sobrenatural ‘lo imposible’, llámese mágico, onírico, irreal, asombroso, inexplicable. Lo particular en estas dos propuestas es la dialéctica entre una esfera reconocible y cercana, y otra esfera irreconocible y distante.

Para Julio Cortázar, de acuerdo a la conferencia nombrada, el engranaje que mueve la literatura fantástica no es lo sobrenatural ni lo extraordinario ni lo mágico, sino el misterio engendrado en la realidad, un misterio que los filósofos y científicos no han logrado precisar o formular en leyes. El sentimiento de lo fantástico es un extrañamiento que, al igual que la sensación de lo absurdo en Albert Camus, se presencia a la vuelta de la esquina, aparece en la cotidianidad en cualquier instante y por doquier, es decir, lo fantástico no es meramente un componente temático, estructural y estilístico; es, ante todo, para el demiurgo de *Todos los fuegos el fuego*, una vivencia que yace en potencia para volverse acto.

Cabe subrayar que, pese a su distanciamiento de las concepciones previas, hay una dialéctica en la esfera cognoscible e incognoscible: “entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas hay intersticios por los cuales (...) se colaba, un

elemento, que no podía explicarse con la inteligencia razonante” (Cortázar, *El sentimiento de lo fantástico*). En breve repaso, Vargas Llosa en el prólogo titulado *La trompeta de Deyá* para los *Cuentos completos/I* (ed. Penguin Random House, 2015) de su compañero del *boom*, interpreta el sentimiento de lo fantástico a través del resquebrajamiento de “una realidad banal” por una fuerza oculta, insuflando una instancia diegética “prodigiosa” que no conlleva un impulso frenético que la evidencia, desnudándola y arrebatándole su atavío enigmático y misterioso, por lo contrario, se persiste en “un intermedio, tenso y desconcertante territorio en el que lo real y lo fantástico se solapan sin integrarse” (p.16). En tal tenor, la noción fantástica no palidece la realidad; no la oculta ni la esconde en ficción, antes bien, la enrarece, la abraza en el misterio que es expulsada de su tierra.

Una formulación semejante a la de Julio Cortázar es la trabajada por Bessière (1974) en *El relato fantástico. La poética de lo incierto*. Para el primero, lo fantástico rebasa los límites genéricos literarios; para la segunda, se instala en una ‘lógica narrativa’ que se opone, que desafía “los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real” (p.2). Se ejemplifica: una cultura con una idiosincrasia de una región, sea urbe o pueblo, posee un marco de orden que no es idéntico a las del resto del mundo; esto quiere decir que, dependiendo de lo que se considera ‘real’ o ‘irreal’ por una colectividad, se enuncia lo sobrenatural y lo natural, lo racional y lo irracional.

En una ramificación paralela a la década de los 70 del siglo pasado, están Tzvetan Todorov y Ana María Barrenechea. La crítica argentina coincide en la línea de López Martín y Willson. En su *Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)* de 1972, sin erradicar los presupuestos del escritor búlgaro, problematiza la convivencia de lo normal y lo a-normal (p.393). Pero para una comprensión

más genuina, es indispensable alumbrar la tradición original aportada por Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (1970).

Apoyado en una formación estructuralista, el teórico europeo canta una oda a la duda, una elegía a la ambigüedad y un madrigal a la incertidumbre: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser [personaje diegético o lector implícito] que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento sobrenatural” (p.19). Este umbral e intersticios de los que habla Cortázar o el intermedio dicho por Vargas Llosa, y esta fisura que divide ‘lo conocible’ y ‘lo irreconocible, se debe al “carácter diferencial de lo fantástico”, al vaho que empaña lo cristalino, pero con el desconocimiento de si aquello que empaña es vapor de una tetera o el cuerpo de un espectro. Se exige al lector virtual y al personaje o narrador homodiegético una percepción ambigua que connote un estado de confusión.

En la circunferencia de lo fantástico hay bifurcaciones: en lo ‘Fantástico-extraño’, sucesos que parecen sobrenaturales en el cuento (forma predilecta para este género), al final reciben una explicación con base a las leyes naturales. En ‘Lo extraño puro’, los hechos que acontecen son explicables desde una lógica racional, pero son tan insólitos y sorprendentes que producen confusión en el lector virtual. Sus dos rasgos perentorios son las coincidencias y la ‘experiencia de los límites’. En el ‘Fantástico maravilloso’ las instancias que se narran padecen matices fantásticos y concluyen aceptando una explicación sobrenatural. Con ‘Lo maravilloso puro’ el relato es de índole sobrenatural, causando la nula reacción de sus personajes, es decir, existen en una aceptación genuina por la naturaleza misma de lo maravilloso. Sus tipos son: maravilloso hiperbólico, maravilloso exótico, maravilloso instrumental y maravilloso científico. El ‘Fantástico puro’, finalmente, es la postergación de

la ambigüedad que nunca sucumbe, ni se sabe con certeza si los acontecimientos que se narran son extraños o maravillosos.

Pero las teorías de lo fantástico son bastas, y así como Ramón Xirau, filósofo español, habla de que hay “existencialismos” y no un existencialismo único por las diferencias de postulados, hablese de un Kierkegaard o un Karl Jaspers (cf. *Introducción a la historia de la filosofía*), de tal modo el fantástico sostenido en un Cortázar, en un Borges, en la primera Ocampo de *Autobiografía de Irene* y la segunda de *La furia* o *Las invitadas* son un fantástico propio (en el sentido que entienden la noción de forma individualizada), mas con las resonancias de un contexto y una tradición literaria, los ecos de latencias y como Vargas Llosa (2009) dice en su comprensión de la obra de Faulker en J.C. Onetti: “Los grandes creadores lo son porque metabolizan aquellas influencias de una manera creativa, incorporándolas a su propia voz” (p.16). La presencia no desaparece, se agiliza, se altera, se integra.

El legado de Tzvetan Todorov, figura de relevancia y ubicuidad, aún golpea las ventanas de los nuevos textos teóricos, ya sea en aras de reconocer su aportación primigenia a un género en proceso de formación en cuanto corpus crítico como lo hace David Roas en su texto recopilatorio *Teorías de lo fantástico* al posicionarlo en el primer capítulo, junto a Irène Bessière, como plumas fundacionales de una serie de reflexiones que no residen en la enumeración temática, una aproximación que sí imperaba, argumenta, en Caillois y Vax (p.15) en contraposición a un Todorov estructuralista que “trata de explicar[lo] desde el interior de la obra, desde su funcionamiento” (p.15).

No por ello las focalizaciones en la enunciación de la voz narrativa homodiegética, los procedimientos escriturales con la modalización de locuciones introductorias (el uso de

adverbios como ‘tal vez’, ‘quizá’, etc.), el empleo del tiempo en modo imperfecto, la semantización, etc.

Se objeta, aun así, que Todorov dedica una parte de su *Introducción a la literatura fantástica* a demarcar los ‘Temas del yo’ y los ‘Temas del tú’. A saber, en el primero, que demanda a un sujeto actancial de posición pasiva, introspectiva y observacional, clasifica la metamorfosis como subtema posible, no obstante, no significa que toda literatura en la que ocurra un cambio corporal extremo penetre en la laguna de lo fantástico. Sería incompleto comparar *La metamorfosis* de Franz Kafka y el cuento “Isis” de Silvina Ocampo solo porque en ambas realizaciones hay una transformación fáunica. Si Borges (2017) en “Pierre Menard, autor del Quijote” dicta que “la ambigüedad es una riqueza” (p.115), la búsqueda de los matices formales, estilísticos y reflexivos también lo son, y se piensa, representan una clave más acertada para aproximarse a lo fantástico.

Los enfoques no se agotan. David Roas reconoce una problemática en Todorov por el reduccionismo de lo fantástico como mero umbral de ‘lo maravilloso’ y ‘lo extraño’; Lauro Zavala en la ‘Introducción’ de la más reciente *Teoría general de lo fantástico* de Omar Nieto, por su parte, habla del debilitamiento que ha sufrido la exposición de la “instancia de recepción” del teórico búlgaro a raíz de su análisis de la vacilación que el lector debe experimentar por la percepción ambigua que corre en las líneas de la narración; esto lo confronta con un listado de teóricos que “se dieron a la tarea de profundizar en la teoría de lo fantástico, centrándose más en la estrategia de construcción” (p.24). David Roas perfila ahí, codeándose con Mery Erdal Jordan, Ignacio Soldevilla, Alfonso y Fernando de Toro, por nombrar a algunos.

Por otro lado, hay que recalcar el siempre sugestivo prólogo de la *Antología de la literatura fantástica* de Ocampo, Bioy Casares y Borges, ya que es un despliegue de sus gustos y clasificaciones derivado de un criterio basado en consideraciones personales que, pese al interés que suscita leer los relatos, piezas teatrales o fragmentos que la triada argentina leyó y comentó, continúa la tradición de lo temático. El prólogo se divide en tres puntos: historia, técnica y presentación antológica. Es en este segundo, posterior a observaciones generales (la importancia de la atmósfera, los ambientes disímiles en cada época literaria y la variación de las sorpresas o el toque efectista preparado que recuerda a la unidad de efecto de Edgar Allan Poe) se pasa a la enumeración de argumentos; por recuperar unos cuantos: fantasmas, inmortalidad, acciones que obran por analogía, personaje soñado, fantasías metafísicas, etc.

No se niega la posibilidad de guiarse, en el inabarcable corpus de obras literarias, por un tema considerado fantástico: nótese la elaboración de antologías llamadas fantásticas a partir de un tópico como lo espectral (cf. *Los mejores relatos fantasmagóricos* de Juan José Plans en Alfaguara; *Reinas del abismo* de la editorial Impedimenta; *Cuentos de fantasmas y apariciones* de la editorial Larsen Clásicos, etc.) Se remarca que la organización en ejes temáticos podría responder a una necesidad editorial, práctica y más sencilla.

Sin embargo, se está de acuerdo con los razonamientos teóricos de Lauro Zavala en la referida *Teoría general de lo fantástico* de Omar Nieto. En el capítulo “El tema no define lo fantástico”, el investigador mexicano plantea una exposición de sutilezas respecto a teóricos ya clásicos. En esta parte se encuentra una discrepancia con David Roas; este segundo distingue más a Todorov que a Louis Vax por su desprendimiento del análisis temático, a la inversa de Zavala que en Vax halla un bosquejo original de lo que ulterior se nombraría

fantasía metafísica (p.34). Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, y agrego, Silvina Ocampo en *Autobiografía de Irene*, su segundo volumen de cuentos, de acuerdo a la inspección que Mariana Enriquez hace en *La hermana menor*, entra en esta categoría.

Para Vax, citado por Lauro Zavala, la fantasía metafísica se origina por un cauce psicológico. La novela de Fiódor Dostoievski, *El doble* (1846), inscrita regularmente en un realismo psicológico y filosófico, como el resto de su obra, es la evidencia palpable de una literatura que ahonda en las “alteraciones de la personalidad” (sin ser por completo fantástica), que ocasiona una confusión en el personaje principal y una incertidumbre en el lector. La disrupción de un ‘otro yo’ amalgama sentimientos que desembocan en la desesperación hasta concluir en el traslado enigmático de Goliadkin a un centro psiquiátrico.

El estilo es el del realismo decimonónico ruso por la ordenación del tiempo lineal, con descripciones de fiestas de la burocracia, narración singulativa en voz heterodiegética, estilo indirecto libre, recreación de un *locus* veraz, etc.; pero la caracterización del funcionario ruso reducido a la inseguridad, avergonzamiento, desconfianza y paranoia, las excesivas acciones del habla de dudas y lamentaciones, el narrador que cuestiona la presencia del otro al igual que el actante doliente, a la par que su incapacidad de informar lo que sucede con certezas, elocuciones reflexivas del estado mental de Goliadkin, y pasajes extraños como aquel en el que este corre por las calles petersburguesas y un sin fin de ‘otros yo’ que se desprenden de su cuerpo, persiguiéndolo (p.151), son los elementos que Dostoyevski crea para enturbiar lo que pudo ser una estampa con un hecho un poco insólito de un enfermo mental; en otras palabras, no le basta el tema, sino el enfoque efectuado, con un registro entre lo realista y lo fantástico.

Zavala contraargumenta los prejuicios de Emilio Carrilla al asociar a la literatura fantástica similar a un escapismo (p.37), y conjugar en esta noción el cuento infantil y la fábula (p.38). Con ojo examinador, va enfilando a otros teóricos que, en menor o mayor medida, tocan el “reduccionismo temático”, figúrese Jaime Alazraki y Rosemary Jackson. La ruptura que señala se concreta con Franz Kafka (1883-1924) porque “escapa a cualquier clasificación temática” (p.41).

En tal arista, Nikolái Gógol (1809-1852) es un precedente de la rotura. Asimismo con Dostoyevski, lo más natural es responder a sus novelas y cuentos en el género del realismo. No obstante, así como Zavala dice que “el tratamiento se convierte en el paradigma moderno y posmoderno de lo fantástico, en una de sus condiciones de producción” (p.43) para afirmar que *a priori* no hay tema fantástico, en tal vertiente, el cuento “La nariz” (1836) de Gógol no es, en absoluto, fantástico, aun cuando al asesor colegiado Kovaliov, uno de estos hombres superfluos típicos de la literatura rusa del siglo XIX, se le caiga la nariz y cobre vida propia, disfrutando de paseos y de la benevolente vida de un oficinista acomodado petersburgués.

Vladimir Nabokov (2016) en su *Curso de literatura rusa* sobre Gógol dice que la Rusia creada es una retardada, somnolienta, desvencijada, de ambiente especial y extraño por las comparaciones y descripciones contradictorias (del ladrido de un perro se llega a un cantante, su alejamiento de los esquemas cromáticos de la escuela literaria francesa), poblada de personajes ruines, raros, vulgares, extravagantes, y grotescos.

“El capote” y “La nariz”, el primero con una aparición fantasmal y el segundo con la personificación de un órgano humano, a pesar de que su “tema” se encuentre en relatos fantásticos, estos son de un carácter absurdista, hilarante e irracional: “No se puede colocar a un hombre en una situación absurda si el mundo entero en el que habita es absurdo (...) si lo que se entiende es lo patético, la condición humana” (Nabokov, 2016, p.129). Sus

implicaciones, el registro irónico-humorístico que Zavala refiere, o el humorismo “absurdo” que Cilento (2018) expone en el artículo académico *Mandíbulas batientes: lo sobrenatural fantástico y lo sobrenatural en el humor negro (un capítulo del cono sur)* calificado de desordenado e incoherente al que “se somete con mayor pasividad al desorden de las leyes” (p.213). Un diálogo de “La nariz” lo demuestra: “Se fue hace apenas un ratito. Si hubiera llegado un minuto antes, es muy posible que lo hubiera encontrado” (p.6).

2. Deslizamiento básico sobre otros derroteros de lo fantástico

Las premisas recogidas de los asuntos ya tratados son las siguientes: no hay un único fantástico, cambiante por el estilo, poética de cada autor, época y sociedad en la que vive, a su vez, por las gamas interpretativas que produce la crítica y el análisis (para comprobar lo anterior baste revisar el índice de las antologías de estudios fantásticos, los distintos nombres firmados y focalizaciones). Una de las objeciones a la conclusión previa es que, así como el género policíaco, un movimiento literario como el Modernismo hispanoamericano o toda una corriente espiritual tal el Romanticismo decimonónico europeo, requieren de elementos que las unan, que hagan distinguir a una Agatha Christie de un Rubén Darío a un William Wordsworth; es decir, que las generalidades no solo sean el basamento de una teoría, sino las especificidades, aquellas que matizan y otorgan las significaciones del relato de esta clase, ora en sus *efectos*, ora en su construcción, ora en su temática u ora en su campo interpretativo ligado a otras disciplinas.

Las problemáticas planteadas están en los teóricos clásicos (Todorov, Caillouis, Vax), en los modernos y posmodernos (Alazraki, los paradigmas distinguidos por Omar Nieto) y en las nuevas ramas literarias que se desprenden del seno fantástico aun cuando compartan

afinidades (háblese de la «narrativa de lo inusual» del siglo XXI con escritoras mexicanas y argentinas, en su mayoría). Lo cierto es que las discusiones son vigentes hasta en las reflexiones teóricas literarias: ¿qué hace que un texto sea literario? (aquí, se formularía, no ‘literario’, pero sí ‘fantástico’), ¿se ha de predisponer la poética o la hermenéutica? En otras palabras, la configuración literaria/fantástica se crea por *efectos*, elaboración de atmósfera adecuada, ciertos personajes, artificios detonantes de tensión, la vacilación, o, en su defecto, por causar nuevas interpretaciones. Si Jonathan Culler (2010) dice en su *Breve introducción a la teoría literaria* que: “El lenguaje se resiste a los marcos que le imponemos” (p.48), en analogía, lo fantástico también.

El psicoanálisis y el campo filosófico representan vertientes productivas de la hermenéutica, junto a la teoría marxista, para los estudios literarios y culturales del siglo XX (Culler, 2010, 153). Parte de ello lo resuelve Mercado (2013) en su artículo académico *Sobre intelección metafísica y literatura fantástica* en la que trabaja dos conceptos tentativos de lo fantástico con el *corpus* de Jung, Jaspers y Henry Cobin: “la fantasía entendida como *actividad imaginativa*” (p.9) y la captación de “lo metafísico en imágenes simbólicas para hacerlo mostrable al mundo” (p.14), en síntesis, transformar “lo misterioso en cognoscible” (p.14); o, por otro lado, Kurz (2014) en *Lo fantástico más allá de la vacilación: la representación mimética del miedo en dos cuentos de Bioy Casares y Cortázar*, al analizar a este segundo con la sugerente tesis freudiana de ‘*das Unheimliche*’, capital igualmente para lo que respecta al relato de terror y horror por su condición de categoría estética, traducida con frecuencia con la etiqueta de ‘lo siniestro’ (cf. Palacios Beltrán, I.).

