

Stefani, María del Rosario

**Manifestaciones de lo
fantástico y lo extraño en un
corpus de Silvina Ocampo y
Mariana Enríquez**

**Tesis para la obtención del título de
grado de Licenciada en Letras**

Director: Teobaldi, Daniel

Documento disponible para su consulta y descarga en Biblioteca Digital - Producción Académica, repositorio institucional de la Universidad Católica de Córdoba, gestionado por el Sistema de Bibliotecas de la UCC.



[Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.](#)



**UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE CÓRDOBA**

Universidad Jesuita

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

**MANIFESTACIONES DE LO FANTÁSTICO Y LO EXTRAÑO EN UN CORPUS DE
SILVINA OCAMPO Y MARIANA ENRÍQUEZ**

MARÍA DEL ROSARIO STEFANI

2024

**MANIFESTACIONES DE LO FANTÁSTICO Y LO EXTRAÑO EN UN CORPUS DE
SILVINA OCAMPO Y MARIANA ENRÍQUEZ**

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LETRAS

MANIFESTACIONES DE LO FANTÁSTICO Y LO EXTRAÑO EN UN CORPUS DE
SILVINA OCAMPO Y MARIANA ENRÍQUEZ

AUTORA: MARÍA DEL ROSARIO STEFANI

DIRECTOR: DR. DANIEL TEOBALDI

2024

A Dios, por su bondad.

A mi familia, por la insistencia y el apoyo.

A Daniel, por su paciencia.

A Iván Wielikosielek, por haberme presentado a Mariana Enríquez.

A mi mamá, por haberme presentado a Silvina Ocampo.

A mis amigas, por prestarme oído.

A Fernando, María Encarnación y José Antonio.

A Anita, por su ayuda invaluable.

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE	5
Introducción	7
Capítulo 1: Aproximación al marco teórico.....	23
1.1. Actualización de lo fantástico por Ana María Barrenechea.....	30
1.2. Lo raro y lo espeluznante según Mark Fisher	33
1.3. Lo neofantástico según Alazraki	34
1.4. Conceptos de los que nos serviremos para analizar las obras	36
Capítulo 2: Comprobación del marco teórico en Silvina Ocampo	38
2.1. El fantástico de Silvina Ocampo	38
2.2. La subversión del orden racional	40
2.2.1. Todo lo narrado entra en el orden de lo natural	42
2.2.2. Todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural.....	46
2.2.3. Hay mezcla de ambos órdenes	46
2.3. La noción de problema y los interrogantes que originan los relatos	48
2.4. La ambigüedad	55
Capítulo 3: Comprobación del marco teórico en Mariana Enríquez	59
3.1. El fantástico de Mariana Enríquez	60
3.1.1. La traducción de un género: factores de presión fóbica	60
3.2. La subversión del orden racional	64
3.2.1. Todo lo narrado entra en el orden de lo natural	67
3.2.2. Todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural.....	70
3.2.3. Hay mezcla de ambos órdenes	70
3.3. La noción de problema y los interrogantes que originan los relatos	72
Capítulo 4: Confrontación de variables	76
4.1. El tratamiento del fantástico en Ocampo y Enríquez	76
4.2. Lo raro y lo espeluznante en Ocampo y Enríquez	79
4.3. Influencias recibidas por Mariana Enríquez de Silvina Ocampo	83
4.3.1. La crueldad en la infancia	83
4.3.2. El humor negro	85
4.3.3. El lenguaje coloquial.....	86

Conclusiones	88
--------------------	----

INTRODUCCIÓN

Esta investigación nace de una intuición que surge a partir de la lectura de los cuentos de Silvina Ocampo y de Mariana Enríquez. Podría pensarse que poco puede haber en común entre estas dos autoras, más allá de tener la misma nacionalidad; de la insistencia de la crítica en circunscribirlas a un mismo género, el fantástico; y de una consistente presencia de lo extraño en sus obras. Sin embargo, cuando se da esta coincidencia en el ámbito de interés de dos escritoras, importa indagar en ese referente común y en los modos de abordarlo que tiene cada una de ellas.

La intuición fue confirmada con la publicación del libro *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* de Mariana Enríquez y con la posterior afirmación de la propia autora de su lectura de Ocampo y las influencias que esta tuvo en su poética:

[Silvina Ocampo] es una de las escritoras que cuando yo era chica leí y no entendí, o sea, como que me perturbó, pero no entendía por qué; me daba miedo, pero yo no sabía por qué. Hay tres cosas que tiene Silvina que creo que también me impactaron mucho cuando la entendí un poco más literariamente y que terminé usando y que son la crueldad en la infancia, el humor negro y lo otro también es tratar de escuchar cómo habla la gente (Enríquez, comunicación personal, 29 de agosto de 2020).

A partir de esto, consideramos de relevancia establecer puntos de comparación entre las dos escritoras, en primer lugar, porque esta revelación de Enríquez confirma una relación de hecho entre las autoras que merece ser estudiada; en segundo lugar, porque aportaríamos a la descripción de la obra de Enríquez que, si bien está siendo estudiada, se trata de una sistematización incipiente; en tercer lugar, porque nos interesa descubrir el valor de la obra ocampiana para autores actuales como Enríquez.

Los objetivos que nos mueven a realizar esta investigación responden a la necesidad de contribuir a la inclusión de la literatura de Mariana Enríquez y resignificar la de Silvina Ocampo

en el canon de la enseñanza universitaria y de comparar el tratamiento que da cada autora a lo fantástico y lo extraño en su obra cuentística.

