

HISPANICAZA

revista de literatura / año XLIX / número 145 / 2020

145

ensayos

narradoras actuales

wilcock

carpentier

el tit

garcía ponce

recuperaciones

roa bastos

texto

liscano

taller

jacobs

testimonio

rivera-garrido

poesía

bellessi

chocrón

mizraje

ficción

heer

giardinelli

goloboff

urquiza

notas

courtoisie

s. ocampo

HISPAMÉRICA

revista de literatura

Director: Saúl Sosnowski

Diseño gráfico: Fast Lines, Inc.

Asistencia técnica: Eva Vilarrubí

Las colaboraciones firmadas no reflejan necesariamente las opiniones de *Hispanérica*.

Suscripción anual: Individuales: US\$ 39.00; Instituciones y bibliotecas: US\$ 54.00; Patrocinadores: US\$ 75.00.

Suscripciones y correspondencia a:

Saúl Sosnowski

P.O. Box 2009

Rockville, MD 20847, U.S.A.

e-mail: sosnowsk@umd.edu

copyright © Hispanérica

ISSN: 0363-0471

sumario

ensayos

- 3 **carmen alemany bay**
Lo insólito y lo femenino en algunas narradoras latinoamericanas actuales
- 13 **florencia ferrante**
Juan Rodolfo Wilcock: Teoría y práctica de la traducción poética
- 23 **álvaro contreras**
Carpentier cronista
- 31 **andrea jeftanovic / mónica barrientos**
Colonización y resistencia en *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit: El cibercafé
- 39 **cecilia eudave**
Unión de Juan García Ponce: La imagen como redescubrimiento

recuperaciones

- 45 **augusto roa bastos**
Intruso, Asunción, El hombre que se convirtió en libro, Historia en dos ciudades, Poema a Lidia

texto

- 57 **carlos liscano**
Escritor repetido

taller

- 67 **bárbara jacobs**
De dos símbolos a una realidad

testimonio

- 75 **martha rivera-garrido**
Brevedad de lo eterno

poesía

- 83 **diana bellessi**
La curva del tiempo
- 85 **sonia chocrón**
Amor, Adolescencia, Todavía, Me voy quedando, Sin embargo
- 89 **maría gabriela mizraje**
Con el filo del aire, La noche

ficción

- 91 **liliana heer**
Un flash
- 93 **mempo giardinelli**
Los Apalaches terminan en Parque Lezama
- 97 **mario goloboff**
Lázaro
- 101 **ariel urquiza**
El Chipi

notas

- 107 **rafael courtoisie**
Espacio y significado
- 113 **emma paván**
Silvina Ocampo: Crítica social en *La furia y otros cuentos*

varia

- 117 **reseñas:** betancort, bianco, céspedes, de torres, duca, gallego cuiñas, gordon, jitrik, mualem, porzecanski, rodríguez carranza-cámara

Lo insólito y lo femenino en algunas narradoras latinoamericanas actuales

CARMEN ALEMANY BAY

El insólito cambio que se ha producido en nuestra sociedad desde las últimas décadas del siglo pasado han impreso un nuevo carácter a las narraciones que se inmiscuyen en ámbitos que van más allá de lo real, de lo mimético. Y son las narradoras las que en estos momentos están ofreciendo nuevas pautas, renovaciones más evidentes; quizás porque la mujer está alcanzando niveles de empoderamiento inusuales en nuestra historia. Es momento de relatar, de decir, de contar historias a nuestro modo y manera; lo que conlleva ficcionalizar de una manera otra cuya consecuencia es la innovación.