Las argumentaciones de Mercado (2011) se respaldan, además de los teóricos citados, con las ideas de Rosemary Jackson, quien a la par se apoya de Irène Bessière: lo fantástico

subversivo que confronta, incluso en su nacimiento genérico, al contexto ideológico dominante. De ahí que se diga que su conformación es antitética a la Ilustración, al farol del raciocinio y la ciencia, suerte de nueva epistemología que sale del cauce riguroso. El logos teocéntrico del siglo XVIII destierra la malignidad bíblica, a las criaturas de los bestiarios y las creencias míticas. Se sabe que J.J. Rousseau despreciaba el cuento fantástico y de hadas para la formación del infante (Garraón, 2016, 46). Por tanto, este origen da cuenta de la matriz que pareciera inmutable: “una ruptura del orden [en la que] subyace la idea de una vuelta al caos primordial debida a la intervención de lo inexplicable, el misterio, lo invisible, lo sobrenatural” (González Salvador, 1984, 215). Cuando se aborda la historia del género, emparentado con el cuento de terror gótico, el divorcio con el Siglo de las luces es recurrente para su mutación de superstición a goce estético (Villarreal, 2015, 9).

Una segunda dinámica de lo fantástico es cuando frente a lo llamado ‘lo real’ por convención social basada en leyes lógicas y científicas, causa disrupción. No obstante, una de las primeras respuestas que Mercado (2011) ofrece para otorgar significación a lo fantástico, a la que después dista de este ‘sentido común’, es su connotación de escapismo y evasividad, considerese baladí o no el motivo, pero que Lauro Zavala aún objeta como “prejuicio cultural” en el argentino Emilio Carilla (Nieto, 2015, 37). Otra objeción, a la que recurre del mismo modo H.P. Lovecraft en su *Supernatural Horror in Literature* cuando se remonta a tiempos pasados para hilar los textos de dicho género. Así lo que implica el comentario de Mercado (2011) es que, en contraposición al logos de la Ilustración, está el mito fundacional, a saber, las cosmogonías de las civilizaciones prehispánicas, que, como el mismo Zavala (2015) refuta recogiendo la voz de Borges, “no fueron escritas como fantásticas” (p.45). Entonces, en este caso, el origen más adecuado para situar a lo fantástico ya incluido en los

géneros literarios, es entre el siglo XVIII y XIX, no en las creencias de pueblos que históricamente los han marginado, silenciado y ocultado.

En esta directriz, se rememora la conferencia impartida por Jorge Luis Borges el 2 de febrero de 1963 en el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid: conferencia en la cual el escritor argentino aborda, entre otros temas, el de aquellos textos producidos fuera de los márgenes del canon (fábulas orientales chinas, un tratado ciceroniano), insistiendo en que revelan “una serie de símbolos de lo que nosotros sentimos” e integran la sensación fantástica en el cuerpo de lo real; una pulsación siempre viviente en lo remoto o lo actual, en la filosofía y en la respiración del hombre.

Sin pretender descender a las profundidades de la problemática, hay que recuperar la reflexión borgiana para situarla en un asunto que Todorov discute en su *Introducción a la literatura fantástica*: lo alegórico o simbólico como anulador de lo fantástico. Para la propuesta actual de Carmen Alemany Bay de la «narrativa de lo inusual», en la que se consideran parte Valeria Luiselli, Cecilia Eudave, Mariana Enriquez o Samantha Schweblin, por mencionar algunas, según Núñez de la Fuente (2021), se está ante un distanciamiento de las poéticas de lo fantástico por no discutir los planos de lo posible y lo imposible, sino más bien, el elemento insólito ocurre en el plano psicológico y lingüístico de las protagonistas femeninas, afirmando que “se trata de la representación de un mundo interiorizado” (p.94). La transfiguración de un dolor profuso y personalísimo se traduce en su fragmentarismo discursivo, en metáforas y alusiones mágicas, que nunca interrumpen ‘lo real’, solo en el vínculo que llevan con su vida cotidiana y sus relaciones interpersonales.

Una de las novelas representativas de esta narrativa novedosa es la ópera prima de Valeria Luiselli, *Los ingravidos*. El espectro de Gilberto Owen que se cruza con el personaje principal, se arguye, pese al uso de un motivo típico del relato fantástico (el doble, lo fantasmagórico, el vaivén hilado de *locus* y temporalidades disímiles) y se efectúa en un “espacio psicológico” que provee connotación lírica al texto (Núñez de la Fuente, 2021, 91). Pero esta exposición concede un lugar a las intrigas.

En 2022 se publicó por Alfaguara *El verano de la serpiente* de Cecilia Eudave. Al igual que la novela de su contemporánea, habita una presencia fantasmagórica que narra (uno de los múltiples narradores) y que, asimismo, provee la verbalización de una boa con una conciencia idéntica a la del ser humano. Algunas reseñas ya la han acomodado en el cajón de la «narrativa de lo inusual» (cf. *Hoja de Ruta, Infobae, PressReader*). Una precipitación. Es indudable que la presencia de la serpiente (en la boa domesticada o en la chica serpiente de la feria con la que abre la narración) hay un valor simbólico, por ejemplo, con el ouroboro, que se halla acorde a la posible interpretación de que Maricarmen, una de las niñas protagonistas que relata en pretérito, ya muerta por un accidente de tránsito, sea el fantasma de aquel verano del 77. Esta singularidad simbólica no exenta la posibilidad de lo fantástico. Es la corriente subterránea que Poe menciona en su *The Philosophy of Composition* o los acertados símbolos que Soto Ferrel (2018) identifica en *Los jardines de Amparo Dávila* sin que el académico niegue el carácter intrigante y fantástico en las ficciones de la cuentista mexicana.

Finalmente, Núñez de la Fuente (2021) no rechaza las similitudes de la «narrativa de lo inusual» bautizada por Carmen Alemany Bay con “lo extraño, lo fantástico, lo maravilloso o el realismo mágico” (p.101). En la conclusión, sin embargo, nombra una característica que la alejaría aún más del género en discusión: literatura no mimética. Se enfatiza que a este

género corresponden los ensayos, las memorias, la crítica literaria, las epístolas. Cómo fue desarrollando la autora, confiere esta categoría a las novelas de Luiselli por su cariz memorístico, empero, no hay que dejar a un lado, tiene una intención ficticia que no la volvería completamente no mimética.

Cuando se habla de lo mimético y lo no mimético o antimimético en los horizontes del fantástico, no alude exclusivamente a esta separación de géneros en ficticios (un cuento, una epopeya) y no ficticios (un ensayo teórico, el análisis de una obra), sino al alejamiento de la narrativa fantástica de la reproducción, evocación o plasmación del mundo empírico del autor (y, por lo tanto, del lector). A saber: *El jugador* de Fiódor Dostoyevski, de acuerdo a la historia literaria y la lectura atenta, se sabe que pertenece a un realismo decimonónico focalizado en un tratamiento interiorista y psicológico de los padecimientos de un hombre por la autodestrucción en el juego, no por el deseo de enriquecimiento, sino por el frenesí que implica la arbitrariedad del casino. En el sentido aristotélico, hay acción, que se entiende (aunque el Estagirita lo sitúa en la tragedia) por la imitación del actuar humano, sustentada en la verosimilitud (cf. Aristóteles, *Poética*).

El jugador o *Edipo Rey* de Sófocles se enmarcan en esta mimesis tradicional, si bien para el lector contemporáneo del siglo XXI le parezca una acción más verosímil la de un Alekséi Ivánovich pasional que arroja cientos de francos a la boca de la ruleta que la de un rey sacándose los ojos por la revelación de un oráculo (sin considerar los valores trascendentales de cada uno); no obstante, ambos textos no están despojados de su historicidad (y los valores culturales de la sociedad de la que surge), pese a las nuevas interpretaciones a las que son sometidos.

Frente a estas permanecen «las literaturas de lo imaginario», aquellas que “postulan mundos en los que, de manera más o menos aislada, aparecen elementos que no tienen lugar en el mundo empírico (real)” (Steimberg, 2013, 121). Por lo tanto, el objeto no es la imitación de los hechos reales, sino el alejamiento de lo posible para descender al campo de lo imposible. Como puntualiza Alejo Gabriel Steimberg (2013), también hubo otros teóricos (franceses y estadounidenses), Kathryn Hume entre ellos, que, a comparación de Francis Berthelot y Darko Suvin, no problematizan la dicotomía *mimesis* y *fantasy* porque comparten la matriz de un impulso “presente en mayor o menor medida en toda obra literaria” (p.122).

Con tal discurrir, recuérdese “Bestiario” de Julio Cortázar. El impulso de la *mimesis* se ejecuta en las relaciones de la familia Funes, la recreación vacacional de Isabel en Los Horneros, los juegos con Nino —hijo de Luis Funes— con los caracoles y hormigas, con la pelota y los descubrimientos botánicos, a su vez, en el lazo oculto que doblega la tranquilidad de Rema por el Nene, cuyo parentesco no se nombra y cuyo control se infiere por la focalización fija en los ojos de una niña; a partir de aquí hay un distanciamiento con lo ordinario, cosiendo lo fantástico en la animalidad: la aceptación de un tigre en la casona, que se mueve por doquier. Es vigilado por el capataz quien informa a la familia de su ubicación con el propósito de que ellos no se encuentren con las garras y las fauces fáunicas, destino que provoca Isabel cuando miente sobre el paradero del felino, y el Nene, violentador de Nino, cabrío amenazante de Rema, muere por el desatamiento de la naturaleza, nunca reprimida, del tigre y la suya propia.

Lo extraordinario no estriba, en exclusivo, en la figura de un tigre que no desconcierta a los habitantes de la diégesis, sino en el estilo específico para narrar lo vedado. Como se mencionó, la voz narrativa se apega a lo que ve y piensa Isabel, por ende, en una extensión

discursiva, las imágenes infantiles brotan en flujo continuo, y rememora, rememora los contactos ásperos de Nene hacia Rema, y sin contigüidad alguna en un nivel superficial, recuerda las hormigas que encontró con su compañero de diversión. Pero la niña perspicaz percibe la tristeza que brinca de habitación en habitación y de cuerpo en cuerpo, en la casa de los Funes.

Es a través del animal, más que con los ligeros atisbos de lo que sucede entre los adultos, que señala, de modo simbólico, las fuerzas de poder engendradas: “Isabel le vio una mano levemente alzada, con el reflejo en el vidrio parecía como si estuviera dentro del formicario (...) ahora eran las hormigas que le andaban por los dedos” (p.220), “[Isabel] inclinada sobre los caracoles esbeltos como dedos, quizá como los dedos de Rema, o era la mano de Rema que le tomaba el hombro” (p.229). Los insectos dentro de una caja de cristal; el tigre dentro de las paredes de un maltrecho hogar; el caracol dentro de una concha. Y rema, dentro de la sujeción del Nene; libre ya por el acto de la palabra de una infante; ya no privada ni por cristal, ni pared, ni concha.

Es esta la confusión y unión de *mimesis* y *fantasy* en “Bestiario”: la resolución de un conflicto/acto humano, por medio de una presencia fuera de la ordinariedad del mundo empírico del lector, sustentada por los elementos formales de la narración y el pilar poético de toda buena construcción literaria. La estampa de los animales, origen de esta noción fantástica, lo explica Julio Cortázar (2016) en las clases de literatura dadas en Berkeley, al hallarla, al igual que en las modificaciones temporales, en la fatalidad o destino:

Es en ese momento en que lo fantástico y lo real se mezclan de una manera que ya no es posible distinguirlos; ya no se trata de una irrupción donde los elementos de la realidad se mantienen y hay solamente un fenómeno inexplicable que se produce sino

una transformación total: lo real pasa a ser fantástico y por lo tanto lo fantástico pasa a ser real simultáneamente sin que podamos conocer exactamente cuál corresponde a uno de los elementos y cuál, al otro (p.82)

La decisión de Isabel se encuentra predispuesta y sentenciada desde el pueril comentario de su madre cuando declara que si no le gusta que su hija vaya donde los Funes, no se debe al tigre. La fatalidad que impulsa a Alina de “Lejana” a fusionarse con su otra-yo, o el fuego que llueve en un coliseo o emerge del piso parisino en “Todos los fuegos el fuego”, es exigido por lo fantástico y por la esfericidad del cuento, forma predilecta “para conseguir el efecto que el autor quería” (Cortázar, *Clases de literatura*, p.84), afirmación que tiene parentesco con la unidad de *efecto* de Edgar Allan Poe, no solo por la extensión ideal del relato corto para leerse en una sentada, asimismo por “una tesitura, una concentración, y estructura” que el narrador estadounidense pule (Alazraki, 2001, p.263) para forjar una circunferencia textual hilada en los incidentes, tono, y combinatoria de acontecimientos, que en la pluma de un loable escritor, se componen obras como “La venta del chivo prieto” de Méndez de Cuenca.

Semejante a esta ineludible vía, David Roas (2018) propone que todo relato fantástico va en aras del efecto de miedo, pero uno que discrepa del terror que se siente al ver *El exorcista* o *Pesadilla en la calle Elm*. Los teóricos que Roas (2001) cita para sustentar su premisa van del fundador del horror cósmico, H.P. Lovecraft, defensor de la intencionalidad del escritor y los efectos de lectura logrados en el lector, hasta Caillois, Bellemin-Noël e Irène Bessière. Entonces, fundamenta su idea en torno al *miedo metafísico* que es engendrado en el vientre objetivo de la narrativa fantástica: “transgredir o, al menos, problematizar nuestra concepción de lo real” (p.10); este miedo, pues, se gesta con “la irrupción de lo imposible en

un mundo que funciona como el nuestro” (p.11). La inquietud y angustia que personajes, narradores homodiegéticos o lectores están en potencia de padecer.

Una posible objeción es que en la literatura fantástica de mediados del siglo XX y del siglo XXI presentan a humanos que no dudan ni temen la aparición de lo sobrenatural o lo extraordinario, aunque lo familiar se enrarece, aunque de la espiral de la vida mundana extremidades ensombrecidas rasguen los velos nítidos de lo que se cree que es lo real y lo verdadero. Roas lo llama *amenaza*, un sentimiento que atenta con la aceptabilidad de lo posible al ser ultrajado por lo imposible, dando margen a la inexplicabilidad del sujeto que confiaba en su capacidad cognoscible y las normas de lo racional de su sociedad. Por consiguiente, si en el cuento “Nada de carne sobre nosotras” de Mariana Enriquez, la voz protagonista normaliza en su vivencia a Vera, una calavera real, no así el lector que sigue la degradación autodestructiva del personaje que adelgaza a niveles extremos, aislada, y obsesionada para conseguir los huesos que carece Vera.

La transgresión, si no sucede a un nivel diegético en el mundo de los actantes, si no hay asombro ni terror en tener a un tigre en la casa o en que el Petiso Orejudo visite Buenos Aires, no significa que la oposición posible/imposible, certeza/incertidumbre haya desaparecido. Continúa en la participación activa del lector empírico e implícito para suponer qué es lo real, pese a que puede ser falaz. La evasión que han depositado en la literatura fantástica es errónea, como puntualiza Roas (2001): “[lo fantástico] no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad” (p.37) o Julio Cortázar (2016): “una contribución a vivir más profundamente esta realidad” (p.64). La detención del *tempus fugit* en “El milagro secreto” o la otredad en el propio individuo en

“Agosto 25, 1983” de Jorge Luis Borges, son relatos que abren la duda en la racionalidad, ligada a la memoria, al tiempo y a un contexto.

En lo contrastivo, el argentino Jaime Alazraki identifica diferencias en los cuentos de algunos autores hispanoamericanos del siglo XX (entre ellos Cortázar y Borges), que van del fantástico clásico al neofantástico por su visión, intención y *modus operandi*. Alazraki (2001) expone que, en la tangente de visión, en el clásico hay una separación dicotómica de lo natural y lo sobrenatural, sin la conjugación cortazariana, atendida en el neofantástico donde una primera realidad es una máscara, y la segunda, un rostro no antes contemplado. En la intención, el relato clásico es asentado en el terror como móvil guiador efectista, a la inversa del neofantástico con la ausencia del horror, si bien Alazraki precisa, puede haber perplejidad e inquietud, reflexionando paralelamente en lo que Roas denominó *miedo metafísico* y la gran interrogante de lo que es real. Por último, en el *modus operandi*, en el primero se realiza un proceso graduable de lo cotidiano (presentación) a lo más fantástico (revelación); en el segundo, este proceso se invisibiliza cuando el campo imposible es introducido sin preparación en el inicio del cuento o novela. Parecido a la «narrativa de lo inusual», para Alazraki, “[se] alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos” (p.280), donde lo sobrenatural en ciertos cuentos de Cortázar son proyecciones de la psique humana. Pero ha de tenerse en cuenta que, a veces, este sentido metafórico no es anulador de la condición fantástica, sino que el hecho extraordinario realmente ocurre en el plano diegético de la obra, sin que conlleve una pérdida de significancia simbólica, recuérdese lo dicho en “Bestiario”.

En síntesis, lo que no cambia en el género es la transgresión o problematización de la realidad, el miedo metafísico y el involucramiento del entorno cultural del lector. Lo que cambia, sin embargo, son los matices en los temas, el estilo, la forma, los aparatos de tensión

como el fragmentarismo, y la pluralidad de niveles de enunciación (compárese a Cecilia Eudave, con *El verano de la serpiente* y a Charles Dickens, con “El guardavía”, historias de fantasmas).