En cuanto al corpus elegido –*La furia* (1959) y *Las invitadas* (1961)–, se inscribe en el período de madurez de la obra ocampiana y los cuentos de estos libros son los que mejor revelarían la inestabilidad de la realidad creada en ellos, por lo que resulta una muestra pertinente para esta investigación. *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) son los dos primeros contarios de Mariana Enríquez y, si bien el último es el que refleja mayor madurez literaria, ambos contienen manifestaciones de lo raro y lo espeluznante que incumbe analizar.

Convocados por los interrogantes sobre el tipo de fantástico al que se aproximan los cuentos del corpus de cada autora y el tratamiento que da cada una a la relación entre lo extraño y lo familiar en las manifestaciones de lo raro y lo espeluznante, en primer lugar nos volcamos a una investigación del campo de estudios de lo fantástico para pronto darnos cuenta de la multiplicidad de enfoques existentes acerca del estudio del género. Por tal motivo, nos vemos en la necesidad de componer un marco teórico adecuado a las obras que tenemos por objeto de estudio. Partiremos de la base indiscutida del estudio de lo fantástico: la *Introducción de la Literatura Fantástica* de Tzvetan Todorov, y la actualizaremos con los aportes de Rosemary Jackson. En *Fantasy: literatura y subversión* (1981), Jackson propone una teoría superadora de la de Todorov, ya que abreva en el psicoanálisis (rechazado por el autor) para explicar cuestiones como la función del deseo inconsciente en el modo fantástico. Por otro lado, revela cómo se relaciona ese deseo con el orden cultural y cómo la ideología debería estar comprendida en un estudio sistemático de lo fantástico.

Ahora bien, en Argentina y Latinoamérica en general, la literatura fantástica ha tomado otros derroteros distanciándose de la tradición anglosajona de una u otra manera. Y, si bien el fantástico ha adoptado múltiples formas, en Argentina se observa una genealogía común a partir de la publicación de la *Antología de la literatura fantástica* por Borges, Bioy Casares y Ocampo. En su prólogo, Bioy atina: “no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento”. Partimos de esta propuesta para analizar dos obras en apariencia disímiles, pero que recurren a ciertos temas y procedimientos narrativos comunes, aunque pertenezcan a dos tradiciones diferentes.

Pero primero debemos hacer una revisión a las teorías de Todorov y Jackson y actualizarlas y complementarlas con las de Jaime Alazraki y Ana María Barrenechea. Por un lado, la teoría de Alazraki sobre el *neofantástico* nos servirá para enmarcar la obra de Silvina Ocampo y contraponerla a la de Enríquez; por el otro, Barrenechea ayudará a vincular estas teorías con los conceptos de lo raro y lo espeluznante según la concepción de Mark Fisher. La autora plantea que lo fantástico es el espacio que se construye en el enfrentamiento entre lo normal y lo anormal, dicotomía que podemos equiparar con la de Fisher: lo familiar y lo extraño. Entonces, no hablaremos del fantástico como tal, sino de modos narrativos que se preocupan por lo extraño y que se encuentran más ligados con lo real que el modo o género fantástico tal como lo plantean Todorov y Jackson.

Nos serviremos de este aparato teórico para analizar y comparar los textos objeto. En este punto resulta fundamental establecer que la comparación no se cimenta en la sola relación de hecho ya mencionada, sino también en la cosmovisión compartida por ambas autoras, en el tratamiento que dan a lo raro y lo espeluznante en sus obras.

Por otro lado, estudiar a estas escritoras a la luz de las teorías sobre lo fantástico es de relevancia en la actualidad dado que, como expresó Enríquez en más de una ocasión, es un género que se suele tener en menor estima que el realismo. Cuando le preguntan en una entrevista por su cuento “Cuando hablábamos con los muertos”, una clara referencia a la última dictadura militar en Argentina, responde:

Fue difícil porque el género [de terror] se suele asociar con el entretenimiento y el entretenimiento se asocia con la banalidad y me daba miedo de que me acusaran de banalizar un tema serio. Yo no creo que el entretenimiento en sí mismo tenga semillas de banalidad y también creo que el prejuicio en contra del entretenimiento nace del hecho de que es popular y la crítica suele ser elitista y desprecia lo que le gusta a la gente (Canal GCBA, 2020, 39m29s).

Esto ha contribuido a un desplazamiento del fantástico hacia estratos más periféricos de la literatura. Por eso, el estudio de obras incluidas por la crítica dentro de este género es de gran relevancia para la investigación literaria actual. Por otra parte, al ampliar y complementar las teorías sobre lo fantástico con los desarrollos de Fisher sobre lo raro y lo espeluznante, aportaremos al estudio del género como categoría dinámica y flexible.

Las hipótesis que orientan este trabajo proponen que Silvina Ocampo y Mariana Enríquez presentan modos diversos de tratar lo fantástico: mientras que la obra de una se inscribe dentro del neofantástico, la otra realiza una “traducción” del fantástico tradicional. Asimismo, tanto en los cuentos de Ocampo como en los de Enríquez podemos encontrar relaciones similares entre lo familiar y lo extraño en las diversas manifestaciones de lo raro y lo espeluznante.