Las últimas generaciones de narradoras latinoamericanas, aquellas que específicamente narran desde el otro lado de la realidad, están ofreciendo ficciones muy acordes con nuestro tiempo, lo que implica la inclusión de nuevas modalidades dentro de lo insólito. Me refiero específicamente a aquello que hemos denominado como “narrativa de lo inusual”,¹ una variante dentro de lo fantástico, y por otra parte, otra modalidad íntimamente relacionada con lo

Pego, Alicante, 1964. Catedrática de literatura hispanoamericana de la Universidad de Alicante, fue directora del Máster de Estudios Literarios de la citada Universidad, del Secretariado de Relaciones con América Latina y del Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti. Ha sido antóloga y editora de obras de Miguel Hernández, entre ellas, la *Obra completa*. Es autora de *La novelística de Carmen Martín Gaité. Aproximación crítica*, *Poética coloquial hispanoamericana*, *El meridiano intelectual en Hispanoamérica*, *Mario Benedetti*, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*, *La narrativa de la alteridad en América Latina (a partir del boom)* y *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana*. Es editora de varios números monográficos y ha impartido conferencias y cursos en Cuba, México, Chile, Venezuela, Italia, Bélgica y Estados Unidos, así como en numerosas universidades españolas. Actualmente es directora de la revista *América sin Nombre* y de la colección Cuadernos de América sin Nombre.

1. Lo denominado como “narrativa de lo inusual” lo he ido ampliando en: “Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona”, *Romance Notes*, LVI, 1 (2016), pp.131-42; “Novelas cortas e inusuales de narradoras mexicanas del siglo XXI”, en Dorián Espezúa Salmón, Rocío Ferreira y Mauro Mamani Macedo, eds., *Actas del I Congreso Internacional de Teoría, crítica e historias literarias latinoamericanas. Celebrando la contribución de Antonio Cornejo Polar*, Lima (Perú), Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar y Latinoamericana editores, 2018, pp. 427-33; “¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual”, en Natalia Álvarez y Ana Abello Verano, eds., *Realidades*

gótico, que se correspondería con lo que parte de la crítica denomina neogótico o gótico posmoderno o gótico cotidiano aplicándolo a algunas escritoras argentinas y mexicanas. Fantasmas, monstruos o *revenants* que aparecen teniendo como fin una función concreta: se rompen las estructuras de enunciación y mediante la contextualización se ofrece otro significado. Ciertamente es que los fantasmas ya no nos asustan, ni tampoco llevan sábanas, y hasta pueden pertenecer al sexo femenino; como suplencia, las ausencias pueden ser fantasmas, y lo que buscan es perturbar, desestabilizar. Lo que esta modalidad aporta es cierta atmósfera fantasmagórica.

Si bien ambas maneras de narrar confluyen en renovar la forma de representar los universos no miméticos, hay marcadas diferencias entre ellos, aunque también coincidencias que estimamos más bien epocales. Si en lo inusual lo de afuera golpea lo interno, lo externo se expresa en lo interno a través de patologías sociales: cómo se tergiversa lo amoroso, o cómo las mujeres se conciben como animales de compañía, por ejemplo; el fin, denunciar cuestiones mitificadas. En cambio, el gótico de hoy tiene una finalidad de denuncia y, asimismo, una mayor preocupación por la colectividad. Una denuncia que parte de una reflexión personal, que no tiene corte intimista y que acaba afinándose en lo social. Más allá de lo fantástico estaría la ciencia ficción —en todo su amplio y variado espectro— que hoy en día adquiere, de la mano de estas escritoras, innovadores resultados pero que sigue otros ritmos y pulsaciones, así como otras influencias que generan desde nuestro punto de vista un tipo de discurso distinto. Es en estas tres modalidades donde las narradoras más aportan, si de innovaciones hablamos.

Antes de adentrarnos en ellas, creemos conveniente reseñar las aportaciones que lo femenino, en un amplio sentido, otorga a lo insólito, o viceversa. Con este reducido panorama podremos comprender con mayor nitidez qué nos están ofreciendo las nuevas voces. Asimismo, se hace necesario organizar aquello que la crítica ha puntualizado en los últimos tiempos sobre la evolución de lo insólito, específicamente de lo fantástico, pues es este género el más concurrido y es en él, más específicamente en sus modalidades o derivaciones, en el que las narradoras se inmiscuyen para seguir nutriendo la narrativa más allá de lo real.