Capítulo IV. Una noción fantástica en *Las invitadas* de Silvina Ocampo y *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez

El fantástico, como cualquier otro género o sistema literario, se ha transformado. El horror sobrenatural gótico de *El castillo de Otranto* del inglés Horace Walpole no es semejante al fantástico posmoderno de *Ficciones* del argentino Jorge Luis Borges. En ese sentido, sin embargo, es posible agrupar y entender una serie de obras —ya sean hispanoamericanas o de otro orbe— de acuerdo a una tradición fantástica que, en palabras de Omar Nieto en su reveladora y referencial *Teoría general de lo fantástico*, se mueven entre paradigmas: el clásico, el moderno y el posmoderno.¹³ Como tales, operan no en segmentos cronológicos, sino en orden conceptual en el sentido de que, por ejemplo, el fantástico clásico, si bien es el paradigma fundacional de finales del siglo XVIII y, quizá, el más identificable, también sus estrategias textuales continúan utilizándose por los escritores del siglo XXI.

En este cuarto capítulo se estudian dichos paradigmas en dos colecciones de cuentos de las argentinas Silvina Ocampo (1903-1993) y Mariana Enriquez (1973): *Las invitadas* (1961) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Por un lado, se complementan las estrategias textuales del fantástico identificadas por Omar Nieto con el aparato teórico de David Roas concentrado mayormente en el ensayo *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico* y los textos citados en el tercer capítulo, como el publicado en la Revista Brumal o la introducción de su compendio de *Teorías de lo fantástico* (2001). Asimismo se reflexiona con la cuentística seleccionada en torno a los conceptos de ‘miedo metafísico’, el

¹³ En el apartado 1.1 se exponen las diferencias entre el paradigma de lo fantástico clásico y el paradigma de lo fantástico moderno; en cambio no del posmoderno, puesto que considero que las autoras a estudiar no comprenden dicho registro. Para más información consultar las páginas 201 a la 278 de la *Teoría general de lo fantástico* (2015) de Omar Nieto.

neofantástico de Jaime Alazraki, y los rasgos elementales que han atravesado a los géneros literarios del horror, terror y fantástico, como sus variantes (háblase del horror sobrenatural o del horror fantástico que Cecilia Eudave estudia en el artículo académico *Hacia una clasificación del espacio en textos de horror fantástico*), que ya fueron presentadas en el primer capítulo de este trabajo.

El vínculo más evidente entre ambas autoras, además de su nacionalidad y la forma literaria afín (el cuento), es el libro biográfico *La hermana menor* (2014). Mariana Enriquez, por medio de distintas voces, recoge los múltiples retratos de Silvina Ocampo para forjar un caleidoscopio original. Los amigos, conocidos, compañeros literarios, vecinos y la propia Mariana son quienes van perfilando la figura excéntrica, intuitiva y peculiar de una *rara avis* en el canon literario. Sin dejar los valiosos fragmentos de entrevistas realizadas a Silvina, las escasas entradas en los diarios de su esposo Adolfo Bioy Casares donde la menciona, y lo que prevalece tras la muerte de los autores: el corpus literario de Silvina apreciado por Enriquez con una serie de comentarios que proyectan la cabal, precisa y completa comprensión sobre este.

Una búsqueda académica entre la relación literaria de Mariana Enriquez y Silvina Ocampo solo abarca la conexión a partir de *La hermana menor*. Sobresalen las reseñas y las entrevistas que le realizaron a la escritora argentina durante la promoción del mismo. Enfatizo en la pregunta que Nurla Azancot le hizo para el suplemento *El Cultural* del diario *El Español* en 2018, en el que le plantea la posible semejanza entre la construcción malsana de sus personajes infantiles. Enriquez responde: “Yo no encuentro una influencia directa de Silvina en mi trabajo de ficción, pero los escritores nunca se dan cuenta de sus influencias

subterráneas. Supongo que hay un aire de familia entre ella y yo¹⁴”. Posteriormente, nombra a Stephen King como autor estelar de sus preferencias de lectura y temáticas.

Sobre lo anterior subrayo dos cuestiones:

1) en el capítulo dos indagué de manera sucinta las latencias de Edgar Allan Poe en literatos hispanoamericanos; siguiendo lo argumentado, las influencias más significativas se producen cuando el escritor no imita a su modelo, sino que destila en su poética, en flujo, las consonancias que hay en sus obras. George Robert Coulthard (2013), en “La pluralidad cultural”, al retomar las posturas de Neruda y Vargas Llosa, que no rechazan las influencias extranjeras en la tradición latinoamericana —yo añadiría a esto las que se establecen entre los autores coterráneos—, dice que “por importantes que sean, generalmente no constituyen la esencia de la literatura hispanoamericana; que esta las digiere y asimila, y utilizándolas crea algo propio y al mismo tiempo universal” (p.72). Por consiguiente, ese “aire familiar” que Mariana advierte, las influencias o, suscribo, influjos, son capaces de ser visibilizadas, aun su condición, a veces hermética.

2) Enriquez no suele negar a sus maestros. Los más recorridos, aparte de Stephen King, son Faulkner, las hermanas Brönte, los poetas románticos decimonónicos ingleses, Jorge Luis Borges, Manuel Puig, Shirley Jackson, etc., y subrayo cuando Noelia Ramírez para *El País* le interpela por las escritoras que han influido en su carrera, Enriquez nombra a Silvina Ocampo.

En el caso de Silvina Ocampo es más arduo encontrar declaraciones en las que haya confirmado una influencia notable en su cuentística tan desencajada de las tendencias literarias argentinas de la época. El propio Bioy Casares dudaba si en Ocampo existió alguna

¹⁴ El aire de familia que Enriquez supone se aborda en el apartado siguiente.

influencia en ella. Expone que “su obra parece como si hubiera influido a sí misma” (como se citó en Enriquez, 2021). Lo que se sabe con seguridad es que a Silvina le gustaba Clarice Lispector, Djuna Barnes y Julio Cortázar, según Noemí Ulla en sus *Encuentros con Silvina Ocampo* (Enriquez, 2021, 172). En otra entrevista, *Entre el orden y el desorden* (1983) realizada por María Gilio, le pregunta por los escritores que admiraba en sus primeros años literarios. Silvina invoca a Azorín, Güiraldes, Valle-Inclán y a Poe. En relación con el autor estadounidense, afirma que —en el momento de la entrevista— únicamente le agradan algunas cosas; cosas que no esclarece ni la entrevistadora vuelve a interpelar.

De ningún modo pretendo, pues, proponer que la escritura de Silvina Ocampo es concomitante a la de Mariana Enriquez. *Las invitadas* se desplaza entre lo extraño, lo inusual, lo irracional y el absurdo. *Las cosas que perdimos en el fuego*, entre el terror, el realismo y el horror. Pero en las dos colecciones de cuentos, lo cierto, hay ramificaciones con lo fantástico, si bien lo sobrenatural —lo imposible, lo otro, lo misterioso— no es un elemento obligatorio con el que no pueda funcionar la operatividad de los registros aludidos; por ejemplo, en “El chico sucio” de Enriquez, la transgresión no se produce por un operante fantástico (los asesinatos brutales de niños en situación de calle, posiblemente vendidos u ofrecidos por las madres para los cultos locales de los barrios marginales bonaerenses), aunque se ejerce una confrontación de un orden ‘normal’ de la maternidad y la infancia con otro orden (los niños parecen adultos y las madres, huérfanas). Por tales razones, el realismo de Enriquez está emparentado con el terror, y “El chico sucio” encaja con lo que la crítica ha llamado el terror o espanto social (cf. Carmen Álvarez Lobato, Agustina Pastorino, Brenda Gutiérrez).

El primer capítulo de este trabajo investigativo gira en torno al terror y al horror; el tercer capítulo, al fantástico. Se comprenden los alcances de sus tradiciones por separado, sin

que sean obligatorio sus cruces, pero perfiló vasos comunicantes fantásticos que permean en *Las invitadas* y *Las cosas que perdimos en el fuego*, si bien su etiqueta genérica estriba en las latitudes del terror (en Enriquez) y lo extraño (en Ocampo). De nueva cuenta, acudo a una entrevista de *La diaria libros* llevada a cabo por Mariana Figueroa a Mariana Enriquez en 2021. La entrevistadora plantea sobre el carácter relacional del terror y lo sobrenatural. La escritora responde: “Yo lo que creo en general es que hay no una confusión, sino una asociación directa entre el terror y el fantástico. Y el terror no necesariamente es fantástico”. Después dice que el terror puede romper la realidad con la violencia. Esta es la funcionalidad en “El chico sucio”, o la paranoia en “Verde rojo anaranjado” y “Los años intoxicados”. No obstante, la mayoría de los relatos de la colección cuentística seleccionada sí presentan un operante fantástico. Aunado a lo anterior, las disrupciones de la esfera cotidiana y ‘posible’ en algunos de sus cuentos son creadas por actantes o motivos típicos de un paradigma clásico (un espectro, una casona maligna, un monstruo) que se introducen en un paradigma moderno (el fantástico es interno, naciente en las alteraciones del ser humano); esto sobre todo para Silvina Ocampo y *Las invitadas*, con metamorfosis, onirismos y alteridades.

Por tanto, con la identificación e interpretación de esta noción fantástica tejo las particularidades y familiaridades de las dos autoras argentinas; de ahí que el funcionamiento, sentido y efecto del fantástico se asienta por tres elementos principales: la naturalización del elemento interruptor, la ausencia/desaparición y el crimen. En los siguientes apartados se trabaja en esta sintonía fantástica para concluir con la aplicación de la construcción de la unidad de efecto de Edgar Allan Poe expuesto en su *The Philosophy of Composition* en los cuentos “La expiación” (SO) y “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” (ME). La base primaria es narratológica; en segunda instancia, lo que se ha llamado el culto del detalle (las aves y la mirada en SO; la recopilación documental de los asesinatos infantiles

y el clavo en ME), la culpa que modifica la dicotomía de los papeles de víctima-victimario (en SO) y el tratamiento psicológico envolviendo un crimen (implícito en ME y explícito en SO), junto con otras latencias compartidas que se desarrolla en el apartado correspondiente.

1. Paradigma transgresor: naturalización e incerteza

La noción del fantástico que presentan ciertos cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez y *Las invitadas* de Silvina Ocampo¹⁵, se vinculan con la definición más elemental del género, planteado en la sección previa: un extrañamiento que transgrede la realidad intratextual del mundo diegético de los personajes y los marcos epistémicos de los lectores implícitos y empíricos. David Roas (2016) lo singulariza en *Tras los límites de lo real* como el conflicto de lo real y lo imposible cuyo efecto primordial estriba en la inexplicabilidad del fantástico que hace enfrentar las certezas de la razón con su posibilidad dentro de la ficción.

Expongo un acercamiento general de esta concepción del fantástico en “Isis” de SO a manera de ejemplo. El motivo central del relato es la metamorfosis de una niña en un animal indefinido jamás nombrado por el narrador. No obstante, como se ha tratado, la aparición de un elemento sobrenatural o un tema concreto (la transformación física) no es el único requerimiento para que un texto ficcional *a priori* se inserte en el sistema de lo fantástico recuérdese lo dicho sobre “La nariz” de Gogol, y su función grotesca-satírica, pese a que la acción narrativa sea provocada por el desprendimiento de tal órgano del rostro de un funcionario ruso, es decir, un acto insólito, pero de implicaciones no fantásticas.

¹⁵ A partir de ahora señalo sus nombres como ME y SO cuando se mencionen junto a sus relatos.

Entonces, la realidad intratextual de “Isis” es descrita por una narradora homodiegética, amiga de la infante, y participante de los sucesos diegéticos. Este es uno de los tres tipos de recursos que David Roas (2016) sistematiza para abordar el efecto de lo fantástico: 1) “recursos relacionados directamente con la instancia narrativa” (cap.4)¹⁶ que se refiere, a saber, en la identificación del narrador en primera persona con el protagonista que conduce a la ambigüedad; una vacilación no entendida en términos todorovianos, sino como epicentro de la incertidumbre en la cuentística de Ocampo: “la imposibilidad de describir algo ajeno a la realidad humana y la voluntad de sugerir ese terror por medio de la imprecisión, la insinuación” (cap.4). La voz narrativa acude, por lo tanto, a los símiles (otro recurso textual más) para advertir las actitudes excéntricas de la niña. La compara en grado superlativo con la quietud de las águilas o los felinos: “Más perfecta que la inmovilidad del jaguar, que no cierra los ojos sino para dormir o para devorar” (p.223). Pero acaecida la metamorfosis con la criatura del zoológico que la pequeña observaba siempre, ya no bastan las palabras en sentido figurado para trazar la fisonomía oculta del fantástico: “Se detuvo a mirar un animal que no parecía real sino dibujado en la arena. Sus enormes ojos nos reflejaban” (p.224).

No solo Silvina Ocampo fue una mujer intrigante, de acuerdo a quienes la conocieron. La raíz de su prosa está rodeada del secreto como fragua del enrarecimiento. La narradora, horrorizada, enuncia la metamorfosis desde su realidad intratextual que se contrapone para transgredir la propia realidad extratextual de los lectores. Se entiende, en términos simples, que aunque el personaje acepte y normalice lo sobrenatural (más adelante se aborda el concepto de ‘naturalización’), no así el lector de carne y hueso. Una característica notable de los cuentos ocampianos es, pues, el secreto: lo que un ángel les dice a 40 niños sordomudos,

¹⁶ Para citar *Tras los límites de lo real* de David Roas, voy a utilizar en lugar de número de página el capítulo de donde se extrajo la cita, esto debido a que consulté el texto en su formato Epub.

lo que escucha un hombre agonizante de la boca blanca de un espectro, el diario privado de una niña-adulta. El secreto y la ambigüedad distintiva del relato fantástico se corresponden.

Por consiguiente, se utilizan 2) “recursos vinculados con aspectos sintácticos y de organización narrativa” y 3) “recursos vinculados con aspectos discursivos o del nivel verbal” (cap.4). En el resto del trabajo investigativo se amplían los pormenores de los tres grupos aludidos. Esta idea base es relevante, por otro lado, para que Omar Nieto (2015) en su *Teoría general de lo fantástico* comprenda el fantástico como un sistema elaborado de estrategias textuales que no depende de lo temático-semántico para conjugarse y del estandarte de la mayoría de la teoría clásica del fantástico formulada por Todorov que lo sitúa como un fenómeno de recepción, esto quiere decir, que el efecto del género se determine por la reacción del lector (p.53).

Aun cuando David Roas (2016) considere que las actualizaciones del fantástico se deba a los horizontes de expectativas de los lectores, preocupación nada baladí para los escritores, y de ahí que se halle: “la necesidad de sorprender al receptor” (cap.5) que provoca dos giros: 1) “la intensificación de la cotidianidad” y “la búsqueda de nuevas formas de comunicar, de objetivar lo imposible” (ibid). Más que confrontar las posturas teóricas se complementan, nótese en la obra de Mariana Enriquez.

En “La Hostería”, de ME, lo fantástico y la realidad social son codependientes. A comparación de Silvina Ocampo, hay una mayor impronta en la configuración de un espacio ficcional verosímil remarcado por las circunstancias históricas y sociales recientes de la Argentina de la segunda mitad del siglo XX y el siglo XXI, que, por supuesto, se traslada a eventos paralelos de Latinoamérica como lo es la violencia policial y la contaminación

ambiental en “Bajo el agua negra” o la huella dictatorial de Jorge Rafael Videla (1976-1983) en el relato tratado.

Las referencias extratextuales del Estado totalitario argentino es un recurso idóneo para rodear el operante fantástico de “La Hostería” de realismo, con el propósito de “hacer creíble los extraordinarios acontecimientos relatados a unos lectores cada vez más escépticos” (Roas, cap.4). La voz heterodiegética narra el viaje de Florencia, una joven, a Sanagasta, una provincia de La Rioja (en Enriquez fíjese en la recurrencia de situar sus cuentos, desde las primeras páginas, en un *locus* reconocido). Se describen las contrariedades con su hermana y orientación sexual (esto de modo incipiente), y la amistad con Rosario, una chica de su edad. El *efecto de lo real* bartheano se va generando sin sobresaltos. La primera estrategia contundente, sin embargo, está en la supuesta razón del despido del padre de Rosario de su trabajo: “les contó a unos turistas de Buenos Aires que la Hostería había sido una escuela de policía hacía treinta años, antes de ser hotel” (p.39). Las amigas recuerdan que les enseñaron en el colegio que, durante la dictadura, “mataron gente ahí” (ibid.) aun con sus reservas. La estrategia es la de una remisión sociohistórica extratextual para crear un cariz de “objetividad”, replicada en “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, en la narración de los crímenes del asesino serial o las apariciones regulares de los militares; por ejemplo, los de Alfredo Stroessner, dictador paraguayo (1954-1989), en “Tela de araña”.

Así como el secreto es el pilar de la noción fantástica en *Las invitadas* de SO, incluso en aquellos relatos que no pertenecen al género, tal “Fuera de las jaulas” en la que los animales de un zoológico se sobrecogen en un misterio compartido al no abandonar su hábitat artificial tras ser liberados por un profesor de inglés y sus alumnos, o “El incesto a Juana Ivúlich” con una infelidad no concretizada que suscita que haya un desacuerdo y la mujer

engañada crea que su esposo tiene un vínculo incestuoso con su hija; la narradora en lugar de desmentir la suposición, pues es con ella que Horacio, el cónyuge, es infiel, decide guardar el secreto. Retorno a Enriquez y al pilar de su noción fantástica: lo sobrenatural surge en el mismo espacio de lo admisible; es decir, de un elemento verdadero del mundo empírico del lector se elabora un agente transgresor que determina lo dicho por Nieto (2015): “Ese polo, el que se ve violentado, el de la realidad, es tan necesario como la misma concepción de lo sobrenatural” (p.70). Ya no son vampiros ni *doppelgänger* abyectos ni únicamente una disrupción de la categoría espaciotemporal lo que desestabiliza: es lo que no podría ser rechazado por el lector dentro de su marco vivencial.