En cuanto al estado de la cuestión, aunque tanto Enríquez como Ocampo han sido estudiadas en función de su inscripción o no dentro del género o modo fantástico, no hemos

hallado trabajos que analicen la obra de ambas autoras desde una perspectiva comparatista, por eso hemos decidido describir algunos trabajos que consideramos de importancia para nuestro tema y los más estudiados en cada una de las escritoras.

La obra de Silvina Ocampo atravesó distintos periodos en el ámbito de la crítica y los estudios literarios. En un primer momento, estuvo signada por la sombra que proyectaban sobre ella Borges, Bioy y Victoria Ocampo. Recordemos que fue su hermana la primera en valorar *Viaje olvidado* –el primer libro de cuentos de Silvina– y no fue una crítica precisamente positiva. Mariana Enríquez lo describe con claridad en *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*:

El más común de los lugares comunes sobre Silvina Ocampo es considerar que quedó a la sombra, oscurecida, empequeñecida por su hermana Victoria, su marido el escritor Adolfo Bioy Casares y el mejor amigo de su marido, Jorge Luis Borges. Que la opacaron. Pero es posible que la posición de Silvina haya sido más compleja. Quienes la admiran fervorosamente decretan sin duda que fue ella quien eligió ese segundo plano (2014, p. 46).

Fruto de su elección o no, ese segundo plano se trasladó también al alcance que tuvo su obra y los estudios que propició. Su obra narrativa, sobre todo, cobraba acérrimos adeptos, pero no captaba la atención de la academia de la misma manera que otros escritores del mismo círculo. De hecho, si buscamos los estudios que existen sobre el fantástico en Silvina Ocampo, encontramos que siempre es estudiada junto con otros autores del grupo Sur.

El primer libro dedicado enteramente al estudio crítico de la obra de Silvina Ocampo fue *Inversiones a dos voces: ficción y poesía en Silvina Ocampo* (1992), una serie de ensayos compilados por Noemí Ulla en los que, principalmente, se estudia la relación entre la poesía y la prosa de Ocampo.

Graciela Tomassini, en su tesis *El espejo de Cornelia: la obra cuentística de Silvina Ocampo* (1995), recuperó algunos trabajos anteriores, principalmente artículos de revistas y un estudio preliminar para una antología. Autores como Silvia Molloy, Edgardo Cozarinsky, Noemí Ulla, Enrique Pezzoni y el mismo Borges contribuyeron a describir la obra ocampiana, pero ninguno logró darle el espacio suficiente.

El trabajo de Tomassini fue uno de los primeros (si no el primero) en analizar y describir la obra cuentística completa de Silvina Ocampo. Allí la autora parte de los aportes de Lotman, Genette, Eco, van Dijk y Dubois sobre semiótica literaria, y los de Iser y Jauss acerca de la teoría de la lectura para responder a ciertos interrogantes. Se pregunta si la escritura de Ocampo diseña un espacio cuentístico calificado como “transgresivo”, “insólito”, “original” y qué características textuales producen tal efecto de lectura; si estos textos constituyen un sistema con marcas propias dentro del sistema mayor de la cuentística rioplatense; si puede decirse que los cuentos de Silvina implican o proponen una estética o poética del cuento con rasgos diferenciales; qué modelos de mundo pueden construirse a partir de su lectura. Propone que la paradoja es el principio constructivo de la narrativa de Ocampo, una figura de pensamiento rectora de la organización de las tramas, la selección de los repertorios textuales, el peculiar entramado de códigos en el enunciado narrativo, la ficcionalización de los procesos de enunciación y las modalidades narratológicas asumidas por los textos. Este trabajo resulta de interés para nuestra tesis porque aborda el análisis de algunas categorías de lo fantástico sin profundizar demasiado, por lo que deja intersticios que nuestra investigación podría llenar.

En un trabajo más actual, Natalia Biancotto (bajo la dirección de Judith Podlubne) estudia los contarios de Ocampo que reúnen las características propias del *nonsense*, teorizado por Elizabeth Sewell y Wim Tigges, sin dejar de lado las conceptualizaciones de Tzvetan Todorov

sobre el fantástico. Se centra en cómo las lecturas críticas de la narrativa de Ocampo no se ocuparon de identificar sus problemas centrales con los del género fantástico y realiza un recorrido histórico-crítico con el objetivo de situar la discusión sobre el *nonsense* y caracterizar las principales líneas de interpretación sobre esta modalidad literaria. Aquí, Biancotto afirma que el género o modo fantástico no resulta suficiente para describir la obra de Silvina Ocampo y que:

Habría, entonces, que dejar paso a la ansiedad y la inquietud que estas narraciones producen en el lector, suspender el deseo de acallarlas y de reponer un sentido seguro allí donde no lo hay, como parece pretender la explicación fantástica. La identificación de esta literatura como fantástica resulta un pretexto para domesticar su rareza (2014, p. 29).

En esto acordamos con Biancotto, por tal razón nos pareció oportuno complementar nuestro marco teórico sobre lo fantástico con los aportes de Mark Fisher y aproximarnos así a una descripción más acertada de la obra de Ocampo, que tenga en cuenta su rareza.