De lo femenino y lo insólito

Grosso modo la modernidad, afincada en dualismos, planteaba que en nuestra cultura, de corte patriarcal, lo “real” era lo constitutivo de una cultura

fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018), Madrid, Visor, 2019, pp. 307-24 y “La construcción de una nueva identidad genérica y fronteriza: la narrativa de lo inusual”, en Carmen Luna Sellés y Rocío Hernández Arias, eds., *Más allá de la frontera. Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*, Berna, Peter Lang, 2019, pp. 23-35.

masculina y materialista mientras que las mujeres se declinaban por narrativas no-realistas para disolver los soportes de la realidad. La posmodernidad ha disuelto verdades absolutas, entre ellas, las ahora explicitadas.

Antes de comenzar con las disquisiciones teóricas de lo femenino y lo insólito, tendremos que tener como punto de partida lo que la crítica ha denominado lo “fantástico femenino”, cuya procedencia más evidente es la de Anne Richter en *Le fantastique féminin d’Ann Radcliffe à nos jours* (1977), en el que se hace referencia a los elementos característicos de lo femenino y su relación con el género fantástico. A partir de estos planteamientos han surgido otros mucho más próximos al pensamiento de nuestros días. Rosemary Jackson, en 1989, insistía en la idea de que las narradoras accedían a la literatura de lo sobrenatural, no como los hombres, cuya pretensión era potenciar la violencia, el sadismo, el suspenso o el horror, sino que era una vía por la cual introducirse hacia otras realidades más amplias y más complejas: “of exploring female identity, of expressing women’s relation to unacknowledged, unconscious aspects of themselves and their interrelation with others”.² Desde una perspectiva textual, Cynthia Duncan señalaba la importancia del narrador y la focalización, y nos hablaba de “a female body of literature”: lo fantástico, como el feminismo, podría definirse como un discurso revertido, ya que ambos sistemas retarían al poder social. Estas escritoras crean un espacio para lo “fantástico femenino” repleto de ambigüedad textual que lógicamente también afecta al lenguaje, a la credibilidad absoluta inherente a la tercera persona,³ “the authority, reliability, and discursive power normally attributed to third-person narrators are reflections of patriarchal authority, which generally does not extend to female speakers”.⁴ Judith Lee, por su parte, hablaba de un espacio, “in between”: lo fantástico literario transforma el espacio liminar (ordinario) en otro creativo y productivo, no recreativo, lo que ofrece posibilidades infinitas. Lo fantástico no solo plantearía la pregunta “¿quién soy?” sino una pregunta de metafísica relacional: “¿quién eres?”: “a feminist theory of the Fantastic would lead us to the next, more disturbing and unanswerable question —the question of a relational metaphysics: ‘Who are you?’ With that question, we dismantle the hierarchical relations of dominance and subordination, and we free ourselves from the silence that would make us powerless”.⁵

2. Rosemary Jackson, “Introduction”, en Jessica Amanda Salmonson, *What did Miss Darrington see?: An Anthology of Feminist Supernatural Fiction*, Nueva York, City University of New York, 1989, p. XXVI.

3. Cynthia Duncan, *Unraveling the Real. The Fantastic in Spanish-American Fictions*, Filadelfia, Temple University Press, 2010.

4. *Ibid.*, p. 192.

5. Judith Lee, “Freed from certainty: toward a feminist theory of the fantastic”, en Brett Cooke, George E. Slusser y Jaume Martí-Olivella, eds., *Critical Studies. The Fantastic Other. An Inter-face of Perspectives*, Amsterdam, Editions Rodopi, 1998, p. 275.

En 2014 Maria G. Akravoba se planteaba si es lo fantástico un género o un modo literario, y si podemos hablar de un “fantástico femenino” y llegaba a la conclusión de que la ambigüedad se establece como un rasgo inherente tanto para el texto fantástico como para los textos escritos por mujeres, lo que se expresa a través del uso de la voz narrativa, del cuerpo, del fantasma y del espejo.⁶

Lo insólito y sus derivas: nuevas formas de acercamiento

Desde comienzos de este siglo la crítica ha estado atenta a cambios sintomáticos que se iban dando en lo insólito. Mis siguientes palabras intentarán dar cuenta de esos avances para instalarnos en algunas de sus variantes que renuevan y refrescan el panorama, y que son llevadas a cabo fundamentalmente por algunas narradoras latinoamericanas de nuestros días.