“La Hostería”, aunque no es el relato más excepcional de Enriquez, es revelador por representar el paradigma más esclarecedor de la premisa sostenida. Regreso a la diégesis para argumentar: Florencia y Rosario se escabullen a la Hostería para cometer una travesura por el despido del padre de la segunda. Entran a las habitaciones para meter chorizos en los colchones; pero, de repente, el silencio desaparece y se quiebra en ruido, el ruido del pasado: “Alguien empezó a golpear con algo metálico las persianas y las dos se abrazaron en la oscuridad porque a los motores y los golpes en las ventanas se le agregaron corridas de muchos pies” (p.44). Luego, son los alaridos de hombres, los vidrios explotados. La reacción de los personajes es la del terror. Elena, la propietaria del local, tras oír unos alaridos “como si las estuvieran matando” (p.45), las descubre aterradas. El narrador enuncia que ella no percibió lo que las jóvenes sí. Lo sobrenatural toma la forma de lo espectral en un miedo social; en otras palabras, un miedo colectivo que en este cuento se transformó en el conflicto de lo real con lo imposible, pero lo imposible-fantástico proviene del recinto de lo más verídico: los soldados de la dictadura (lo posible) fantasmagóricos que retornan en el lugar de sus crímenes (imposible).

Aclaro que para este estudio los siguientes relatos han sido identificados como fantásticos En SO: “Tales eran sus rostros”, “La hija del toro”, “Éxodo”, “La revelación”, “Visiones”, “Isis”, “El siniestro del Ecuador”, “La cara en la palma”, “Los termas de Tírte”, “La expiación”, “El fantasma”, “La gallina de membrillo” y “El diario de Porfiria Bernal”. En ME: “La Hostería”, “La casa de Adela”, “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, “Tela de araña”, “Fin de curso”, “El patio del vecino”, y “Bajo el agua negra”. No se realiza un análisis exhaustivo de cada uno de los cuentos, antes bien, la propuesta es unificarlos en una noción fantástica para concatenar sus paradigmas que recogen motivos, estructuras y paralelismos.

1.1 De paradigmas y otras precisiones sistematizadoras

En el apartado previo se expuso la concepción del fantástico del teórico mexicano Omar Nieto quien en su *Teoría general de lo fantástico* (2015) brinda un enfoque sistematizado el que estriba, a mi parecer, en la transgresión y los paradigmas. Lo primero como condición necesaria que está presente en cualquier relato del género (por muy tradicional o novedoso que sea) y lo segundo en cuanto la funcionalidad operativa que el discurso y la diégesis de lo fantástico propone y que hace viable que se estudie y decodifique; es decir, la teoría de Todorov (relacionado con la vacilación) no sostendría el análisis de un cuento de Silvina Ocampo, y en contraposición, el concepto del ‘neofantástico’ de Jaime Alazraki, tan aplicable a un Cortázar, no lo es para una autora más contemporánea como Mariana Enriquez en la que el miedo sí continúa siendo importante en la construcción narrativa y no solo la perplejidad y la inquietud que el crítico argentino posiciona en el fantástico del siglo XX.

Entonces, para Nieto los paradigmas sirven para que con una sola teoría (si bien nutrida de un corpus bastante amplio en la que intercala su discurrir con la de otros teóricos) se analice e interprete un texto fantástico sin importar si sea “Lanchitas” (1878) de José María Roa Bárcena o una microficción como “La cueva” (2004) de Fernando Iwasaki. La base paradigmática de Nieto se funde en el ensayo de la escritora argentina Rosalba Campra: *Lo fantástico: isotopía de la transgresión*, donde ‘transgresión’ es la disrupción y desestabilización del mundo ordinario por un elemento ajeno al marco epistémico de lo posible, por lo que, no basta que en “Bajo el agua negra” de ME, como en el Lázaro bíblico, resucite un muchacho asesinado por la policía argentina, sino que este agente de lo fantástico, que ya creó una disrupción de naturaleza biológica, desestabilice los valores epistemológicos y emocionales de algún personaje o el lector implícito, en este caso, en la fiscal Marina que pretende negar una procesión que le hacen a este joven mortuorio que salió de un riachuelo contaminado: “corrió entre las casas precarias, por los pasillos laberínticos, buscando el terraplén, la orilla, *tratando de ignorar* que el agua negra parecía agitada, porque *no podía* estar agitada, porque esa agua *no* respiraba” (p.173). En las cursivas (son mías) se señala la consecución del rechazo al acto terrorífico, aunque, ahora, lo imposible *es*.

En el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, por ‘Isotopía’ se entiende, retomando lo expuesto por Greimas, como: “cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso” (p.285). Nieto pues, recuperando el trabajo de Campra, define tres clases de isotopías (hay que verlas en el sentido de líneas de significación y no temáticas por lo ya tratado en el capítulo anterior sobre que el tema no hace lo fantástico) para los tres paradigmas del fantástico: la isotopía clásica de eje sintáctico en el paradigma de lo fantástico clásico; la isotopía moderna de eje semántico en el paradigma de lo fantástico moderno; y la isotopía posmoderna de eje

lingüístico en el paradigma de lo fantástico posmoderno (p.83). De forma anticipada concibo que en la cuentística seleccionada de Mariana Enriquez y Silvina Ocampo los paradigmas presentes son los dos primeros, excluyendo el paradigma de lo posmoderno.

Para proseguir con la justificación de lo anterior, resumo las características principales del paradigma clásico y el moderno, en el que ‘paradigma’ abarca aquello abordado por Gilberto Giménez en el texto “La teoría y el análisis de la cultura. Problemas teóricos y metodológicos” compilado en el libro *Metodología y cultura* (1994): “marcos de pensamiento u orientaciones teórico-metodológicas a propósito de las cuales existe cierto acuerdo dentro de la comunidad científica, porque son considerados útiles y fecundos” (p.35). Cabe añadir que si Giménez emplea este concepto en el campo de las ciencias sociales al que le da un carácter científico, Nieto, posiblemente, con el término de ‘paradigma’ haya querido matizar aún más la naturaleza sistematizadora y no arbitraria del género fantástico tan digno y serio como cualquier otro género mimético.

A continuación sintetizo las características primordiales de los dos paradigmas que destacan en la obra de Ocampo y Enriquez. En el paradigma de lo fantástico clásico de eje sintáctico se puntualiza:

1) la incursión lineal y progresiva de un “elemento sobrenatural, extraño, o de lo otro, en un mundo familiar” (p.103) para “perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo” (Bravo, 1987, como se citó en Nieto, 2015);

2) la otredad externa no necesariamente representa una potencia maligna, pero siempre transgrede de un modo u otro, ejemplo de ello está en “Eleonora” de Poe;

3) lo extraño puede cobrar una forma antropomorfizada o “una fuerza abstracta, que en efecto *acecha* a la cotidianidad” recuérdese la fuerza natural en “Muerte en el bosque” de Amparo Dávila (p.104);

4) un sistema de valores únicos que es interrumpido por la otredad externa;

5) es común en el siglo XIX por problematizar “paradigmas excluyentes (vida/muerte, natural/sobrenatural)” (p.109);

6) influye, por lo habitual, terror o fricción insoportable en los actantes como en “La Hostería” de ME ya que se transgrede la cotidianidad de Florencia y Rosario que aparece en el discurso en primer término, de ahí su eje sintáctico, de ordenamiento de los eventos diegéticos;

7) la oposición transgresora puede fungir como centro de miedos individuales y colectivos; Nieto lo ilustra con *Drácula* de Stoker porque para la sociedad victoriana el sexo es “como un azote universal y virtualmente incurable” (p.120), por ende, los “sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos” (Alazraki, 2011, p.280) singulares del neofantástico también participan en las narraciones clásicas, es decir, no son relatos del siglo XX.

En otra arista, el fantástico moderno de eje semántico posee los siguientes rasgos:

1) la otredad externa transmuta a interna, por lo tanto, se apela a un extrañamiento suscitado por el personaje mismo;

2) posee un vínculo con la inconsciencia y el onirismo;

3) no hay un único sistema de valores lo que posibilita que haya “posibles verdades dentro de él” (p.107), en otras palabras, esta otredad interiorizada en el sujeto no fantástico se “oculta textualmente dentro de la narración hasta que emerge desde el universo del protagonista o algún personaje específico” (p.139);

4) este paradigma sería el equivalente al neofantástico referido, ya que el fantástico brota “de las profundidades del texto, o de la naturaleza del hombre” (p.135);

5) si en el paradigma de lo fantástico clásico el eje es sintáctico-horizontal, aquí es una transgresión vertical que más que un ordenamiento discursivo de los eventos diegéticos, reside en la configuración de los personajes, no del espacio, sino que es ese una de las esferas donde se proyecta, como en “La isla a mediodía” de Cortázar en la que la obsesión de un sobrecargo por una isla en forma de tortuga hace que al final del cuento se ejerza una transgresión espacial y

6) una ambigüedad, un “recurso textual”¹⁷ y no “un elemento extraliterario o del lector” todoroviano (p.140) debido al ocultamiento de la otredad interna en la mente del sujeto que funciona por un mecanismo estratégico de

7) naturalización o normalización, la adaptabilidad del personaje en el hecho fantástico que desplaza la confrontación opositiva por una amenaza interna: “la tensión del mundo social con el mundo del yo” (p.174);

8) otro de sus equivalentes es cierta sintonía con el relato maravilloso a causa de que el suceso *imposible* es “una sustancia de la que está hecho el mundo; ya que la otredad se ha fundido en su contraparte” (p.185);

9) Nieto hace hincapié en una verosimilitud productiva que recurre a las técnicas realistas, sin embargo, considero que la verosimilización es un componente que en los tres paradigmas se exhibe aunque con un funcionamiento disímil (el clásico un choque, una oposición implacable; en el moderno, la normalización de lo extraño, su cotidianización más

¹⁷ Desde mi perspectiva, sin embargo, el fantástico clásico también necesita de recursos textuales, aunque difiere de algunos del moderno; por ejemplo, en este último el de la normalización, y en el primero para acentuar la verosimilitud la técnica del manuscrito encontrado o el relato metadieético; uno en común es la preferencia –mas no regla– del narrador no confiable, es decir, de tipo homodieético.

eficaz; en el posmoderno —en este trabajo de investigación no se desarrolla— para ficcionalizar lo real-lo irreal.

En los anexos se incluyen dos tablas (1 y 2) en las que clasifiqué los relatos escogidos de Ocampo y Enriquez en los paradigmas descritos. Una revisión cuantitativa arroja que de los 13 cuentos de Silvina Ocampo hay una predisposición mayor al paradigma de lo fantástico moderno (7) contra los de lo fantástico clásico (5) y una confluencia de ambos en “La expiación”. En los 8 cuentos de Mariana Enriquez, esto se invierte: la mayoría pertenece al paradigma de lo fantástico clásico (5) y el restante, al fantástico moderno (2).

Pero la literatura no es unitaria ni rígida, pese a los análisis más exhaustivos con los aparatos teóricos más incuestionables con los que muchas veces es sometida. Las inferencias cualitativas, iridiscentes, desempolvan la noción frente al concepto: “se caracterizan (...) por su carácter frecuentemente figurado y por sus resonancias connotativas incontroladas” (Giménez, 1994, p. 34). No niego los paradigmas de Nieto y su uso sistematizador para comprender que, por un lado, el predominio en Ocampo de un paradigma de lo fantástico moderno, además de estar acorde a lo que se solía escribir en el segundo tercio del siglo XX influenciado por el surrealismo, onirismo, psicoanálisis (Silvina Ocampo antes de incursionar en la escritura, era pintora, discípula de Giorgio de Chirico), es un cimiento para el valor de lo secreto en Ocampo, o lo que Judit Podlubne (2004) nombra como una ‘intimidad inconfesable’ (sin trasladarlo a lo fantástico), fundada en su ambigüedad textual y semántica enrarecida por la naturalización que no deja de ser desconcertante.

Tampoco me declino en desconsiderar el paradigma de lo fantástico clásico en Mariana Enriquez como pauta de la recuperación de elementos góticos ingleses (o más bien,

hay una territorialización de lo gótico en lo latinoamericano¹⁸); sin embargo, aun así, el miedo social o la ‘presión fóbica sobre una sociedad’ comparte la característica ocho del paradigma de lo fantástico moderno: los agentes fantásticos son hijos del mundo empírico del lector extraliterario, lo que suscita una atmósfera de naturalización en su espacio, en cambio, no en la falta de asombro de los personajes.

1.2 Naturalizando el secreto: paradigma de lo fantástico moderno en la cuentística de Silvina Ocampo

En el análisis literario estructural no es elemental redescubrir la biografía del autor para comprender y crear el sentido del objeto de estudio: los textos ficcionales —o no ficcionales—, la palabra forjada. Roland Barthes desplaza al Autor producido, personaje moderno, del epicentro escritural y reformulando un nuevo basamento crítico.

No obstante, la construcción que Mariana Enriquez hace de Silvina Ocampo en *La hermana menor* no es solo la recuperación de una figura minimizada por sus dos presencias más próximas en el imaginario colectivo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, sino el entendimiento íntegro de su corpus, sus transformaciones y fijaciones. Enriquez (2021) puntualiza que “un encuentro con Silvina podía ser surrealista, podría ser inquietante, podía ser juguetón” (p.150). En *Las invitadas*, los tres calificativos referidos se comprimen y explican parte del carácter encrucijado de los niños-viejos-brujos-cruels, las monstruosidades, los celos, el amor y lo que se aborda en este apartado: la naturalización del secreto.

¹⁸ Ejemplo de ello es el gótico de tierra caliente o gótico tropical de Álvaro Mutis en “La mansión de Araucaíma” o *La perra* de Pilar Quintana.

La naturalización o normalización del incidente fantástico es la estrategia característica de la otredad interna del paradigma de lo fantástico moderno. Como se indicó, de los 13 relatos de Ocampo, se circunscriben 8 en dicho paradigma. Recupero “La cara en la palma”, “La gallina de membrillo” y “El fantasma” para vislumbrar la dialéctica siguiente: el secreto íntimo (consanguíneo de lo sobrenatural) se naturaliza *por* y *para* la voz narrativa, habitualmente homodiegética, pero vedado (casi siempre) para el resto de los personajes, quienes permanecen en el margen de la cotidianidad y su realidad estable. Afirmo Podlubne (2014) sobre la funcionalidad del secreto en esta misma línea (aunque no en materia de lo fantástico): “un extraño principio de individuación, como una original marca de subjetividad que los distingue (...) de las otras voces” (p.3). Una insistencia, pues, de la dimensionalidad del yo, que bajo la lógica del paradigma moderno, responde a la ebullición de la otredad interna en la que se disuelve lo extraño para proyectarse en sí.

En “La cara en la palma”, la unidad vocal autodiegética, identificada como una joven mujer que confecciona flores, huidiza y enamorada, le escribe a la persona que quiere, con la intención de confesarle que en la palma de la mano izquierda tiene una cara que le habla, influye y conduce su vida. En la órbita de la naturalización, la anormalidad se convierte en hábito. Por lo tanto, después de la ligera resistencia a revelar el misterio que guardaba, intercala las vivencias monótonas (el taller en el que trabaja, los comentarios que recibe por sus creaciones plásticas, su preferencia por el campo ante la ciudad) con las transgresiones - interrupciones de la voz “atroz” y “enemiga” que pretende devastarla por siseos y consejos para abandonar su rutina y lo amado.

El secreto se corporiza en la mano izquierda, internalizado en su cotidianidad, y cuya exigencia discursiva es confesional; la enunciación narrativa, por consiguiente, se estructura

en el formato textual epistolar: “culpa de esta lapicera con que te escribo y culpa de mi afán por escribirte” (p.241), idóneo para interpelar al narratario. En ocasiones pareciera que el operante fantástico, sin embargo, no es el eje del relato, sino un estorbo asumido, un terrible, pero casual “defecto de nacimiento” (p.240) que impide que la florista se acerque a Aurelio. Es aceptado por ella, aunque aún no haya logrado habituarse. No la paraliza como en una historia del fantástico clásico pudiera ocurrir, por ejemplo, en el cine expresionista alemán recuérdese *Las manos de Orlac* y las gesticulaciones trágicas del pianista que recibe el trasplante de las manos de un asesino, deteriorando y confrontando su devenir. En “La cara en la palma”, en cambio, el choque se invisibiliza y por ende se anula la antítesis de sujeto (la florista) y el objeto (el operante fantástico/el motivo del monstruo).

A semejante premisa, Nieto la coloca en su andamiaje intertextual con Jaime Alazraki y Flora Botton, por citar algunos. De la investigadora española retoma el fragmento que estimula el parteaguas para conectar el paradigma moderno con el surrealismo y lo maravilloso: “la ausencia de protesta o de resistencia por parte de dos personas (...) me parecen reflejos, conscientes o no, de una experiencia onírica” (Botton, 2003, como se citó en Nieto, 2015). En “La gallina de Membrillo” la ambigüedad textual, en los términos propuestos, es, quizá, ese reflejo de onirismo, ese tratamiento de objeto surrealista.