En cuanto al estudio sistemático de la obra de Mariana Enríquez, este se encuentra en un estadio incipiente, aunque hay multiplicidad de artículos en revistas literarias y ponencias publicadas en actas de congresos. Además, hallamos dos tesis que consideramos de relevancia: “Las formas de lo irreal en la cuentística de seis escritoras argentinas contemporáneas: Luisa Axpe, Liliana Díaz Mindurry, Fernanda García Curten, Paola Kaufmann, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin”, en la que Paula G. Garrido estudia las obras de las autoras nombradas para demostrar que, a pesar de inscribirse en el género fantástico, incluyen procedimientos pertenecientes a otros mundos literarios, lo que da como resultado una literatura híbrida que escapa a categorizaciones unívocas. Para analizar las narrativas que escapan a la clasificación del fantástico, la autora define los modos de lo irreal partiendo de teorizaciones de David Roas, y abre la discusión acerca de qué se entiende por fantástico. Esta tesis es muy interesante porque

demuestra que estas narrativas híbridas no buscan enmarcarse en una categoría y abre el juego a la búsqueda de las características propias de cada autora.

El otro trabajo es “La irrupción de lo ‘ominoso’ en la construcción de los cuerpos femeninos en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez” de Dayanara Guevara Aguirre. Esta tesis estudia cuatro relatos del segundo libro de cuentos de Enríquez. En ellos la autora analiza cómo la experiencia de lo ominoso irrumpe en los cuerpos de los personajes femeninos y a su vez propone que esto se logra a partir de la identificación de imágenes terroríficas, las estrategias textuales y la manifestación de la alteridad, la abyección y la ambigüedad en cada cuento. Esta tesis nos resultó de interés porque analiza una de las categorías que, si bien es descartada por Mark Fisher, tiene relación con lo raro y lo espeluznante en su cualidad de “modo” (Fisher, 2018, p. 11).

Si bien no hallamos más tesis acerca de la obra de Mariana Enríquez que resulten relevantes para nuestro tema, sí encontramos un artículo de Adriana Goicochea¹ que sirve de orientación para estudios más sistematizados. Se trata de “Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez”, en donde la autora analiza las derivaciones de este modo en Enríquez partiendo de dos interrogantes: ¿cómo es que se recrea lo siniestro?, y ¿cómo registran sus obras su inscripción en las generaciones de postdictadura? Goicochea destaca la importancia de la supervivencia del gótico en su narrativa.

Por otra parte, en el libro *Figuras y saberes de lo monstruoso*² hay un capítulo referido a Mariana Enríquez, específicamente a su segunda novela, llamado “La monstruosidad en *Cómo*

¹ Profesora titular de la cátedra de Teoría Literaria de la Universidad Nacional del Comahue, sede Viedma (CURZA), Argentina. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de la Plata y Magister en Género, Sociedad y Política por PRIGEPP-FLACSO.

² Compilado por Nora Domínguez, Elizabeth Caballero de del Sastre, Ana Laura Martin, Valeria Pita, Elsa Rodríguez Cidre, María Laura Rosa, Alicia Schniebs y Marcela Suárez. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

desaparecer completamente de Mariana Enríquez”. Allí, Marcelo Méndez, su autor, plantea que la singularidad de la novela reside en un cruce entre el espacio del conurbano bonaerense y lo monstruoso.

En cuanto a la presencia de Enríquez en actas de congresos, hallamos la ponencia “Asesinas mágicas. Narradoras en el cruce de géneros. Una aproximación a las novelas *Santería*, *Sacrificio* y *Éste es el mar*” de Lucía Feuillet, publicada en las actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. En este texto, la autora propone una lectura de tres obras de distintas escritoras –entre las que se encuentra Enríquez– según las contradicciones que engendra la yuxtaposición de elementos de distintos géneros (policial, fantástico y terror).

A su vez, hay multiplicidad de artículos que refieren a la obra de Enríquez en revistas especializadas. Algunos de ellos son: “La manada, el conjuro, la fiesta, la deriva. Sobre Mariana Enríquez, Marta Dillon, Selva Almada, Gabriela Cabezón Cámara” de Miriam Chiani, publicado en la revista Landa; “La ciudad monstruo(sa) en cuentos de Mariana Enríquez” de Ana Gabriela Angulo y Sandra Pamela Stemberger, en la revista *Jornaler@s* de la Universidad Nacional de Jujuy; “El reencantamiento terrorífico del cuento argentino: Mariana Enríquez” de Juana Ramella, en el Boletín GEC de la Universidad Nacional de Cuyo; “Cuerpos que aparecen, “cuerpos-escrache”: de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enríquez” de Fernanda Bustamante Escalona, en la revista Taller de Letras del CONICYT del Gobierno de Chile; “Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez” de María Angélica Semilla Durán, en la revista Revell; “Resistencias *corpopolíticas* en Argentina: monstruos femeninos levantándose contra la desaparición” de Marie Audran, en la revista Revell; “La dificultad de llamarse ‘autora’: Mariana Enríquez o la escritora *weird*” de Lorena Amaro, en Revista Iberoamericana; “Bajo la piel de la enfermedad: dos cuentos de

Mariana Enríquez” de Margherita Cannavacciuolo, en la revista Orillas; “Las nuevas escritoras argentinas en el mapa literario: contexto y factores de su entrada en la literatura mundial” de Eva Lalkovičová, en la revista Colindancias, de la Red de Hispanistas de Europa Central; “Devenir americano del terror argentino. Un diálogo crítico con Franco *Bifo* Berardi” de Esteban Prado y Lucio Ferrante, en la revista Recial.