Lejos queda la concepción todoroviana de lo fantástico, e incluso lo formulado por Jaime Alazraki al definir lo neofantástico.⁷ Será David Roas quien afine las bridas en *Tras los límites de lo real* (2011) proponiendo que lo fantástico se caracteriza por plantear un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y esta no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector.⁸

Pasando a niveles más específicos, Rosalba Campra focaliza lo fantástico como fenómeno de escritura, de lenguaje, generándose la transgresión fundamentalmente a partir de recursos formales y discursivos, más que a nivel semántico.⁹ Esto nos interesa especialmente porque creemos que es en estos niveles en los que ahora se instala lo insólito: en la potencialización del discurso pero también en la presencia de figuras retóricas, es decir, en el plano semántico. Campra hablaba asimismo de “indicios fantásticos”; esto es, mediante los silencios y las omisiones que el mismo texto propone. La inquietud (siempre subordinada al pacto de ficción entre lector y obra) vendría al percibir una grieta inexplicable en la realidad que el lector (re)conoce.

6. En *El signo y el espejo. Una aproximación a lo fantástico femenino*, México, Ediciones Eón, 2014.

7. Nos referimos a Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, cuya primera edición data de 1970. Respecto al concepto de neofantástico, a Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983, donde desarrolló ampliamente esta teoría.

8. David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011, pp. 30-1.

9. Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, p. 97.

Por su parte, Ana Casas señaló tres ámbitos lingüísticos que favorecen la transgresión fantástica en un texto discursivo: la impertinencia semántica o yuxtaposición de campos semánticos desvinculados, la literalización de la metáfora y la ubicuidad de los deícticos.¹⁰

Subrayemos, por lo dicho hasta ahora, que en la literatura insólita de hoy es el nivel discursivo el que dota al texto de notas insólitas. Ya lo detectó Harry Belevan al hablar de una *siñalética*, las señales y los síntomas, expresados mediante metáforas, analogías y simbologías, que provocan en el lector una vacilación; lo fantástico incita al “cortocircuito entre el lector y el material textual”.¹¹ En una entrevista realizada por Hans Rothgiesser, añadía: “yo creo que la característica de lo fantástico es que debe formar parte de la realidad; o sea, se inicia en la realidad llana, real y termina en la realidad real”.¹²

Me interesa no obstante detenerme ahora en un ensayo de 2003 de Marcelo Cohen, ¡Realmente fantástico! Y otros ensayos, en el que concluía que la deriva o reescritura del género fantástico reciente se caracterizaría, a partir de una desestabilización de lo verosímil, por producir “narraciones de lo real incierto”. Cohen emplea el oxímoron “realmente fantástico” para referirse a este tipo de narraciones no respetuosas con el rigor y la verosimilitud de los diferentes géneros que hibridan.¹³ El realismo de Cohen, como ha anotado Jesús Montoya Juárez, se aleja de la concepción tradicional de mimesis aristotélica y se acerca a la mimesis genética del romanticismo en la que la exacerbación fantástica, nacida de la singularidad, es la única forma de presentación de lo real.¹⁴ Es necesario, propone Cohen, volver a integrar lo “sobrenatural” a lo “natural”.

Creo que una tendencia de la narrativa fantástica actual, y notablemente en las narradoras latinoamericanas que se acercan a la literatura no mimética, es su reforzamiento en lo real, lo cual tiene su lógica dado que nuestro conocimiento del universo es notablemente más amplio que antaño —son muchas

10. Ana Casas, “La transgresión lingüística y el microrrelato fantástico”, *Coloquio Internacional de Estudios Hispánicos. Espejos y prismas: Tradición y renovación en la narrativa breve moderna de España e Hispanoamérica*, Budapest, Universidad Eötvös Loránd-Instituto Cervantes, 26-27 de abril de 2010, www.eltespanyol.hu/home/index.php?lang=ES&content=conference_presenters&id=21 (consultado 19/10/2019).

11. Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 113.

12. “Harry Belevan (Parte 4): La naturaleza de lo fantástico”, entrevista realizada por Hans Rothgiesser (2013) www.youtube.com/watch?v=7wqs7KEckN4 (consultado 25/07/2019).

13. Marcelo Cohen, *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma, 2003.

14. Jesús Montoya Juárez, “Globalización y tecnología o el (otro) fin de la nostalgia: realismo y arqueología como metáforas en la última ficción latinoamericana”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, II, 2 (2014), pp. 389-90 www.pasavento.com/pdf/04_09_montoya.pdf (consultado 20/07/2019).

las claves que del mundo conocemos y todo se nos hace menos raro, menos extraño, menos fantástico.

Es en este punto en el que nos atrevemos a incluir un nuevo modo de lo fantástico, una variante que han llevado a cabo fundamentalmente narradoras mexicanas, nacidas al filo de los años sesenta y en los setenta, y que han publicado sus principales obras en el siglo XXI; pero creemos extensible, aunque con variaciones, a otras escritoras de América Latina. Me estoy refiriendo a lo que he denominado “narrativa de lo inusual”, un producto resultante de la posmodernidad, textos en los que se refleja una realidad cotidiana, accidentada y abrupta, en la que los personajes no encuentran su lugar en el mundo. Como fruto de nuestro tiempo, se trata de un discurso híbrido y permeable que asume a sus géneros hermanos para aplicarlos a su conveniencia. Asimismo, difumina los límites entre lo fantástico y lo real, una oscilación que termina por detenerse en lo primero; al fin y al cabo se trata de analogías, fábulas, metáforas, comparaciones en las que la realidad vuelve con todo su peso, lo que la reduce a una representación inusual. Pero eso sí, una realidad ambigua que permite al lector ubicarse en el umbral de la representación y decidir si es una realidad convenida o si puede habitar dos realidades al mismo tiempo, una realidad convenida o una fracturada.

Mundos inusuales que son sistemas de representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas. Lo inusual vendría a ser una mezcla híbrida de la representación de la realidad tradicional y una realidad insólita, su síntesis. Es en esta línea en la que creo se instala la narrativa insólita de nuestros días desde un fantástico que coquetea constantemente con la realidad. Es más, me atrevería a decir que este tipo de discurso, renovador, y que significa una vuelta de tuerca, es patrimonio de las narradoras y no tanto de los narradores que siguen unos cánones más ortodoxos cuando a este género se acercan; entre otros asuntos por los temas que ellas abordan, muy relacionados en ocasiones con temáticas afectas a lo femenino.

Estamos ante una escritura que se posiciona en los umbrales, tal como ya hicieron antecesoras como Amparo Dávila; no en vano, no pocas autoras de lo inusual transitaron primeramente en obras enclavadas en un fantástico de corte más formal y poco a poco fueron posicionándose en estas nuevas directrices. Atrás quedó el realismo mágico, aquel que resurgieran las narradoras latinoamericanas bien pasados los años setenta, fundamentalmente Isabel Allende con *La casa de los espíritus* (1982), así como con gran parte de sus obras, y Laura Esquivel con *Como agua para chocolate* (1989) y otras publicaciones posteriores. Aunque se siga identificando, pero casi siempre desde otras geografías, este género con Latinoamérica, hoy está en estado de letargo, o quizás agonizando. No parece que estos sean tiempos para regodearse en lo extremadamente maravilloso.