Tan es así, pues, que la historicidad de *Las invitadas* y la propia formación pictórica de Ocampo se mueve en la de los influjos —directos o no— de las vanguardias y lo surreal. En el caso de Ocampo, también se ha validado en trabajos investigativos la presencia de una vena surrealista que sobresale más en *La furia* y *Las invitadas* (Izaguirre, 2017, p.32); que, viene a corresponder a la asociación de Nieto de la ‘naturalización de lo sobrenatural’ (de vacilación a adaptación) con el surrealismo y la transfiguración del sueño a un “mundo

enrarecido pero al que nadie sorprende” (p.181). No en exclusivo a lo que apela a la disolución de las fronteras de la vigilia y la ensoñación como en “Visiones” de SO, sino que textualmente es identificable la ambigüedad.

Blanquita Simara titubea en el sistema descriptivo del narrador testigo que, pese a que se conozca su participación en la enunciación intradiegetica de “La gallina de membrillo”: “Yo temía que la vida de Blanquita Simara estuviera en peligro y se lo dije a Rosaura, que respondió con voz adorable: —Tiene siete vidas. Tenemos un Dios aparte” (p.258), es incognoscible identificar más datos para su configuración actancial (la identidad del narrador). El pronombre singular en primera persona y que uno de los personajes principales de la historia le respondan es señal de su valía en la diégesis. Pero cómo Enriquez (2021) advierte en el estilo ocampiano de *Y así sucesivamente* (1987), antepenúltima colección de cuentos: “La persona narrativa es cada vez más irrelevante” (p.173). De forma anticipada ya hay rastros de esta insignificancia de unidad vocal en el relato en cuestión.

Si en “Isis” la ambigüedad se deslizaba en la imprecisión de nombrar lo fantástico, apelando a la insinuación con figuras retóricas tal el símil o la hipérbole, en “La gallina de membrillo” se recurre a estrategias textuales semejantes. Blanquita, el operante de lo fantástico, puede ser un perro, un gato, una criatura que “no parecía un macho, sino una hembra” (p.256), que en la focalización del narrador testigo hacia este deja entrever su conciencia: “no desagradaba a Rosaura, pero sí a Blanquita Simara, que descubrió en el hombre, así lo sospecho, pretensiones de animal” (p.256); que aúlla, y que posee la facultad del habla, primero como premonición de bonanzas y luego de aciagos.

Para Roas, reitero, los recursos del efecto fantástico estriban en:

1) la instancia narrativa, por ejemplo, la “ambigüedad interpretativa” del narrador testigo, sin identidad marcada, que relata los acontecimientos diegéticos, incluso aquellos en los que difícilmente hubiera estado y en donde, parafraseo a Nieto, se difuminan los campos de lo real y lo imaginario (p.194).

2) en lo sintáctico y de organización, en los que se distingue la “ausencia de causalidad y finalidad” cual la alternancia de la voz de “Blanquita” y la voz de “Rosaura”: “—¿Y cómo hacemos para decírselo a papá? —dijo Rosaura Pringles, con la voz de Blanquita Simara” (p.258) que provoca que Ernesto Roque, quien pretendía secuestrar a Rosaura en un acto pasional, desista, y se desvanezca inexplicablemente: “[Rosaura] vio que el amenazante revólver y la mano amorosa que oprimía su brazo habían desaparecido” (p.259).

3) y en el nivel verbal (la “evasión del término designativo”) que, aunque el tono del relato no es tétrico ni el operante fantástico es amenazante más que en los presagios negativos, de manera paralela —no directa ni clara— se dibuja la imagen de Blanquita: con los aullidos, hocicos, y lomos. Posiblemente se trate de un ser no humano, un canino; sin embargo, al igual que Amparo Dávila en relatos como “La celda”, “El huésped” o “Alta cocina”, la incertidumbre para el lector implícito no es exacta a la que padecen los personajes diegéticos que están en contacto con las criaturas sobrenaturales: ellos, a diferencia de nosotros, los perciben empíricamente. El secreto, de tal modo, no solo le pertenece a la florista con una mano en la palma, o a la voz narrativa de “El fantasma” que se ha enamorado, por fatalidad vengativa, de un espectro: también al lector de “La gallina de membrillo”, quien posee el secreto, entendiéndolo como un misterio que no puede ser penetrado, que el propio narrador, muchas de las veces, nos aleja a través de las anteriores estrategias textuales. No se conoce a cabalidad plena por la ausencia de explicaciones típicas del paradigma de lo moderno: no se pretende descifrar los orígenes del fantástico, sino que *a priori* ya está integrado en la vida.

“El fantasma” en esta vertiente no es una excepción. Los recursos narrativos se repiten: el formato de epistolario como vehículo de la confesión que, en principio, es el punto nodal que impulsa la historia; un narrador homodiegético que padece los efectos del contacto con el operante fantástico; el progresivo escalonamiento a través de los detalles para evidenciar la experiencia sorpresiva e incomprensible; en otras palabras, la introducción de lo inusual en la cotidianidad. No obstante, pese a que las estrategias sean paralelas a la de los dos relatos previos que identifiqué dentro del paradigma moderno, en este caso algunos rasgos del paradigma clásico se presentan; condición que comprueba que los acercamientos críticos no son formas puras, sino susceptibles a tener fugas.

La incursión de lo fantástico (un espectro femenino) se presenta por el narrador *ab ovo* (sin gradaciones). Esta característica, de acuerdo a Alazraki, no se ubica en el fantástico clásico como *modus operandi* típico, ya que “la casualidad del mundo, [reproduciendo] la realidad cotidiana (...) monta una maquinaria narrativa que gradual y sutilmente la socava hasta ese momento en que esa misma casualidad de la que partió cede y ocurre” (Alazraki, 2001 p.279), y aunque asumo, por ende, que el paradigma de “El fantasma” sea la de un relato clásico, el personaje-narrador explícitamente enuncia la problemática en las primeras líneas: “me enamoré de una sustancia volátil” (p.255) como si se tratara del *modus operandi* de un relato neofantástico. La confesión está dirigida, aparentemente, a su prometida Cirila —y los lectores somos partícipes—, pero el secreto se interpone a la revelación: tanto los receptores como la propia Cirila desconocemos el agente de lo fantástico, y es justo este elemento el que hace que el cuento comparta rasgos con uno clásico: la otredad no se interioriza, sino que se mantiene externa, acechante y perjudicial.

En otros relatos, la evasión del operante fantástico puede funcionar de manera distinta, a saber, para alargar la tensión narrativa o propiciar el suspense para un acto culminante. Un cuento de espectros epítome del paradigma clásico es “El fantasma de la señora Crowl” de Sheridan Le Fanu. La anécdota de la señora Jolliffe sobre su estadía en Applewale House prepara con la atmósfera sombría gótica y un detallismo hiperbólico: “los árboles eran muy gruesos y altos, casi tan viejos como la vieja casa” (2010, p.16), la imagen horrida de la matriarca de la casona que suscita en ella el juicio de que: “era la cosa más horripilante que yo haya visto” (p.26), y no solo su rostro momificado, sino sus acciones cruentas (encerrar a un niño en una habitación oculta para que muera de hambre).

La postergación del descubrimiento criminal y la descripción de la estampa terrorífica posee un cariz efectista que tiene parangón con la oposición transgresora de las leyes y códigos morales, caudal de aversión; empero, en el cuento de Ocampo si se ralentiza el hallazgo de aquello que “no tiene rostro ni forma alguna (...) sospecho, ni siquiera los santos han soportado” (p.255) no es tanto para producir tensión y terror, sino más bien para tratar de nombrar y formular lo que ha residido en el espacio de lo íntimo (lo que solo la voz narrativa sabe), que Alazraki arguye como metáforas epistemológicas que “buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación” (2001, p.277). En Ocampo, la afinidad se pule incluso más allá de sus ficciones no miméticas: las dificultades, ironías e incongruencias de las relaciones amorosas.

En “El fantasma”, un hombre se enamora del espectro de la amiga muerta de su prometida que no lo ama; juego que ridiculiza a los personajes y los ata a sus pasiones que han normalizado o, en palabras de Omar Nieto, naturalizado. El suplicio que el narrador acuña a la vivencia, que está a punto de confesar, le hace decir que “llegó a parecerme casi

natural. Hoy me parece totalmente natural” (p.255), y en cambio, no le parece ningún suplicio lo que está en la lógica de lo racional: “Cirila, mi novia, no me amaba, pero yo gozaba con ella de todos los inconvenientes del amor; esta circunstancia hacía que estuviésemos dispuestos a casarnos” (p.255). Inversión que no trastoca al personaje: si acepta un vínculo amoroso insensible, también es capaz de recibir en su vida a un fantasma que lo ha erotizado, de ahí la acidez fina e irónica de Ocampo para develar en la sugerencia fantástica los avatares de parejas vacías y que son, realmente, lo irreal, ya no los fantasmas.

1.3 Las incertezas de la ausencia: paradigma de lo fantástico clásico en la cuentística de Mariana Enriquez

En 2020, en un ciclo de conferencias por la Universidad de Guanajuato, Mariana Enriquez, en breves minutos, describió las tres orientaciones de su preocupación literaria: la experiencia del horror (Seminario de Investigación Poéticas de lo Inquietante, 2020, 1hr3m27s). La primera es la vulnerabilidad del cuerpo que amalgama enfermedades, abusos físicos y la violencia de género. En “Bajo el agua negra” está la condición orgánica destrozada por un río putrefacto, las mutaciones de los niños: “Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes” (p.159); en “Fin de curso”, las uñas, pestañas y cabellos arrancados de Marcela; el brazo amputado de Adela; la criatura monstruosa que destripa a un gato en “El patio del vecino”; pero también es el olor a carne y sangre que en la mayoría de los relatos de *Las cosas que perdimos en el fuego* conforma una atmósfera: la de la sordidez inmediata que por doquier se asoma.

La enfermedad, sin embargo, no solo se extiende en las heridas corporales, también en las mentes desequilibradas, como la de un asesino serial y la de aquel que acepta que un

espectro lo siga en el ómnibus donde da un tour, como se ve en “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” o la joven que pretende alcanzar la delgadez de un esqueleto real en “Nada de carne sobre nosotras”. Lo interno y lo externo se sincretizan en la obra de Enriquez; lo individual (el remordimiento que acecha al personaje principal de “El patio del vecino”, la amenaza a la integridad por un operante fantástico invisible, ausente, que no se percibe por la vista en “La Hostería”, en “Tela de araña”, en “Fin de curso”) y lo social.

Del punto previo se desprende la segunda orientación que punza en la narrativa de Enriquez: el horror político que comprende tanto la fuerza dictatorial y sus estragos (los miles de desaparecidos y las miles de impresiones grabadas en los lugares marcados por el totalitarismo, más allá del tiempo, cual en “La Hostería”), pero asimismo la violencia estructural y la desestabilización económica.

En el estudio de Pastorino (2018) *El mal social como fuente de terror: un recorrido por la narrativa breve de Mariana Enriquez*, se focalizó, por ejemplo, la aversión a la pobreza del argentino en “El carrito” --de la colección de cuentos *Los peligros de fumar en la cama--*; una aversión que, sin duda, repercute en la ‘presión fóbica sobre la sociedad’, uno de los elementos con el cual establece la conexión de la autora con el gótico inglés: “utiliza lo asqueroso y lo repugnante que produce temor al contagio para exacerbar determinadas condiciones o personajes” (p.19).

Por su parte, Adriana Goicochea en el artículo *La matriz gótica de la narrativa de Mariana Enriquez* ha estudiado las ramificaciones góticas (que ubica como un subgénero del fantástico que perpetúan los literatos de las “generaciones de postdictadura”) en relación con: 1) “el tratamiento de la espacialidad y la temporalidad” (p.64), conjugada en el símbolo del ‘umbral’, lo incognoscible y el secreto; 2) “el diálogo con otras formaciones culturales”

(p.64); y 3) “las figuraciones del horror” (p.65), una de ellas lo monstruoso, coincidiendo con lo dicho por Pastorino en cuanto lo excesivo y desmesurado.

Un rasgo sustancial en la cuentística de Enriquez, centrándome en la vena fantástica, es la que atañe a los sistemas descriptivos, así pues, lo extremoso y lo hiperbólico, de igual manera, se configuran en las descripciones de los agentes fantásticos con operadores tonales de tipo tangibles: “ojos **glaucos**” (p.152), “[los dientes] tenían forma **triangular**” (p.152), “el sexo **desproporcionadamente grande**” (p.153), “brazos **grises** (...) como el brazo de alguien **muy enfermo**” (p.173) o en la acción del actante humano: la demencia que impulsó el suicidio del hermano de la narradora-personaje en “La casa de Adela”. Distíngase lo que he resaltado en negritas: adverbios intensificadores, adjetivos que agrandan la imagen que engrosan el contenido de *Las cosas que perdimos en el fuego*: la transgresión del horror, que en el primer capítulo precisé por la inutilidad para hacerle frente, la descomposición física y mental de quienes entran en contacto con él, la cualidad de intangibilidad, y el fatalismo que desmembra la salvación, etc.

La construcción de la noción fantástica en los cuentos de ME se efectúa con la aparición de un agente fantástico (criaturas monstruosas, un espacio subversivo y estragos del pasado) que en LH, PCC, TA, y BAN¹⁹ son acompañados por situaciones con diversas connotaciones actuales que he aludido anteriormente (la militarización de los regímenes, asesinos seriales, la criminalidad policial, incertidumbres sociales) y que a pesar de que susciten atmósferas naturales, la anormalidad, lo imposible o lo sobrenatural no se vuelven un hábito, es decir, se compagina con el paradigma de lo fantástico clásico. A excepción de

¹⁹ Los cuentos a citar se abrevian ya de la siguiente manera: “La Hostería” (LH), “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” (PCC), “Tela de araña” (TA), “Bajo el agua negra” (BAN), “Fin de curso” (FC), “El patio del vecino (EPV), “La casa de Adela” (LCA).

PCC, sí hay una confrontación inquietante en los personajes y en el lector empírico por una transgresión que yace tanto afuera como dentro de los marcos epistémicos de lo posible.

Si en la poética de Silvina Ocampo el secreto fantástico se naturaliza (la aceptación de lo inusual sin que suponga una problematización en los receptores de esta), en Enriquez emerge en lo que llamo las ‘incertezas de la ausencia’, por el cual me detendré en “Fin de curso” para desarrollarlo. La narradora homodiegética presenta desde el inicio a Marcela, una joven estudiante, estrambótica, que pasaba inadvertida antes del acontecimiento central: “la ropa que usaba parecía elegida para **ocultar** su cuerpo” (p.117) y “Faltaba mucho, pero nadie comentaba su **ausencia**” (p.117). Su presencia está aún ensombrecida por la ignorancia de los otros, incluyendo la de la narradora.

Lo insólito recae, entonces, en la corporalidad transgredida, en la estampa cruenta que supone el primer acercamiento a un choque tangible por el empleo de las descripciones hipersensibles de ME: “Marcela se arrancó las uñas de la mano izquierda. Con los dientes. Como si fueran postizas. Los dedos sangraban, pero ella no demostraba ningún dolor” (p.118). El elemento gótico de lo repugnante origina dos reacciones en las chicas que rodean al operante extraño: uno común, el de un “grito asqueado”, el que provoca que vomiten y tengan miedo; en ese sentido, sus experiencias del horror, primero, es el del terror, identificable por el sentido de la vista y el más clásico en la tradición literaria. Otra consecuencia de las autolesiones de Marcela es la relación dicotómica de la narradora con la adolescente, los “paradigmas excluyentes” que Nieto define en el paradigma de lo fantástico clásico. En este relato (y en el resto) se mimetizan en paradigmas incluyentes: el primer grupo relacional de fascinación/rechazo, y el segundo grupo epistemológico de

secreto/revelación, ocultamiento/descubrimiento, e ignorancia o lo incognoscible/conocimiento o lo cognoscible.

En el esquema dual de fascinación/rechazo, después de que Marcela se corta la mejilla, en la narradora ebulen los dos estados. Primero la resistencia: “A mí me temblaban las rodillas” (p.119), luego, la atracción: “era hermosa. Su cara era hermosa (...) Una sonrisa que podía enamorar a cualquiera” (p.119). La experiencia del horror se ejerce con el repudio de las compañeras y ese prístino temblar, madre de la exaltación, más adelante, por mencionar otro caso cuando Agustina, una de las colegialas, interviene y refleja rechazo: “[me preguntaba] si estaba loca, no ves que no hay nada, no le sigas el juego, me da miedo, llamemos a alguien” (p.121); la experiencia del fantástico nace con la seducción y termina, o en ese mismo encantamiento como en este cuento, dígame también en LCA, PCC, TA, o en el yacimiento del miedo, tal deviene en LH, EPV y BAN.

La confrontación fantástica no reside en las actitudes destructivas de Marcela, sino en el segundo grupo epistemológico (que ME sigue trabajando con profusa maestría en *Nuestra parte de noche*) en un agente oculto, ominoso, inquietante; es decir, las incertezas de una ausencia de lo que no se conoce, lo que no puede ser nombrado con el lenguaje, lo que queda oculto detrás de la imagen sanguinolenta y macabra típica del horror clásico decimonónico, junto al fatalismo con el que cierra la historia, pues la narradora no escapa de la amenaza horrida que atacó a Marcela y ahora a ella. Eso que David Roas denomina como *miedo metafísico* por su condición de: “abolir nuestra concepción de lo real y, con ello, inquietar al receptor” (p.34, cap.3). Eso sugestiona a la voz narrativa cuando se encuentra con Marcela en el baño:

—¿No lo ves?

—A quién.

—A él. ¡A él! ¡Ahí en el inodoro! ¿No lo ves? (...)

—No, no veo nada, no hay nada—le dije. Desconcertada por un momento, me agarró del brazo (p.121)

Posteriormente, Marcela trata de explicar cómo es *ese hombre* que la obliga a autolesionarse. La narradora, ansiosa, se mueve hacia los límites: ya no quiere estar junto a la joven por una fascinación estética, por la tangibilidad de la imagen escabrosa, sino para que le responda a su inquietud: “—Quiero saber. —¿Qué querés saber? (...) —Quiero saber que te obliga a hacer él” (p.122), en otras palabras, compenetrar en el misterio de Marcela, en su secreto umbrío.