Como vemos, los trabajos acerca de la obra de Mariana Enríquez giran en torno a algunos conceptos, temas y perspectivas recurrentes. En especial, hay una tendencia a estudiar su obra en cuanto a su inscripción o no inscripción en un género literario determinado, situación que se observa asimismo en los estudios sobre Silvina Ocampo, lo que dice mucho acerca de la originalidad del trabajo de ambas. Según los marcos teóricos elegidos, aparecen algunas categorías como el fantástico, el gótico, lo irreal, lo ominoso, lo monstruoso, que de algún u otro modo se encuentran relacionadas con lo raro y lo espeluznante.

Nuestro trabajo se muestra como original e importante porque reúne y ordena esas categorías y pone en relación la obra de dos autoras argentinas de dos períodos temporales diferentes, pero que tienen características comunes. No hemos hallado, hasta el momento, trabajos que estudien a Ocampo y a Enríquez en concomitancia, por eso consideramos relevante el aporte que podría significar esta tesis para el campo de los estudios literarios, no solo acerca de estas escritoras, sino también sobre lo fantástico.

En la primera parte de este trabajo haremos una aproximación al marco teórico siguiendo las líneas conceptuales de los autores antes mencionados. En la segunda, analizaremos los textos objeto a la luz de esas teorías; sobre todo, nos centraremos en las manifestaciones de lo extraño en los cuentos del corpus seleccionado. En la tercera parte confrontaremos las variables,

estableciendo una comparación entre la obra de Ocampo y Enríquez y, finalmente, ofreceremos las conclusiones a las que arribamos.

Para terminar, nos gustaría hacer una breve reseña biográfica de las dos autoras:

Silvina Inocencia Ocampo (Buenos Aires 28 de julio de 1903 - 14 de diciembre de 1993) fue una escritora de gran trascendencia para la literatura argentina a partir del siglo XX. Junto con autores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares (su esposo) y Juan Rodolfo Wilcock, protagonizó la escena literaria de su época. Estos escritores se nuclean en la revista *Sur*, fundada por Victoria Ocampo, hermana mayor de Silvina. Esta publicación tuvo un rol de gran relevancia en la vida de la autora, ya que en ella aparecen sus primeros cuentos, poemas y traducciones.

Su primer libro, *Viaje Olvidado* (1937), fue reseñado inicialmente por su hermana Victoria quien lo critica de forma negativa por la “negligencia” gramatical de la autora, el empleo de un “lenguaje hablado” y la coexistencia de “imágenes felices” y otras “no logradas”. Además, la acusa de distorsionar los recuerdos de infancia plasmados en esos cuentos con marcas autobiográficas. En esta crítica, Victoria realiza sugerencias y vaticina un futuro prometedor a Silvina si abandona “esa pereza que la lleva a no ser más exigente consigo misma cuando todo nos demuestra que puede serlo”³. Con estas palabras, Victoria, de algún modo, parece signar el destino de la obra de su hermana, ya que establece una opinión de gran reconocimiento por parte de la crítica.

Si bien las primeras valoraciones de *Viaje olvidado* pueden calificarse como negativas, el libro es fundamental en la trayectoria de Ocampo porque en él ya pueden observarse las características propias de su escritura y los temas de interés que se consolidarán en sus obras posteriores.

³ Victoria Ocampo, nota sobre *Viaje Olvidado*. En *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo* de Graciela Tomassini.

Tres años después de la publicación de *Viaje olvidado*, colaboró en la preparación de dos antologías con Borges y Bioy: *Antología de la literatura fantástica* (1940) y *Antología poética argentina* (1941).

A partir de 1942, con la publicación de los poemarios *Enumeración de la Patria* y *Espacios métricos*, comenzará a alternar la narrativa con la poesía.

Posteriormente, Silvina publica junto con Bioy la novela policial *Los que aman, odian*, que será llevada a la pantalla grande en 2017; el libro de cuentos *Autobiografía de Irene* (1948), que no tuvo mucha repercusión; los poemarios *Los sonetos del jardín*, *Poemas de amor desesperado* y *Los nombres*, que obtuvo el Premio Nacional de Poesía.

En 1959 obtiene cierto reconocimiento con la publicación del libro de cuentos *La furia*, en el que logra consolidar su estilo y definir sus temas, y en la década del 60, *Las invitadas* (1961) y el poemario *Lo amargo por dulce* (1962).

En la década de 1970 aparecen los poemas de *Amarillo celeste*, *Árboles de Buenos Aires* y *Canto escolar*, los cuentos de *Los días de la noche* y una serie de narraciones infantiles: *El cofre volante*, *El tobogán*, *El caballo alado* y *La naranja maravillosa*.

Finalmente publica *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988), en coincidencia con el avance de su Alzheimer, lo que se refleja, principalmente, en el manejo de la sintaxis y la fragmentación de las tramas en estos cuentos. Fallece en Buenos Aires el 14 de diciembre de 1993.

Inversiones del recuerdo, *Las repeticiones*, *El vidente*, *Lo mejor de la familia* (2006), *La torre sin fin* (2007), *Ejércitos de la oscuridad* (2008) y *La promesa* (2010) son publicaciones póstumas que reúnen textos inéditos, entre ellos, poesías, novelas cortas, cuentos y una autobiografía.