Narradoras inusuales

Las escritoras de lo insólito ofrecen nuevas formas de acercarse al género pero, por su diferencia, por la singularidad de sus propuestas me referiré a vuela pluma a las narradoras de lo inusual y, específicamente, en aquellas temáticas que se acercan más a lo femenino. El corpus que actualmente manejo se concentra en narradoras mexicanas, nacidas a partir de los sesenta y que han publicado sus principales obras en el siglo XXI. Escriben novelas cortas y relatos, pues es en estos géneros en donde lo inusual se refleja con mayor fluidez. Su estilo es fragmentario y tienden al uso de la intertextualidad, de la reescritura y la reinterpretación de textos canónicos o la metaficción con un lenguaje altamente poético.

Ese corpus estaría formado por Patricia Laurent Kullick (1962) con *El camino de Santiago* (2003), Cecilia Eudave (1968) con *Bestiaria vida* y Daniela Tarazona (1975) con *El animal sobre la piedra* —ambas publicadas en 2008—, Paulette Jonguitud Acosta (1978) con *Moho* (2010), Adriana Díaz Enciso (1964) con *Odio* (2012) y Lourdes Meraz (1980) con *Los abismos de la piel* (2013). Se ampliaría la nómina con algunos relatos de Karen Chacek (1972), de Bibiana Camacho (1974); sin olvidar *Pétalos* o *El matrimonio de los peces rojos* (2013) de Guadalupe Nettel (1973). Fuera de México, estarían en esta misma línea las argentinas Samanta Schweblin (1978), Mariana Enríquez (1973), Gabriela Cabezón Cámara (1968), Ariana Harwicz (1977) y algún texto de Selva Almada (1973). Añadimos a la peruana Claudia Ulloa Donoso (1979) o algunos textos de la ecuatoriana Solange Rodríguez Pappe (1976). No quiero dejar de mencionar que en ocasiones existen entrecruzamientos entre lo inusual y el gótico actual, un caso podría ser el de Samanta Schweblin; asimismo las inusuales también se han adentrado en lo gótico como Adriana Díaz Enciso o Patricia Kullick, y esporádicamente Cecilia Eudave.

Los personajes de la narrativa de lo inusual son predominantemente femeninos, sobre todo en las novelas, cuya voz discurre desde la primera persona; en los relatos puede haber variaciones: ser una voz masculina la que narre y en ocasiones la voz puede ubicarse en la tercera persona. Personajes fragilizados (“Me canso. Me caigo mal. Harta de estar conmigo”, nos dice el personaje de *Moho*¹⁵) que constantemente cuestionan sus relaciones con los otros, de ahí la importancia de apertura hacia el mundo interior, hacia una exploración del yo que conlleva un notable desgarramiento interno. Estamos ante el descubrimiento de una realidad interior exacerbada, no ante un problema de aceptación social —aunque también algo de esto hay—, sino fundamentalmente de aceptación del yo frente al yo. Tal como se afirma en el capítulo de *Bestiaria vida*, “Los invasores del espacio interior” (es decir, los invasores están adentro): “no hay lugar más extraño, incomprensible,

15. Paulette Jonguitud Acosta, *Moho*, México, Editorial Tierra Adentro, 2010, p. 84.

paradójico, imposible, recóndito, insoportable, científico, profundo, infinito e interestelar que el espacio interior; es ahí donde hay que explorar”.¹⁶ Un universo propio, personal, asumido y no dominado por los sistemas patriarcales; no estamos ante una movilización hacia fuera, sino hacia dentro: ¿por qué me manipulan?, ¿por qué tengo que seguir la norma? Y como ejemplo las constantes preguntas retóricas que alcanzan aullidos existenciales y que remiten a la identidad; así lo plantea la protagonista de *Los abismos de la piel*: “¿Qué hiciste de mí? ¿Qué hiciste de mí, Minotauro? ¿Qué hiciste de mí cuando me dijiste ‘ya me tengo que ir’?”.¹⁷ En *Odio* se nos espeta en la primera frase de la obra “Quién soy. *Quién soy yo*”.¹⁸

Formas o cuestiones identitarias desde la voz de una mujer pero que remiten también a la condición de lo humano, pues como afirmó Benito García-Valero, “la subversión conduce buena parte de la narrativa de lo inusual. No se trata de una subversión epistemológica, al modo de lo neofantástico, es más bien un programa de denuncia social”.¹⁹ Él mismo destacaba *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin como ejemplo, pues de manera implícita se denuncian las intoxicaciones de menores; y también del “abominable hombre del trabajo” que aparece en *Bestiaria vida*.