La atracción por los operantes fantásticos (los personajes sepan o no que es un ente sobrenatural), sinuosos, algunos más fijos y menos escurridizos, son constantes: lo que empuja a Paula de EPV a rescatar al “niño” apresado en un departamento contiguo al suyo, para, en el clímax, descubrir que el infante es en realidad una criatura modificada y aberrante que se mantuvo al margen, oculto; la fuerza del espacio que encadena a los actantes humanos de LCA, incompresible por la narradora: “No entiendo, nunca pude entender qué le hizo la casa, como lo atrajo así. Porque lo atrajo a él, primero. Y él contagió a Adela” (p.73) y, resalto, se desconoce qué es lo que queda detrás de la puerta que la niña manca cruza para no volver, nótese pues, esta ausencia de comprensión por lo horrible; y en BAN, con la fiscal Pinat que se adentra a los vericuetos de una zona marginal para indagar sobre el muchacho asesinado por un policía que, según la *vox populi*, ha resucitado. No se detiene y lo que halla es una procesión; apenas el operante fantástico se asoma, apenas, un brazo mortecino, y es lo suficiente para que Pinat salga despavorida, tapándose los oídos “con las manos

ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores” (p.174), pero con el conocimiento a cuestas, cerca, en su experiencia de lo fantástico.

2. Amalgamiento de la *unidad de efecto* y el fantástico

La noción literaria desarrollada por el escritor estadounidense Edgar Allan Poe en su poética *El método de composición* y el fantástico como género literario (desde la obra literaria gótica hasta las manifestaciones contemporáneas, y desde el corpus teórico de Todorov a David Roas) comparten una similitud: la impronta de la recepción del lector que, a su vez, es objeto de cuestionamientos. En el capítulo dos se mencionó a Ian Reid en relación a Poe, y en el capítulo cuatro a Omar Nieto como figuras que se alejan de la instancia de recepción para estudiar el fantástico.

Sin embargo, por más que se comprenda esta literatura bajo el lente de las estrategias textuales que crean un sistema literario, estos últimos elementos no son estáticos ni formas puras; son cambiantes. Tengan o no una preceptiva literaria escrita, es en su corpus donde los creadores evidencian las capacidades autorales, las inquietudes que los atraviesan, la distinción de un fondo y una forma, y el lugar que contesta las preguntas de un porqué y cómo escriben así.

Además se recuerdan las citas utilizadas con anterioridad de Roas (2016) en *Tras los límites de lo real*: constantemente el género se actualiza, por lo tanto, las problematizaciones de lo real sociopolítico con lo imposible van a contrastarse o complementarse, por un lado, en el nivel diegético, y en otro extremo, en los recursos textuales empleados para alcanzar un grado de verosimilitud.

Si no sucediera lo anterior: “el receptor rechazaría la posibilidad de lo imposible que caracteriza a toda historia fantástica” (p.3, cap.4), tal como sucede en “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez, donde se tratan problemas femeninos perdurables (el aborto, femenicidios, inseguridad social, la autolesión corporal con el fuego).

En esta directriz, la *unidad de efecto* se propone como una herramienta útil para el análisis e interpretación de los textos literarios. De antemano advierto que no pretendo hilar una influencia cabal y rígida entre el cuentista bostoniano y “La expiación” y “La casa de Adela”, sino que con el aparato crítico bosquejado de David Roas y Omar Nieto, aunado con la concepción del ‘efecto’, se pueda comprender la construcción del fantástico y los aires de familia que unen a las literatas argentinas.

2.1 La construcción de lo fantástico en “La expiación” de Silvina Ocampo

“La expiación” aparece por vez primera en la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, publicada en 1940 por la editorial Sudamericana. Después en la cuarta colección de cuentos de Ocampo, *Las invitadas*, en 1961, editado por Losada. El cuento entra en uno de los tópicos predilectos de la autora: los celos. La particularidad que lo distingue de este grupo temático es el enrarecimiento por operantes fantásticos y que ahora no es la mujer quien padece estos sentimientos, sino un hombre. Si en “Amor” una pareja discute sin percibir el hundimiento del barco en el que se encuentran por los celos femeninos, y en “La boda” la unión matrimonial no deseada, pero tampoco evitada, provoca que al final la novia —personaje y voz narradora— no resista a la infidelidad del cónyuge: “si vuelvo a ver a esa desvergonzada, la mataré o me suicidaré” (p.209).

“La expiación” tiene, entonces, como gran tema, el de los celos masculinos (que luego tiene un viraje hacia la culpa). La historia se resume en el matrimonio de Antonio y su esposa (voz homodiegética y personaje principal) desvirtuado por la mirada de Ruperto, amigo de la infancia de ambos. La estructura temporal se entrelaza con eventos del presente y sucesos pretéritos en cursiva. La acción del habla principal en el presente, cuando Antonio realiza un espectáculo con aves adiestradas en el cuarto del fondo de la casa frente a un Ruperto ciego y su esposa. La narradora pregunta el porqué están ahí, qué significa la prueba de los tres pájaros que llevan flechas a contenedores, qué sentido guardan las relaciones verbales de Antonio (las órdenes fáunicas y el sueño), etc.

Asimismo, otra acción del habla característica de Ocampo es la confesión. A las acrobacias de los vertebrados le sigue una declaración “—Voy a hacerles una confesión—murmuró Antonio, y agregó lentamente—, pero sin palabras” (p.205). Los dos constituyentes narrativos introducen lo que se estudia a continuación: el culto del detalle o los ‘incidentes’ que arman una estructura singular dentro de *Las invitadas* por su prolijidad y cuidado, a la par que determinan los símbolos claves (los ojos: la mirada, la revelación, la lucidez y la condena, el muñeco de ojos azules que Antonio le prohíbe a su esposa tocar; los objetos punzocortantes: picos de aves, cuchillos, flechas). Como en la poética de Poe, estos objetos, en su mayoría, menores y pequeños, se encuentran corporizados materialmente (la lucidez de Antonio para detectar las miradas lascivas de su amigo por su mujer lo transforma y lo incita a dejarlo ciego con nigromancia o magia hermética, y la condena posterior, en su pretensión de herirse edipianamente, en su retorcida expiación).

Así, el secreto como signo del silencio y el ocultamiento, la inversión de victimario a víctima (típico de Poe), el espacio preternatural (en términos de Cecilia Eudave), un fantástico ambiguo y el fatalismo que cierra un cuento que se sitúa en un paradigma de lo fantástico clásico con ligeras pinceladas del moderno. Una razón más para reparar en el carácter *sui generis* del texto elegido, pues en Ocampo es más común el paradigma de lo fantástico moderno y más emparentado formalmente a lo hecho en *Autobiografía de Irene*, pues conecta con la “remodelación del narrativo borgiano” (Enriquez, 2021, p.67) con un final circular y la idea de que “la literatura es un objeto artificial, un sistema de convenciones que el buen escritor debe manejar con eficacia, y adhiere transitoriamente a la lógica compositiva” (Enriquez, 2021, p.69). Sin abandonar, jamás, el amparo de lo insólito y las fijaciones ocampianas.

“La expiación” se diferencia también del resto de los cuentos incluidos en *Las invitadas* por desarrollar una anécdota más extensa, siguiendo una estructura compleja por el entrecruzamiento de dos temporalidades y la abundancia de detalles que remarcan la incrustación de lo fantástico con dos operantes: la transformación de la personalidad del esposo de la personaje-narrador y el elemento fáunico como mediador destructivo, donde ambos actantes son depositarios de un enigma o, como he argüido, de las incertezas de una ausencia que interpela a los habitantes de la diégesis y a los lectores.

De acuerdo a la noción cuentística de Poe, el proceso escritural del relato se inicia ya conociendo el desenlace, porque “la primera de las consideraciones debe ser la de un efecto que se pretende causar”. La creación de dicho efecto, si bien se completa terminada la lectura del texto, se formula a partir de premisas básicas narratológicas del cuento moderno: la causalidad, la ilación de acciones, “procurando que todas las incidencias y en especial el tono

general tienda a desarrollar la intención establecida”. Por lo tanto, la escritura está mediada por la meticulosidad del autor y no por el desenfreno; más por la carga de significaciones articuladas que la sola arbitrariedad.

Una vez más, no pretendo asegurar que Silvina Ocampo haya seguido las preceptivas de Poe a raíz del contacto de su obra ensayística, pues no hay registro de esto como sí en el decálogo de Quiroga comentado en el capítulo dos. Lo que sugiero es que la cuentística de Poe se desliza, conscientemente o inconscientemente, en las propuestas poéticas de más de un escritor.²⁰

Sin más preámbulos y dicho lo anterior, un primer atisbo de la creación de la unidad de efecto en “La expiación” está en la elección de dos niveles narrativos: un tiempo verbal pretérito (con la analepsis como anacronía) y un tiempo verbal presente, intercalados; en esta interrelación la memoria ejerce la función del *locus* para el ordenamiento de los hechos inexplicables. En el presente, la acción del habla se centra en el cuestionamiento, arrojando dudas, siendo así una pregunta; en cambio, en el pasado, entre el flujo de actos y desde el casamiento hasta la disolución del carácter primigenio de Antonio (con un movimiento narrativo de resumen condensado varios años), resulta ser la respuesta de lo que ocurre. El principio y el final se cierran en una circunferencia de *fatalidad* o destino en los términos de Cortázar (2016):

lo fantástico y lo real se mezclan de una manera que ya no es posible distinguirlos; ya no se trata de una irrupción donde los elementos de la realidad se mantienen y hay solamente un fenómeno inexplicable que se produce sino una transformación total: lo

²⁰ Otro caso es el del cuentista peruano Julio Ramón Ribeyro (1929-1994).

real pasa a ser fantástico y por lo tanto lo fantástico pasa a ser real simultáneamente sin que podamos conocer exactamente cual corresponde a uno de los elementos y cuál, al otro (p.82)

La narradora homodiegética-personaje pregunta en la interioridad de un tiempo psicológico: “¿Era ésa la prueba? ¿Por qué nos llamaba a Ruperto y a mí?” (p.284), “¿Pero qué relación podía haber entre sus ojos abiertos durante el sueño y las órdenes que impartía a los canarios?” (p.287), “¿No era más difícil que las tonterías que estaban haciendo con las benditas flechas?” (p.288); de tal manera continúa interrogando el “truco de magia” que Antonio, su esposo, les presenta a ella y a Ruperto, y asimismo, su corporalidad, su genotipo, su constitución física: “Me sobresalté al oír su voz” (p.286), “(...) se quitó la camiseta. Su torso desnudo, parecía de bronce. Me estremecí al verlo” (p.289); en este sentido, lo desconcertante nace de la estampa familiar. El *unheimlich* freudiano se dibuja en “la cara de Antonia [que] se oscureció de cólera” (p.289). No solo son las acciones insólitas las que rascan la realidad de la mujer, sino la apariencia de su esposo; la sombra que arroja sobre los que lo conocieron, pese a que la extrañeza de su marido era notable para otros personajes previo a la toma de conciencia del deseo de Ruperto por su esposa y en consecuencia, el cambio de relación con ella.

Entonces, el motor fantástico que produce un extrañamiento en los cimientos de la realidad altera aquí no las cuestiones epistemológicas, pero sí a una institución longeva en las sociedades: el matrimonio, sacudido por la presencia de Ruperto que, durante las visitas a la casa de la pareja de casados, observa con insistencia y lascivia a la narradora, desencadenando la transformación definitiva e irrevocable de Antonio hacia su mujer.

El componente desestabilizador acontece en tres planos:

a) la interrogativa de lo que se hace: Antonio cambiando sus hábitos (yéndose a dormir a otra habitación, no dirigiendo la palabra a su esposa), alejándose, adiestrando a los pájaros para un fin desconocido, inventando nuevos actos esotéricos, una vida llenándose de “misteriosas ocupaciones” (p.289);

b) el carácter develado en una caracterización psicológica impenetrable, hostil, escueto, que no admite ya al Antonio cariñoso de los primeros años matrimoniales. No obstante, cambia en tres momentos de la historia.

c) su presencia externa que conduce a una sensación de rareza declarada por los pensamientos de su mujer; un cuerpo y una voz que antes identificable, ahora son ajenos.

Lo real prístino era el amor de Antonio por la personaje-narradora: “su única ambición era ser amado por su mujer, conservar su fidelidad. Poca importancia le daba al dinero” (p.285), reflexiona. Se contrapone a esto una fuga: lo fantástico irrumpiendo la realidad intratextual común y familiar, pese a que dicho fantástico siempre estuvo ahí, pero empieza a tener connotaciones esenciales: adiestrar canarios a través de fórmulas inusuales para fines cruentos. Durante el noviazgo, el elemento fáunico servía para la galantería, cuestión que no inquietaba a la narradora ni sorprende a los lectores implícitos, pues lo descrito es cercano a la realidad extratextual: “para conquistarme, me había enviado con ellos papelitos con frases de amor o flores atadas con una cintita” (p.288). Se detalla sin reservas.

La aflicción de la protagonista crece conforme esa realidad primera se enrarece, quedando fuera de los márgenes del conocimiento y la claridad, en sí, de la habitualidad: “[Antonio] ocupó un cuarto que servía de depósito en los fondos de la casa (...) se encerraba horas enteras en ese cuarto maldito” (p.289). La necesidad de averiguar qué hace su esposo ahí junto a las aves es tanta que se autoinflige un corte en la mano porque “de ese modo me atreví a golpear a su puerta” (p.290). Aun así, se le prohíbe acceder al espacio que le

angustia. Donde antes había una descripción de las acrobacias de los pájaros, ahora hay sombras, incertezas de la ausencia que nació de lo que ya no es: la confianza abierta del marido amoroso. La afrenta que experimenta la narradora es asimilada al lector, puesto que “percibimos la presencia de lo imposible como una transgresión de nuestro horizonte de expectativas respecto a lo real” (Roas, 2016, cap.1).

El final, en esta directriz, produce la inversión que Cortázar explica en la cita previa: lo real como fantástico y lo fantástico como real. La naturaleza hermética de Antonio (el componente insólito) se visibiliza –por este punto es que líneas atrás digo que “La expiación” si bien se puede enmarcar en el paradigma de lo fantástico clásico, tiene un matiz indiscutiblemente moderno–, transgrediendo y revelando la otredad de su individuo que connota un enrarecimiento cuya factura “es interior, personal, está oculta, subyace y en un momento dado emerge” (Nieto, 2015, p.146). A comparación de las estrategias de la naturalización (concepto reflejado en “La cara en la palma” y “La gallina de Membrillo”) o la alegoría y el onirismo (“Visiones”), la configuración actancial de la voz homodiegética –que actos hace, incluyendo los actos del habla como los frecuentes cuestionamientos– posibilita la anulación de la llana aceptación que los habitantes de los relatos del paradigma del fantástico moderno.

La mujer de Antonio duda en el presente de la historia. Y su yo del pretérito observa de manera *externa* la radicalidad del cónyuge que responde a sus incertezas con un tajante: “No tengo que dar ninguna explicación. Lo mejor será que te calles” (p.291). El choque, por ende, ~~si~~ se efectúa: se enfrentan las dos representaciones de una realidad que se origina, en tal vertiente, no en la mirada de Ruperto, sino en el *ser* interno de Antonio, diferente al de la protagonista. Lo real –un modo de lo real– entonces, encubrió la semilla fantástica que floreció en Antonio y en sus extensiones no humanas, las aves; y también lo fantástico (los

trucos y maniobras fáunicas) resultó ser parte de lo real familiar, de la dimensionalidad matrimonial.

En la unidad de efecto impera el culto a los detalles o “incidencias” que determina en una corriente subterránea la ilación con la unidad de impresión lograda en el desenlace. La mirada y su multiplicidad lo confieren, así mismo, el ente no humano y los objetos pequeños.

El primer fragmento con analepsis es significativo: “Hacía calor ya, y cuando llegamos a nuestra casa, desde la ventana del dormitorio donde me quité el vestido y el tul de novia, vi con sorpresa un canario” (p.285). La casa, *locus* en el que se desarrolla toda la historia, ES el punto de arranque con la extrañeza. El asombro y no el miedo hacia la presencia animal de la ave que, no obstante, opera con su rareza en la vigilia y en la ensoñación. Cuando Ruperto amanece ciego, revela que soñó “que los canarios picoteaban mis brazos, mi cuello, mi pecho: que no podía cerrar mis párpados para proteger mis ojos (...) mis manos no podían espantar esos picos monstruosos que picoteaban mis pupilar” (p.295). El onirismo como umbral que más que diferenciar y segmentar lo real y lo irreal anula las fronteras, puesto que lo soñado, como se supone del final donde Antonio pasa en su expiación por el mismo proceso para cegarse, es sustancia de la realidad trastocada.

Las palabras de Ruperto se dicen cuando ya previamente la narradora traza lo que Chusco, Albahaca y Serranito hacen por órdenes de Antonio: trasladar flechas con espinas a unos recipientes. Esas flechas, pues, y esos picos, punzocortantes, mueven la órbita fantástica a la acción cruenta, al crimen; es decir, las flechas que siempre estuvieron ahí *emergen* con una carga funesta, no normalizada que, de acuerdo a Vottero (2018), una de las estrategias textuales de los detalles o ‘incidentes’ de Poe se corporizan –traigo la misma cita del capítulo dos a colación– “en la forma de un objeto” (p.6) para matizar la unidad de efecto. Las flechas y los picos resultan determinantes para la captación del acto expiatorio de Antonio, pues estas

representan, sugiero, la tangibilidad del secreto en el relato, la respuesta a las interrogantes de la esposa y de los lectores al declarar que: “Voy a hacerles una confesión (...) pero sin palabras” (p.295). A continuación sucede que: “Favorita siguió a Mandarin y clavó una flechita en el cuello de Antonio, María Callas sobrevoló un momento sobre su pecho donde le clavó otra flechita” (p.295). El adiestramiento, los celos, la mirada de Ruperto sobre la protagonista, la ceguera, y la expiación que estriba, otra vez, en la mirada. El victimario convertido en víctima de su propio crimen. La circunferencia de un efecto fantástico.