Silvina Ocampo fue merecedora de varios premios y distinciones como el Premio Municipal de Poesía 1945 por *Espacios métricos*; el Premio Municipal de Poesía 1953 por *Los nombres*; el Premio Municipal de Literatura 1954, el Premio Nacional de Poesía 1962 por *Lo amargo por dulce*; el Premio Konex, Diploma al Mérito 1984; el Premio Club de los 13 1988 por *Cornelia frente al espejo*, su última antología de cuentos; el Gran Premio de Honor de la SADE 1992.

Además de *Los que aman, odian*, se han realizado otras películas basadas en la obra de Ocampo, entre ellas: *Tres historias fantásticas* (1964), dirigida por Marcos Madanes; *La casa de azúcar* (1996), película inconclusa del director Carlos Hugo Christensen; *El impostor*, dirigida por Alejandro Maci; *Anillo de humo* (2001); *El vestido de terciopelo* (2001); *Cornelia frente al espejo* (2012), de Daniel Rosenfeld.

Sus obras han sido traducidas a múltiples idiomas. Al italiano: *Porfiria* (1973), introducción de Italo Calvino, traducción de Livio Bacci Wilcock, Roma, Einaudi; *I giorni della notte* (1976), traducción de Lucrezia Cipriani Panuncio, Roma, Einaudi; *Qui ama, odia* (1988), estudio preliminar y traducción de Angelo Morino, Roma, Einaudi; *Viaggio dimenticato* (1988), introducción y traducción de Lucio D'artangelo, Roma, Lucarini; *La penna mágica* (1989), Roma, Editori Reuniti. Al francés: *Fait Divers de la terre et du ciel* (1974), prólogo de Jorge Luis Borges, introducción de Italo Calvino, Paris, Gallimard; *Ces qui aiment, haissent* (1989), traducción de André Gabastón, Paris, Christian Bourgois éditeurs. Al inglés: *Leopoldina's dream* (1987), prefacio de Jorge Luis Borges, introducción de la autora, traducción de Daniel Walderstone, Ontario, Penguin Books.

Mariana Enríquez es una escritora y periodista argentina nacida en Buenos Aires en 1973. Forma parte del grupo de escritores que Maximiliano Tomas, crítico literario, dio en llamar

“nueva narrativa argentina”⁴. Se licenció en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata y se desempeñó como periodista y columnista en diferentes medios gráficos como el suplemento Radar de Página/12 y las revistas TXT, La Mano, La Mujer de mi Vida y El Guardián. Trabajó también en Radio Nacional como columnista en el programa Gente de a pie. Fue jurado en concursos literarios y dictó talleres de escritura en la fundación Tomás Eloy Martínez. Sus cuentos se han publicado en revistas internacionales como Granta, Electric Literature, Asymptote, McSweeney’s, Virginia Quarterly Review y The New Yorker. En este momento y desde 2020 se desempeña como Directora de Letras del Fondo Nacional de las Artes.

En 2017 recibió el Premio Ciutat de Barcelona en la categoría de lengua castellana; en 2019, el Premio Herralde de Novela y Kelvin 505 por su obra *Nuestra parte de noche*; en 2020, el Premio Celsius a la mejor novela de ciencia ficción, terror o fantasía escrita en español, que otorga la Semana Negra de Gijón; en 2022, el Grand Prix de l’Imaginaire a “Mejor novela extranjera” por *Nuestra parte de noche*; y en 2024, un diploma al mérito en el Premio Konex para el período 2019-2023 en la categoría “Cuento”.

Ha escrito cinco novelas: *Bajar es lo peor* (1995), *Cómo desaparecer completamente* (2004), *Chicos que vuelven* (2010), *Este es el mar* (2017) y *Nuestra parte de noche* (2019). Sus cuentos son: *Los peligros de fumar en la cama* (2009), *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) y *Un lugar soleado para gente sombría* (2024). Otros libros fueron: *Mitología celta* (2003), *Mitología egipcia* (2007), *Alguien camina sobre tu tumba: mis viajes a cementerios* (2013), *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo* (2014) —que es, precisamente, un retrato que da cuenta de un conocimiento significativo de Enríquez sobre la vida y obra de la

⁴ Tomas, M. (2005). *La joven guardia. Nueva narrativa argentina*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

autora—, *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones* (2020), *El año de la rata* (2021) y *Porque demasiado no es suficiente. Mi historia de amor con Suede* (2023).

CAPÍTULO 1: APROXIMACIÓN AL MARCO TEÓRICO

Cuando nos abocamos a la tarea de definir lo fantástico, nos encontramos con un obstáculo infranqueable. Y es que, al haber sido descrito de tantas maneras a través de su historia y al existir tantas miradas diversas sobre el tema, lo fantástico carece de límites precisos y determinados.

Un primer acercamiento formal lo hace Tzvetan Todorov con su *Introducción a la literatura fantástica* en 1976. Allí, ubica lo fantástico en la categoría de género literario (en el marco de una teoría sobre los géneros básica para encarar cualquier estudio del tema) y, como “un género se define siempre en relación con los géneros que le son cercanos” (2011, p. 26), confronta el fantástico con otros dos géneros: el maravilloso y el extraño. Pero antes, plantea sus características:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálfiles, ni vampiros, se produce un acontecimiento que no puede explicarse por las leyes de ese mundo familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento tuvo lugar realmente, es una parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que nos son desconocidas (Todorov, 2011, p. 24).