En esta nueva forma de ver la realidad alterna, las narradoras acaban asumiendo la transgresión y la transforman en real: la protagonista de *Bestiaria vida* se compra una lupa para ver si existe esa gente chiquita debajo de la alfombra; para la de *El camino de Santiago* sí existió Santiago, su doble masculino: “Él es yo y yo soy él. Lo demás es un truco astral”,²⁰ y también su doble femenino, Mina; Irma de *El animal sobre la piedra* termina desovando un huevo.²¹ Es decir, existe una reafirmación de la realidad paralela y eso afirma una identidad en la que no cuenta la apariencia ni la sexualidad, a diferencia de las protagonistas de novelas insólitas escritas por mujeres en décadas anteriores en donde existía una hipersexualización de la mujer y la feminidad se inscribía a través de lo perverso, el infierno, lo temporal o lo matérico. Pero la identidad como tema nos lleva a uno de los tópicos más recurrentes de la narrativa de lo insólito, y es el tema del doble. El desdoblamiento, tan presente en los textos fantásticos y, por ende, en los inusuales, es al fin y al cabo una metáfora de la identidad, de la búsqueda de la identidad.

16. Cecilia Eudave, *Bestiaria vida*, México, Ficticia, 2008, p. 87.

17. Lourdes Meraz, *Los abismos de la piel*, México, Editorial Terracota, 2013, p. 61.

18. Adriana Díaz Enciso, *Odio*. Puebla, LunArena editorial, 2012, p. 9.

19. Benito García-Valero, “Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos y planteamientos estéticos”, en Natalia Álvarez y Ana Abello Verano, eds., *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Madrid, Visor, 2019, p. 329.

20. Patricia Laurent Kullick, *El camino de Santiago*, México, Tusquets, 2003, p. 7.

21. Daniela Tarazona, *El animal sobre la piedra*, México, Editorial Almadía, 2008, p. 170.

El doble encarna la figura del *Doppelgänger*, ese ser que suele ser exactamente igual a otro pero cuya historia representa una realidad alternativa a la del original; esa “identidad otra” suele revestirse de lo abyecto, lo grotesco o lo siniestro, o bien de un ser físicamente deforme: el monstruo. Sin embargo, en nuestros tiempos, y tal como apunta Toni Negri: “El monstruo, ya siempre común, ahora, se ha hecho también sujeto. Ya no es más un margen, un residuo, un resto: es un movimiento interno, totalizante, un sujeto. Un sujeto que expresa una potencia”.²² En realidad el monstruo se ha convertido en una identidad más real, más asumible, lo cual le conviene a los intereses de lo inusual. De alguna forma nuestras protagonistas se dualizan a sí mismas, y a la vez son monstruos para sí mismas; su yo se une a otro interno que actúa como una espada de Damocles: todas las protagonistas generan sus propios monstruos pero el primero es su propio yo. La protagonista de *Moho* dice sin más dilación: “Yo soy un monstruo”.²³ Asimismo, cada una de ellas se identifica con un doble: Helena, de *Bestiaria vida*, dice que nació como un caracol, y sigue enrollada como ellos a pesar del paso de los años; un caracol que es un hermafrodita. Por su parte, la Irma de la obra de Tarazona se identifica con un reptil cuya función es desovar un huevo para seguir con la estirpe; en *Odio* en una mujer hiena y una mujer perro. O el brote micótico que acecha a Constanza, protagonista de *Moho*, y que la convierte en “medio monstruo, media mujer, un demonio o un dios, quizá una criatura fantástica. Y me gustaba”;²⁴ finalmente el cuerpo se transfigura en una plaga verde y esponjosa. Algo similar a lo que leíamos en el relato de Cecilia Eudave, “Isla cuerpo adentro”, de *Invencciones enfermas* (que publicó en 1997), o en “Hongos”, incluido en el libro de cuentos *El matrimonio de los peces rojos* (2013), de Guadalupe Nettel. La mutación que se hace presente en esta novela breve, *Moho*, no es únicamente la del cuerpo humano como materia viva y en descomposición permanente, sino la de una reconciliación con otros registros de una identidad que esperaba agazapada. Siguiendo con la novela de Paulette Jonguitud, Constanza compite, y no solo con el nombre, con “la otra Constanza”, su sobrina. Una competencia que se instala en cuestiones de edad y de dominación por parte de la más joven.