Por último, señalo *grosso modo* el sentido interpretativo de esta dinámica fantástica que, similar a la ironía de “El fantasma”, se comprende por medio de la definición que Lauro Zavala (2019) le da de la ironía situacional como el “resultado de la situación paradójica de un personaje, a quien le ocurre lo contrario de lo esperado por él/ella o por otros” (p.164). Se ironiza la relación matrimonial cuando Antonio se ve, desde la focalización interna fija de la narradora homodiegética, incongruente con su actuar: “Nada había desunido a Antonio y a Ruperto; en cambio Antonio, injustamente en cierto modo, se había alejado de mí” (p.294). En lugar de distanciarse de Ruperto –quien desea a la mujer de su amigo– Antonio lo acerca a su hogar, aunque con el propósito de cegarlo y cumplir con las expectativas planteadas: lo aleja de su esposa, ya que le clava su negrura y misterio en los ojos.

Lo extraño, una vez más, no solo radica en los elementos fantásticos, sino en los comportamientos apáticos, crueles e incompresibles del amante. El secreto está en juego con dicha ironía. Pero, repito, la confesión de las certezas se yergue en la unión irremediable de lo real y lo fantástico.

2.2 La construcción de lo fantástico en “La casa de Adela” de Mariana Enriquez

En el primer capítulo de este trabajo investigativo se refirió a las nociones del terror y el horror, en concreto, a la matriz del “miedo” como parteaguas de dichos enfoques. También discurrí en la conceptualización temática propuesta por el académico Gonzáles Grueso –los temas del yo, del otro y del otro yo–, en el que buena parte de estos tienen de eje la sensación y experimentación del miedo: a la destrucción de la mente o el cuerpo, a los seres imaginarios, a la pérdida de la identidad, etc. Sin embargo, sucintamente agregué que, a mi juicio, no solo el miedo puede representar su móvil, sino la fascinación, la atracción, la seducción de lo extraño. De este modo sucede en el terreno fantástico de “La casa de Adela” de Enriquez: la obsesión por las incertezas de la ausencia.

Desde el título del cuento prefiguran los actantes principales, la casa, y Adela, una niña que vive en una provincia de Buenos Aires, fanática de las películas de terror y lo cruento, y a la que le falta el brazo izquierdo. Sus amigos, un par de hermanos, colegas de escuela y del caluroso verano, son testigos y partícipes de los acontecimientos que modifican sus vidas de manera irreversible.

Advierto en primera instancia que la configuración de Adela prevalece en el inicio del relato con la focalización interna fija de la narradora en primera persona –una de los dos hermanos, la menor, sin nombre– y asimismo, con las etiquetas que recibe de los otros. Adela es diferente, no en exclusivo por su condición biológica, así igual por su estrato socioeconómico como por su personalidad, a saber, la vivienda que habita, un espacioso chalet inglés, es imaginado como un castillo. Más que afligirle la pérdida de la extremidad, gusta de relatar fantasiosas historias en torno a la ausencia de este (subrayemos dicha ausencia: la corporal), hasta el punto de que no solo es vituperada y nombrada “monstruita”, sino que también produce miedo o asco en sus compañeros.

Al igual que en “Fin de curso”, en el que Marcela genera repulsión por arrancarse las uñas o rasgarse el rostro frente a sus compañeras de aula, en la narradora-personaje este estado se transforma después en obsesión y atracción. En “La casa de Adela” es el hermano mayor de la narradora aquel que se encuentra seducido por la rareza de la infante, la figura que toca lo extraño no con pavor, al contrario, con gozo: “mi hermano la miraba con adoración” (p.68), puntualiza.

Las narradoras de “La expiación” y el cuento presente comparten, aunado a la carencia de nombre de pila, el nivel de conocimiento que poseen – voz homodiegética y la perspectiva acortada, restringiendo “su libertad [para] seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural” (Pimentel, 2019, p.99) el papel de observadoras que nunca compenetran con entrega y fervor a los elementos fantásticos, y por lo tanto, son receptoras de las dudas, es decir, de las incertezas que insufla el enfrentamiento de su realidad empírica con la que pasa por el filtro de lo insólito. Dice: “Y yo solo escuchaba” (p.67) para posicionarse ante los eventos diegéticos, o en otro momento, cuando Adela y el hermano le presumen de que la casona abandonada del barrio les habla a ellos: “La casa nos cuenta las historias. ¿Vos no la escuchás?” y “Pobre –dijo Pablo–. No escucha la voz de la casa” (p. 73). Luego, se disponen a compartirle de lo oído.

Entonces, no tarda en figurar en la trama la casa abandonada, el conector material de la vena fantástica y con la tradición gótica decimonónica. El *locus* que zumba “como un mosquito ronco, como un mosquito gordo” (p.72), la relatora de anécdotas, el actante que verdaderamente termina por seducir a Adela y al hermano mayor, creándoles un afán –sobre todo en él– de ingresar en ella (exceptuando a la hermana menor que, pese a su constante preocupación de la vivienda siniestra, accede a participar en la excursión).

A partir de aquí se solventan las oposiciones semánticas o la configuración del espacio con un modelo lógico: adentro-afuera, lo oculto y lo visible, la cara y la máscara, la certeza y la incerteza, la ausencia y la presencia. El hermano mayor, por ejemplo, insiste en acceder a la certeza: “Estaba fanatizado. Necesitaba saber qué había pasado en esa casa, qué había adentro” (p.72). No versa en este punto en el niño el miedo físico, la sospecha de la amenaza, ni siquiera lo central es la “monstruosidad” de Adela, más bien el tema de *lo diferente* se teje en el *miedo* –o seducción– *metafísico* por lo que no está: la narradora, mediante la prolepsis, menciona la ausencia vital del hermano que se suicida a los 22 años; o esta otra ausencia definitiva que se cierne sobre Adela.

El miedo metafísico se rememora en paráfrasis, se define por Roas (2018) por la problematización de la realidad (central en la narrativa fantástica) causando en los personajes y lectores, más que el miedo físico, que claramente los hermanos padecen en un instante prolongado de su travesía por la casa cuando la luz se va, inquietud y angustia; muestra eximia es “La flor amarilla” de Julio Cortázar al que ya recurrí en capítulos previos, ya que lo que horroriza al protagonista no es en sí la imagen, *estampa* o presencia de su otro yo infante, es la idea que hay detrás de esa *estampa*, la perturbación que supone un eterno retorno condenatorio para él y sus infinitos otros yo.

La casa-*estampa* no es lo que trastoca con radicalidad la vida de la narradora, pese a que declare que “desde que entramos en la casa, nunca pude ver una película de terror” (p.68), sino los efectos de esa excursión, la imposibilidad de atravesar la imagen y saber dónde está Adela, la amiga que hipnotizada, absorbida por el *locus*, abre una puerta, se despide de los hermanos, cruza el umbral –la boca de toda incerteza: la desaparición, una cara de la ausencia como la del hermano al suicidarse– y luego jamás “la encontraron. Ni viva ni muerta” (p.78). La narradora reúne dicha vivencia en una contundente expresión: “La casa es una máscara” (p.78).

Los hermanos son interrogados, interpelados por los progenitores, la madre de Adela y la policía, puesto que la descripción espeluznante de la casa no coincide con la que reside en el plano de lo real conocido: está hueca, sin pared ni puerta alguna. No obstante, esto reside en lo externo y superficial; la casa, el espacio trastornado en el plano de lo fantástico se convierte en el cauce al que no podrá acceder la narradora por segunda ocasión y comprender, saber, lo que habita detrás de la *estampa*, dentro de la imagen, de ahí que haya dicho que “la monstruosidad” de Adela –simbolizado en ese muñón descubierto– no sea el operante de lo fantástico, sino la idea catástrofe de la ausencia física e incognoscible. Como en “La Hostería”, “Tela de araña”, “Fin de curso” o “El patio del vecino”: lo que no puede ser visto ni razonado ²¹. Lo que solamente es incerteza.

²¹ No es extraño que en este relato se hable de un significado político como lo expuesto en el artículo académico *Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enriquez* de Adriana Goicochea. O en la propia narrativa de Mariana Enriquez con su novela *Nuestra parte de noche*.

Conclusiones

Los derroteros de los géneros no miméticos continúan enraizándose en las plumas de los escritores hispanoamericanos. Los relatos fantásticos y de terror que se gestaron tras la Ilustración y su blancura de certezas no menguaron la necesidad de la grieta ni de los extremos insólitos de la realidad inexplicable desde la epistemología racionalista y lógica. Aunque podría resultar un asunto ya superado, cabe añadir que estos registros no implican un alejamiento del entorno sociocultural.

En tales términos, es una de las premisas que he sostenido a lo largo de este trabajo, no como descubrimiento, sino como evidencia que tanto los teóricos como autores de ficción reiteran: el gótico de antaño de la Inglaterra del siglo XVIII y el fantástico contemporáneo argentino –dígase lo mismo para el mexicano o el boliviano o el uruguayo– extraen los miedos individuales y colectivos de su época para volverlos materia literaria, no en afán reproductivo, pero sí configurándolos con su propio lenguaje.

El repaso conceptual del capítulo uno consistió en presentar los matices diferenciadores y concomitantes del “horror” y el “terror” para focalizarlos en los cuentos analizados, pero a su vez dar cuenta de la naturaleza transgresora que ambos comparten. El segundo por señalar, a saber, la vulnerabilidad del cuerpo humano con operantes más identificables en el mundo empírico del lector, verbigracia, las autolesiones de Marcela en “Fin de curso”; la sangre recorriendo el lugar donde antes hubo uñas y ahora solo carne roja. En cambio, el primero, el horror, emparentado con el fantástico por urgir en la imposibilidad de dar forma a amenazas intangibles, la irresolución, lo que no sangra, el miedo metafísico de David Roas; las interrogantes de la voz protagonista a Marcela para qué le diga que es lo que

está viendo, qué es lo que le está diciendo la figura torturante que la adolescente percibe y las otras no.

Los conceptos de lo siniestro y lo abyecto siguen siendo fructíferos para entender los mecanismos que dislocan el primer orden presentado o insinuado en los relatos no miméticos, lo normal, para proyectar, justo ahí, su inestabilidad y posterior transformación. El matrimonio es uno de esos edificios que caen en “La expiación” o “Pablito clavó un clavito: evocación del Petiso Orejudo”.

Un posible aire de familia que hila las narrativas de las argentinas, más allá de la utilidad para explicar el culto del detalle típico en la unidad de efecto de Poe para la construcción del efecto fantástico, es el desplazamiento de los motivos europeos por los americanos localistas (sin que ello implique en un color pintoresco). Enfatizo: la llamada descolonización de los actantes de lo extraño. En Enriquez se recupera a un asesino serial argentino espectral, no a un *ghost* de ultramar; en Ocampo, la magia no es nigromancia inglesa, sino hechicería de un hombre indígena. No obstante, en otros textos, los motivos se perfilan en una tradición más canónica, hablase de la casa embrujada o la metamorfosis.

El capítulo dos está centrado en Edgar Allan Poe y en su poética, cuentística e influjos en el corpus latinoamericano; también se trató, en lo referido a su vínculo con Horacio Quiroga, en la fractura de lo cercano. Lo *otro* se acomoda en el rostro de lo familiar. En “La expiación”, en el esposo que se resguarda en su venganza para atentar contra su mejor amigo por observar a su esposa; en “Fin de curso”, con la amenaza incognoscible e invisible que obliga a Marcela a herirse en las instalaciones escolares y el espacio del hogar. Pero si en Poe el mal se ejecuta por el mal mismo, en las cuentistas argentinas queda nublado en las incertezas. En Silvina, en el secreto; en Mariana, en el límite de lo imposible.

Las variopintas definiciones del fantástico citadas en el capítulo tres permiten discurrir en la vena fantástica que se tejen en *Las invitadas* y *Las cosas que perdimos en el fuego*. A pesar de que los enfoques pueden cambiar, distíngase en Todorov su pulsación hacia el estructuralismo y los fenómenos de recepción en contraposición a los estudios más actuales que colocan la función del lector implícito no en la determinación de la veracidad de los hechos extraños (es real o no lo que está padeciendo el o los personajes), más bien, en los marcos epistémicos que trae consigo y su horizonte de expectativas, sobre todo, en sus estrategias textuales.

A pesar de las distintas denominaciones que recibe la instancia fantástica, lo inquietante para Verdevoye; lo anormal y lo normal en Barrenechea; lo racional e irracional, lo posible e imposible para Roas, o en la particular visión de Cortázar en la que no es ni sobrenatural ni extraordinario ni mágico, sino un misterio engendrado en la realidad donde se revela.

A pesar del cómo de ese relevamiento desarrollado en los tres paradigmas que Nieto propone; el clásico como un choque, el binarismo de dos esferas; el moderno y la naturalización de la esfera insólita para volverla un hábito, la cotidianización de la transgresión; y el posmoderno en el parentesco de *simulacros* –según Jean Baudrillard– de lo real e irreal.

A pesar de las discusiones vetustas y recientes, finalmente, no reflejan la inestabilidad del género, sino las amplias posibilidades de trabajar con este. El fantástico siempre se mueve entre dos órdenes que desembocan en la tercera orilla del río (pido prestada una expresión de Guimarães Rosa) para problematizar las certezas y lo que hay en ellas, de ahí que no resulte extraordinario que autoras de lo no mimético como Liliana Colanzi digan que sus narrativas se afincan en lo real, sea un evento histórico ficcionalizado (lo político), sea lo vivencial (lo personal).

Y de ahí que Carmen Alemany Bay y Cecilia Eudave (2020) en la “Presentación” del monográfico *Lo fantástico y sus nuevas perspectivas: narradoras hispanoamericanas y españolas (siglo XXI)* en la revista *Brumal* afirman que uno de los rasgos compartidos de la prosa de las escritoras de los géneros no miméticos es el “reforzamiento en lo real o la hibridez entre este y lo fantástico; lo cual tiene su lógica dado que estas barreras, como tantas otras, se han diluido en los tiempos que vivimos” (p.10).

Esto explica que en Mariana Enriquez el paradigma constante en su narrativa sea la de un fantástico clásico: la otredad o la amenaza es externa, fincada en los espacios subvertidos de la urbe, la selva, la casa, la escuela, el cuerpo, los ecos de un pasado que, aunque ya no es, está en el presente. La dictadura, la violencia sexista, la pobreza sistemática, y asimismo, las grandes problemáticas humanas: la soledad, la incomunicación, el remordimiento y el recuerdo que no cicatriza.

Por ello, Lucía Melgar, en su ciclo de conferencias “En busca de una literatura propia”, acertadamente hace referencia a Enriquez por la asociación que establece entre la violencia política y la magia negra (Casa Estudio Cien, 2021, 55m34s). En la cuentística, léase “La Hostería” o “Tela de araña”; en la novelística *Nuestra parte de noche* donde la Orden, una sociedad secreta antiquísima, y el gobierno dictatorial de Videla confabulan juntos, reduciendo a ciudadanos disidentes a cadáveres que pueden desecharse en ríos o infantes que sirven para alimentar a la Oscuridad, un dios voraz, o conseguir médiums.

En el caso de Silvina Ocampo, el contraste con Enriquez estriba en que los ecos del pasado no son los de los problemas socioculturales ni históricos, sino más personales, es decir, de un *yo* que no requiere de un contexto parecido a la del lector implícito, por consiguiente, más alejados de un afincamiento en la realidad social. Las inquietudes que recorren su poética ingresan en los conflictos maritales, el apasionamiento y los celos, el

extrañamiento de la infancia convertido en motivo con niñas brujas, niños-ancianos, niños no desprovistos de ingenuidad, pero que saben guardar secretos como en “Tales eran sus rostros” o en “Éxodo”, empero, no compartido con los adultos, acaso, con los seres no humanos o criaturas no antropomórficas. Metamorfosis, espectros escondidos en fotografías o los empleados de un restaurante o una fantasma que enamora a un hombre, así pues, las figuras que anidan las letras ocampianas.

En el fantástico de Ocampo se naturaliza el elemento singular, en otras palabras, el operante sobrenatural. No obstante, pese a su parentesco con el paradigma de lo fantástico moderno, no siempre se cumple el parámetro de una otredad transmutada en lo interno, es decir, a la percepción o focalización ambigua de los personajes como sí ocurre en “Pablito clavó un clavito: evocación del Petiso Orejudo” de ME o en “Visiones” de SO con delirios en un sanatorio que se proyectan *desde* la voz narrativa. En cambio, en “La cara en la palma” lo naturalizado, el agente de lo fantástico, está en el actante principal, en su mano, corporizado y no en una configuración introspectiva o en la psique. En “La gallina de membrillo” se naturaliza a Blanquita Simara, no únicamente por la protagonista, sino con los demás personajes que interactúan con ella, por tanto, es notable que al final, los postulados teóricos se amoldan a la narrativa, no al revés.