Todorov establece tres condiciones para que se dé lo fantástico: 1) que exista vacilación en el lector acerca de la naturaleza de los acontecimientos, es decir, que no sea capaz de determinar si el hecho sobrenatural que irrumpe en el relato es efectivamente sobrenatural o si posee una explicación natural; 2) que esa vacilación también afecte a un personaje, aunque esta sea una condición facultativa; 3) la lectura del hecho fantástico no debe ser ni alegórica ni

poética, ya que la ficción y el sentido literal son condiciones necesarias para la existencia de lo fantástico.

Inmediatamente después de definir lo fantástico, el autor lo pone en relación con sus dos géneros vecinos: lo maravilloso y lo extraño, afirmando que existen distintos niveles: lo extraño puro, lo fantástico-extraño, lo fantástico-maravilloso y lo maravilloso puro, mientras que lo fantástico puro se encuentra en el centro del esquema; aunque convendría decir que está en el *límite* entre los dos componentes centrales, ya que se trata de “un género siempre evanescente” (Todorov, 2011, p. 42) que puede transformarse en maravilloso o extraño con una sola frase que brinde una explicación natural o sobrenatural del suceso extraordinario. Esta concepción del fantástico es demasiado constrictora y deja fuera a una multiplicidad de textos que han sido y son considerados fantásticos.

Si bien esta definición de lo fantástico como género en relación con sus géneros vecinos es un punto débil en la teoría de Todorov (más adelante brindaremos los motivos), sí resulta interesante su definición como concepto en relación con lo real y lo imaginario. En este sentido, el autor afirma que la oposición real/imaginario es puesta en tela de juicio por la literatura fantástica por la introducción de la vacilación, que constituye una paradoja en sí misma:

Así se explica la impresión ambigua que deja la literatura fantástica: por una parte representa la quintaescencia de la literatura, en la medida en que el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal, propio de toda literatura, se convierte en su centro explícito. Por otro lado, sin embargo, no es más que una propedéutica de la literatura: al combatir la metafísica del lenguaje cotidiano, le da vida; debe partir del lenguaje, aunque sea para rechazarlo (Todorov, 2011, p. 174).

Otro aporte de Todorov –y uno de sus objetivos en *Introducción a la literatura fantástica*– es la solución a los intentos de definición de una tipología de los temas fantásticos por parte de diferentes teóricos y críticos literarios que, según el autor, erraban entre la abstracción absoluta, proponiendo teorías demasiado generales, y la particularización más extrema, brindando imágenes concretas a modo de lista que no permitiría concebir como fantásticas obras que presentaran otro tipo de imágenes. Entre estos dos extremos, Todorov propone la clasificación de los temas de lo fantástico en: 1) los temas del yo, que representan la relación del hombre con el mundo, implican una posición pasiva del protagonista y giran en torno a imágenes de la mirada; 2) los temas del tú, que ilustran la relación del hombre con su deseo y su inconsciente por la cual la posición del protagonista es más dinámica y el discurso cobra una especial relevancia.

Aunque Todorov, al hablar del *yo* y el *tú*, se está refiriendo a conceptos que históricamente pertenecieron al campo del psicoanálisis, rechaza la crítica psicoanalítica, porque esta ve a la literatura como un medio más –entre muchos otros– de expresión de la psiquis, y porque realiza una traducción de la obra, haciendo que pierda su especificidad literaria, es decir, su verdadero objeto de estudio termina siendo el autor, no la obra en sí misma. Este argumento será rebatido en 1986 por Rosemary Jackson, en *Fantasy: literatura y subversión*.

En este estudio, Jackson caracteriza al fantástico ya no como un género, sino como un “modo”. Para ello, parte del esquema de Todorov que explicamos con anterioridad –en el que vincula el fantástico con sus géneros vecinos– y lo modifica aduciendo que para definir lo fantástico como una forma literaria, hay que hacerlo en términos literarios, y lo extraño no sería uno de estos términos. Así es como, en el nuevo esquema, lo fantástico sería un modo que asume

formas genéricas diferentes según se acerque o aleje de los otros dos componentes: lo mimético y lo maravilloso.

Según Jackson, además de confundir elementos de lo maravilloso y lo mimético, en los relatos fantásticos se afirma que es real lo que se está contando y, entonces, se procede a romper ese supuesto realismo al introducir lo que es manifiestamente irreal. El narrador, en este punto, no entiende lo que está ocurriendo, ni su interpretación, más que el protagonista. Se cuestiona la naturaleza de lo que se ve y registra como real y esta inestabilidad narrativa constituiría el centro de lo fantástico. Esta idea se asemeja a la primera condición de Todorov para que se dé lo fantástico, solo que en Jackson no tiene carácter de opcional, sino que es constitutiva del modo.

Por otro lado, la subversión, si bien no representa un eje fundamental de la teoría de la literatura fantástica de Todorov, sí lo hace en Jackson, quien concibe lo subversivo del fantástico en dos órdenes: el rechazo a las definiciones prevalecientes de lo real o lo posible, y la perturbación de las leyes de la representación artística y las reproducciones de lo real en la literatura. Tal es así que es posible descubrir la subversión en los conceptos centrales que presenta la autora, como el de no-significación y la teoría de la relacionalidad.