Estas narradoras no son abiertamente feministas como algunas de sus antecesoras: Angélica Gorodischer (1928), Rosario Ferré (1938-2016) o Ana María Shua (1951), que formarían parte del llamado “insólito feminista”. Su feminismo pudiera parecer más ligero, más liviano, más etéreo, pues no hay proclamas en sus escritos pero sí una perspectiva de lo femenino frente a lo

22. Toni Negri, “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”, en Fermín Rodríguez, ed., *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 118.

23. Paulette Jonguitud Acosta, p. 30.

24. *Ibid.*, p. 54.

masculino y la reafirmación de lo primero. Sus propuestas en este sentido van más allá de lo que hasta ahora se ha establecido, pues ingresan de una manera menos ortodoxa en el universo femenino, viven su feminidad de manera íntima, al margen de los roles de género, e inspeccionan otras vías para hablar de la mujer, de su identidad, en un afán intimista y de búsqueda (*El camino de Santiago, Moho, Odio y Bestiaria vida*). José Carlos González Boixo, a propósito de algunas de nuestras narradoras, afirmaba que “Lo que en principio podría parecer una historia habitual en la literatura fantástica y, en especial, de la ciencia ficción, se convierte en vehículo simbólico para indagar en el universo femenino y en el reconocimiento de su identidad [...] Son historias en las que los límites de lo real y de lo imaginado se difuminan”.²⁵ Siguiendo con la perspectiva temática, desarrollan lo que he denominado una “identidad monstruosa” porque no se reconocen ni en su contexto familiar ni en el exterior (*Bestiaria vida y El animal sobre la piedra*). Critican, asimismo, al consumismo, al pragmatismo, a los valores homogeneizantes y a las altas dosis de hedonismo que suplantán a los valores humanísticos, tal como explicó el filósofo surcoreano Byung-Chul Han en *La sociedad del cansancio* (2010).

Un aspecto neurálgico en estas obras es el cuestionamiento de las relaciones con los otros: con la pareja (como en todas las novelas citadas), ocasionalmente con sus hermanos, así como con los progenitores —especialmente la madre (matrofobia), que es vista como opresora. Como derivación de la relación madre/hija aparece la temática de la maternidad, que se asume en algunas de las autoras citadas desde la exasperación, la rabia, el arrebato, la locura (*El animal sobre la piedra y Moho*).

Son mujeres que escriben sobre otras mujeres, y no necesariamente desde lo autobiográfico pero sí desde lo emocional. La incursión en el mundo interior, entendido como paralelo a la realidad, logra crear universos inusuales que actúan desde el nivel discursivo y son los recursos tropológicos los que revisten a estas ficciones de un carácter insólito aunque finalmente acaben en lo real. Será la locura, como espacio metafórico de la vida, la que sobrevuele en la mayoría de estos textos. Textos ambiguos, también polifórmicos, que desde la perspectiva de lo femenino, y atravesados por temáticas usuales en las ficciones escritas por mujeres como la identidad, la maternidad, las relaciones con los otros ofrecen un nuevo aire, un nuevo aliento, un soplo de aire fresco a la literatura de lo insólito.

25. José Carlos González Boixo, “Hacia una definición de ‘lo insólito’ en la narrativa mexicana contemporánea: Una introducción”, en Javier Ordiz, ed., *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX–XXI)*, Bern, Peter Lang, 2014, p. 6.