Y continuando con el “A pesar de” de líneas atrás, se visibiliza los múltiples enfoques y matices que abarcan el género fantástico (no visto como defecto o cualidad desestabilizadora), sino creadora de *obras abiertas*, en el sentido que le da Umberto Eco, compatible a lo propuesto por Roland Barthes en la misma década de los 60. Se ha citado con anterioridad la relevancia que algunos teóricos depositan a la actualización natural de las formas literarias, por un lado, porque, siguiendo la argumentación de Roas, el propósito del

género es transgredir y subvertir los marcos reales del lector. Para lograrlo, entonces, se le tiene que convencer de que la realidad representada, las verdades configuradas, se concatena a la que vive y procesa aquel o aquella que lee el texto literario. Léase una cita más: si la historia no tuviera esa construcción realista y verosímil, el receptor rechazaría la posibilidad de lo imposible que caracteriza a toda historia fantástica (Roas, 2016, p.2, cap.4).

En el concepto de Eco y de Roas, tanto la *obra abierta* como el *fantástico* necesitan de un interlocutor de orientaciones dialógicas: un lector participativo en el sentido, en la reelaboración de lo que desestabiliza en un cuento de Enriquez o de Ocampo: las incertezas de una ausencia que penetra en la percepción de las narradoras-personajes. Las estrategias textuales, la estructura y el tratamiento del autor son indispensables para que un grupo de obras, sin importar si pertenecen al siglo XIX, XX o XXI, sean llamadas fantásticas, pese a que teóricas como Carmen Alemany Bay se refieran a una hibridación del género o postulen nuevos lentes analíticos o modalidades de lo no mimético que se desprenden de este, a pesar, pues, de los rizomas, desviaciones, perspectivas cercanas o distantes, el fantástico sigue vivo porque la esfera empírica y vivencial que habitamos persiste en plantearnos material para problematizar.

En *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022) de Liliana Colanzi, una preocupación que es palpable en relatos como el último homónimo al título del libro, en “Atomito” y en algunos fragmentos o minificciones de “La cueva” es la de la huella medioambiental, el impacto decisivo del hombre sobre su entorno y las capacidades irresolutas para cambiar algo; un tema urgente que, incluso, los llamados temas sociales pasan a otros discursos, como al cinematográfico (la filmografía de Jordan Peele y la cinta del 2021 de Edgar Wright, *Last Night in Soho*, a saber); así, las dos autoras de este trabajo de investigación abonan y

actualizan un fantástico que germina de una época y de una poética propia: su microcosmos más inusual.

Referencias

- Aguirre Romero, J.M. (2003). *Por qué, cómo y para qué. Una (breve, modesta y particular) Teoría general del cuento*. Universidad Complutense de Madrid.
<https://es.scribd.com/document/106035703/Una-Teoria-General-Del-Cuento>
- Alazraki, J. (2001). ¿Qué es lo neofantástico? En D.Roas, *Teorías de lo fantástico*. Arco Libros.
- Alemany, C., y Eudave, C. (2020). Presentación del monográfico coordinado por Carmen Alemany Bay y Cecilia Eudave. Lo fantástico y sus nuevas perspectivas: narradoras hispanoamericanas y españolas (s.XXI). *Brumal*, 8(1), 9-15.
<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.710>
- Barrenechea, A.M. (1972). Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana). *Revista Iberoamericana*, XXXVIII(80), 391-403.
<https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>
- Beristáin, H. (1992). *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa.
- Bernáth, A. (2013). *Hamlet, The Ghost, and The Model Reader* [Tesis doctoral, Universidad Católica de Louvain] <https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/2315/1/Disszertacio%20Bernath.pdf>
- Bessière, I. (1974). *El relato fantástico. La poética de lo incierto*. Larousse.
<https://es.scribd.com/doc/275982074/238776713-97426427-Bessiere-Irene-El-Relato-Fantastico-La-Poetica-de-Lo-Incierto#>
- Biancotto, N. (2015). Del fantástico al *nonsense*. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo. *Orbis Tertius*, XX(21), 39-50.
<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv20n21a05>

Borges, J.L. (2017). *Cuentos completos*. Penguin Random House.

Burke, E. (2014). *De lo sublime y de lo bello*. Alianza Editorial.

Cadová, R. (2007). La influencia de Edgar Allan Poe en Horacio Quiroga. *Etudes romanes de Brno*, (1), 149-157. https://digilib.phil.muni.cz/_flysystem/fedora/pdf/113082.pdf

Casa Estudio Cien. (29 de abril de 2021). *En busca de una literatura propia, por Lucía Melgar. Sesión 11. Mariana Enríquez*. [Archivo de Vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=5gSHZF962IA&t=2108s>

Castillo, F.J. (1992). En torno a una concepción estética unitaria: Los presupuestos teóricos de Edgar Allan Poe sobre el hecho literario. *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 11, 33-54.

https://docs.google.com/document/d/14OC5eWO0s6tCDgYVEzpbJ_c0Lgxa9xva/edit

christian maidana. (26 de noviembre de 2021). *J.L. BORGES - La Literatura Fantástica*.

[Archivo de Vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZeSje4S-gHc&t=235s>

Cilento, L.F. (2018). Mandíbulas batientes: lo sobrenatural fantástico y lo sobrenatural en el humor negro (un capítulo del Cono Sur). *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, (6)1, 207-222. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.470>.

Collado Rodríguez, F. (1988). Edgar Allan Poe. Contradicción y entropía. *Anuario de estudios filológicos*, 11, 121-129.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58629>

Cortázar, J. (2015). *Cuentos completos/I*. Penguin Random House.

- _____ (2016). *Clases de literatura*. Berkeley, 1980. Penguin Random House.
- _____ (s.f.). *El sentimiento de lo fantástico*. Ort Campus Virtual.
<http://recursos.ort.edu.ar/static/archivos/docum/831649/131393.pdf>
- Coulthard, G.R. (2013). La pluralidad cultural. En C. Fernández Moreno (Coord.). *América Latina en su literatura* (17º, pp. 53-72). Siglo Veintiuno Editores.
- Culler, J. (2010). *Breve introducción a la teoría literaria*. Crítica.
- Darío, R. (1905). *Los raros*. Casa Editorial Maucci.
- _____ (1998). *Antología poética*. Losada Editorial.
- Durán Flores, M.L., y Pineda Zaldana, M.B. (2013). El terror u horror como eje estructurante en los cuentos “El extraño”, “El sabueso”, “El ser bajo la luz de luna” de H.P. Lovecraft [Tesis de Licenciatura, Universidad de El Salvador]
<https://ri.ues.edu.sv/id/eprint/4650/>
- Enriquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama
- _____ (2021). *La hermana menor*. Anagrama.
- Eudave, C. (2018). Hacia una clasificación del espacio en textos de horror fantástico. *Brumal*, VI (2), 57-73. https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v6-n2-eudave/pdf_39_es
- Figueroa Dacasto, M. (19 de noviembre de 2021). Terrores nuestros: con la escritora argentina Mariana Enriquez. *La diaria libros*.
<https://ladiaria.com.uy/libros/articulo/2021/11/terrores-nuestros-con-la-escritora-argentina-mariana-enriquez/>

- Forero Quintero, G. (2010). La novela de crímenes en América Latina: hacia una nueva caracterización del género. *Lingüística y Literatura*, (57), 49-61.
<https://www.redalyc.org/pdf/4765/476548926005.pdf>
- Garralón, A. (2016). *Historia portátil de la literatura infantil*. Panamericana.
- Gilio, M. (Mayo de 1983). Entre el orden y el desorden. Entrevista a Silvina Ocampo. *Revista de la Universidad de México*.
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/96e3c75a-b2ac-48c6-9ee0-0c36fd04927f/entre-el-orden-y-el-desorden-entrevista-a-silvina-ocampo>
- Giménez, G. (1994). La teoría y el análisis de la cultura. Problemas teóricos y metodológicos. En J.A. González y J.G. Cáceres, *Metodología y cultura*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Glantz, M. (1971). Poe en Quiroga. *Revista de la Universidad de México*, (11).
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/99e3822f-ca98-409c-8377-675df5a2b1cf/poe-en-quiroga>
- Gogol, N. (s.f.). *La nariz*. Librodot.
<https://escueladeruso.com/wp-content/uploads/2015/09/Gogol-Nicolai-La-Nariz.pdf>
- Goicochea, A. (2018). Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enriquez. *Revista Lindes*, (15), 1-13.
https://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero15/nro15_art_GOICOCHEA.pdf
- Gómez Gil, O. (1968). *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*. Holt, Rinehart and Winston.

- González Grueso, F.D. (2017). El horror en la literatura. *Actio Nova: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (1), 27-50.
<https://revistas.uam.es/actionova/article/view/7766>
- González Salvador, A. (1984). De lo fantástico y la literatura fantástica. *Anuario de estudios filológicos*, 7, 207-226. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58542>
- Hauser, A. (2018). *Historia social de la literatura y el arte II*. Penguin Random House.
- Hernández Roura, S.A. (2016). *La recepción e influencia de Edgar Allan Poe en México (1859-1922)* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona].
https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_384938/sahr1de1.pdf
- Izaguirre Fernández, B. (2017). *La obra narrativa de Silvina Ocampo en su contexto: confluencias y divergencias con una época* [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla].
<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/56027/tesis3.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Jiménez Morales, R. (2013). La literatura de terror en México. *Casa del tiempo*, VI, (73), 19-21. https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/73_vi_nov_2013/index.html
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Siglos Veintiuno Editores.
- Kurz, A. (2014). Lo fantástico más allá de la vacilación: la representación mimética del miedo en dos cuentos de Bioy Casares y Cortázar. *Valenciana*, 7(14), 89-116.
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-25382014000200004&script=sci_abstract
- López Gonzalvez, E. (2014). De la tradición gótica en la literatura hispanoamericana: *La granja blanca* de Clemente Palma. *Brumal*, II, (2), 177-186.
<https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v2-n2-l%C3%B3pez/pdf-esp>

López Martín, L. (2009). Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]

https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3174/22978_lopez_martin_lola.pdf

Lovecraft, H.P. (s.f.). *El horror sobrenatural en la literatura*. Libros Tauro.

<https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Lovecraft,%20H.P.%20-%20El%20horror%20sobrenatural%20en.pdf>

Manrique, J.F. (2011). El concepto de ‘perversidad’ en Edgar Allan Poe. Una reflexión filosófica. *Polisemia*, 7(12), 91-101.

<https://doi.org/10.26620/uniminuto.polisemia.7.12.2011.91-101>

Martínez, J. (2008). El cuento hispanoamericano en el siglo XIX. En L. Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura de hispanoamérica*, vol.2. Cátedra.

Mejía Villarreal, I. (2015). El cuento de horror fantástico visto por seis narradores mexicanos [Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana]

http://mlmc.azc.uam.mx/images/documentos/El_cuento_de_horror_fantastico.pdf

Mercado, J. (2013). Sobre intelección metafísica y literatura fantástica. *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, 2(2).

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5215416>

Nabokov, V. (2016). *Curso de literatura rusa*. Ediciones B.

Nieto, O. (2015). *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

- Nogueira Guimarães, J.F. (2009). The Short-Short Story: The Problem of Literary Genre. *V SIGET*.
https://www.ucs.br/ucs/tplSiget/extensao/agenda/eventos/vsiget/portugues/anais/textos_autor/arquivos/the_short_short_story_the_problem_of_literary_genre.pdf
- Núñez de la Fuente, S. (2021). La narrativa de lo inusual en la literatura mexicana: un estudio sobre *Los ingravidos* y *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli. *Revista Brumal*, IX(2), 83-106. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.733>
- Nurla, A. (1 de junio de 2018). Mariana Enriquez: “Silvina Ocampo quería ser secreta, mantener el misterio”. *El Cultural*.
https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20180601/mariana-enriquez-silvina-ocampo-secreta-mantener-misterio/311720310_0.html
- Ocampo, S., Borges, J.L., y Bioy Casares, A. (2017). *Antología de la literatura fantástica*. Penguin Random House.
- Ocampo, S. (1999). *Cuentos completos I*. Emecé Editores.
- Olea Franco, R. (2008). Horacio Quiroga y el cuento fantástico. *Nueva revista de filología hispánica*, 56(2), 467-487. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2748215>
- Ortega González, K.L. (2010). ¿La muerte del ser como sujeto? (Aproximación a dos cuentos de Ángel Santiesteban Prats). *Cuadernos de literatura del caribe e hispanoamérica*, (11), 139-153.
http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/articulo/view/296/180

Ortiz, P. (17 de mayo de 2018). Gérard Genette y la ciencia del relato. *Letras libres*.

<https://letraslibres.com/literatura/gerard-genette-y-la-ciencia-del-relato/>

Palacios Beltrán, I. (2017). Lo siniestro y la belleza como categorías estéticas. *Universitat*

Politécnica de València, 1-32. <https://riunet.upv.es/handle/10251/92738>

Pastorino, A. (2018). *El mal social como fuente de terror: un recorrido por la narrativa breve de Mariana Enriquez* [Tesis de licenciatura, Universidad de San Andrés].

<https://repositorio.udes.edu.ar/jspui/bitstream/10908/16623/1/%5BP%5D%5BW%5D%20T.L.%20Com.%20Pastorino%2C%20Agustina.pdf>

Pimentel, L.A. (2019). *El relato en perspectiva*. Siglo Veintiuno Editores.

Podlubne, J. (2004). La intimidad inconfesable en los cuentos de Silvina Ocampo. *Orbis Tertius*, 9(10), 101-110.

https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3227/pr.3227.pdf

Poe, E.A. (s.f.). *Método de composición*. Ciudad Seva.

<https://ciudadseva.com/texto/metodo-de-composicion/>

Pulido, J.A. (2004). El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano y del Caribe. *Contexto*, 8(10), 229-250.

<http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/18912/articulo16.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Quiroga, H. (s.f.). Decálogo del perfecto cuentista. *Altazor. Revista electrónica de literatura*.

<https://www.revistaaltazor.cl/horacio-quiroya-decalogo-del-perfecto-cuentista/>

Ramírez, N. (24 de septiembre de 2020). Mariana Enríquez: “Cualquier horror real es igual o más terrorífico que cualquier cosa que podamos imaginar”. *El País*.

<https://smoda.elpais.com/placeres/mariana-enriquez-sobre-nuestra-parte-de-noche-a-mis-personajes-los-mueve-el-deseo-y-tienen-sexo-cuando-sienten-atraccion-por-alguien/>

Roas, D. (2001). *Teorías de lo fantástico*. Arco Libros.

_____ (2016). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.

_____ (2018). Monográfico coordinado por David Roas: El horror de lo imposible.

Brumal, 6(2), 9-13. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.580>

Seminario de Investigación Poéticas de lo Inquietante. (25 de enero de 2021). Mariana Enríquez. *Visiones del horror en la literatura hispanoamericana*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=s6EwFcQjeC4>

Soto Ferrel, V. (2018). Los jardines de Amparo Dávila. En J. Hernández Quezada, J. Beltrán Pérez, y V. Valencia Zamudio, *Personajes, espacios y acciones* (1º, pp.79-89). Una aproximación literaria y cultural. Universidad Autónoma de Baja California.

Steimberg, A.G. (2013). Literaturas de la certeza y de la duda ontológica. Propuesta clasificatoria para la ficción distanciada. *Brumal. Revista e investigación sobre lo Fantástico*, 1(1), 115–134. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.9>

Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editora.

Vargas Llosa, M. (1992). La trompeta de Deyá. En J. Cortázar, *Cuentos completos/1* (1º, pp.7-21). Penguin Random House.

- _____ (2009). Huellas de Faulkner y Borges en Juan Carlos Onetti. *Monteagudo, Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, (14), 15-26. <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/105821>
- Valles Calatrava, J.R., y Álamo Felices, F. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Editorial Alhulia.
- Verdevoye, P. (1980). Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9, 283-303.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8080110283A>
- Villalobos Alpízar, I. (2003). La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 40.
<https://go.gale.com/ps/i.do?p=IFME&u=googlescholar&id=GALE|A126788093&v=2.1&it=r&sid=googleScholar&asid=61c808c0>
- Vottero, E. (2018). El culto del detalle en los cuentos de Edgar Allan Poe. *Saga. Revista de Letras*, (9), 87-103.
<https://sagarevistadeletras.unr.edu.ar/index.php/revista/article/view/7>
- Wilson, P. (2008). Una aproximación a la literatura fantástica. En D. Di Vincenzo (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos* (pp.23-36). Kapelusz Editora.
- Zavala, L. (2019). *Cómo estudiar el cuento*. Trillas.
- Zola, E. (2002). *La novela experimental*. Península.
<https://panoramadelaliteratura2018.files.wordpress.com/2018/09/emile-zola-la-novela-experimental.pdf>

Anexos

Silvina Ocampo - Cuentos de <i>Las invitadas</i>	Paradigma de lo fantástico
“Tales eran sus rostros”	Paradigma moderno
“La hija del toro”	Paradigma moderno
“Éxodo”	Paradigma moderno
“La revelación”	Paradigma clásico
“Visiones”	Paradigma moderno
”Isis”	Paradigma clásico
“El siniestro del Ecuador”	Paradigma clásico
”La cara en la palma”	Paradigma moderno
“Los termas de Tirte”	Paradigma moderno
“La expiación”	Paradigma clásico-encabalgado con un paradigma moderno
“El fantasma”	Paradigma moderno
“La gallina de membrillo”	Paradigma moderno
“El diario de Porfiria Bernal”	Paradigma clásico

Tabla 1.

Mariana Enriquez - Cuentos de <i>Las cosas</i>	Paradigma de lo fantástico
---	-----------------------------------

<i>que perdimos en el fuego</i>	
“La Hostería”	Paradigma clásico
“La casa de Adela”	Paradigma clásico
“Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”	Paradigma moderno
“Tela de araña”	Paradigma moderno
“Fin de curso”	Paradigma clásico
“El patio del vecino”	Paradigma clásico
“Bajo el agua negra”	Paradigma clásico

Tabla 2