Llegada al punto de referirse al psicoanálisis, Jackson entra en desacuerdo con Todorov y afirma que, si se plantean los temas del yo y el tú, deben considerarse cuestiones que solamente pueden comprenderse gracias al psicoanálisis. Esta percepción le permite penetrar en derroteros que Todorov apenas mencionó, por ejemplo, en el ideal de indiferenciación del fantástico moderno que se manifiesta en la metonimia como recurso predominante, no solo como figura retórica, sino como elemento estructurante de la obra en el nivel semántico:

Los *fantasy* que tratan con trastornos subjetivos son ejemplos de esta relación problemática entre el yo y el mundo ... Sus personajes son incapaces de separar las ideas

de las percepciones, o detectar diferencias entre el yo y el mundo. Las ideas se vuelven visibles, palpables, de modo que se fusionan mente y cuerpo, espíritu y materia. Como observa Todorov, ‘el principio generador de todos los temas reunidos en este sistema [es que]: la transición del espíritu a la materia se ha vuelto posible’. Detrás de la metamorfosis (el yo se convierte en otro, animal o vegetal) y del pandeterminismo (todas las cosas tienen su causa y se ajustan a un esquema cósmico, una serie en la que nada ocurre por azar y todo se corresponde), opera el mismo principio, en el sentido de correspondencia, mismidad, colapso de las diferencias. Este principio se manifiesta, por ejemplo, en las personalidades dobles o múltiples: la idea de la multiplicidad ya no es una metáfora sino que se realiza literalmente, el yo se convierte en yoes (Jackson, 1986, pp. 47-48).

A ese ideal de indiferenciación Jackson lo llamó impulso entrópico y es catalizador de la destrucción o deformación de la categoría de personaje, lo cual se encuentra ligado a un “deseo imposible de romper los límites humanos. Violenta transgresión de todas las limitaciones humanas y todos los tabúes sociales que prohíben la realización del deseo” (1986, p. 54). Según la autora, es en este punto en que el psicoanálisis se vuelve fundamental, en el nivel de la función social del fantástico. Todorov acuerda en que la función social de lo sobrenatural en la literatura es la subversión, pero no asigna a la teoría psicoanalítica ningún valor en el análisis de las obras fantásticas, sino que considera estudiar los temas del *yo* y del *tú* a partir de una teoría de los pronombres personales desde la perspectiva de la enunciación para explicar las propiedades de la estructura verbal de los relatos. En cuanto al ideal de indiferenciación que desarrolla Jackson, en Todorov se puede apenas vislumbrar cuando afirma que el cuestionamiento del límite entre lo

real y lo irreal se constituye explícitamente en el centro de la literatura fantástica y en la paradoja de que esta parta del lenguaje para rechazarlo.

Jackson sugiere la paraxis como el lugar en el que se posiciona lo fantástico. Se trata de una zona situada a los lados del axis, el eje principal, es decir, entre el objeto, que representa lo real, y la imagen, lo irreal. Esta ubicación paraxial determinaría muchos de los rasgos semánticos y estructurales de la narrativa fantástica. Esta metáfora visual de lo fantástico tiene su correspondencia en el nivel discursivo: “estructurado sobre la contradicción y la ambivalencia, lo fantástico se perfila en lo que no se puede decir, lo que elude su articulación o lo que se representa como ‘falso’ e ‘irreal’” (Jackson, 1986, p. 34). De esta manera, se produce un retroceso indefinido de los significados y lo verdadero se transforma en un punto evanescente del texto. A esto llama Bellemin-Noël “retórica de lo indecible”, la brecha de signo y significado en las unidades lexicológicas que constituye el principal rasgo definitorio de lo fantástico según esta autora. Sartre también define el fantástico moderno como “un lenguaje de expresiones peculiarmente vacías, de signos no-significantes” que “ya no llevan a ninguna parte (. ...) Son medios sin fines” y afirma que el “mundo de lo fantástico es un mundo preñado de vacío” (como se citó en Jackson, 1986, p. 38).

Esta tendencia de lo fantástico hacia un área de no-significación tiene su origen en la subversión de la representación de una realidad unificada y la eliminación de toda estructura. Lo fantástico introduce ausencias porque tiende a la no-significación: “como no tiene lugar en la vida, no puede haber una representación lingüística adecuada de esto ‘otro’, y tal condición origina la disyunción entre significante y significado, que es la clave de lo fantástico” (Jackson, 1986, p. 69). De esta manera, lo fantástico se define por su relación con la realidad en la medida en que la rechaza.

Por último, Jackson propone cierta topografía, temas y mitos del fantástico que pasamos a resumir brevemente. En primer lugar, afirma que en el fantástico las unidades de tiempo, espacio y personaje se encuentran bajo amenaza de disolución por el mismo impulso entrópico y retroceso semántico que mencionáramos anteriormente. Por otro lado, sugiere cuatro temas generales que giran en torno al problema de hacer visible lo que no se ve y articular lo que no se puede decir: la invisibilidad, la transformación, el dualismo y el bien contra el mal. Estos temas se realizan, en el fantástico, en imágenes; de esta manera, resuelve parcialmente el problema que veía Todorov en el intento de formular una tipología de los temas de lo fantástico (la generalidad absoluta y la demasiada concreción). En cuanto a los mitos del fantástico, propone dos: 1) que la fuente de la otredad está en el yo, y aquí entran en juego los temas del yo de Todorov; 2) que el miedo tiene su fuente fuera del yo, que halla su correlato en los temas del tú y que implica que el otro es la personificación del mal.

1.1.Actualización de lo fantástico por Ana María Barrenechea

Hasta ahora hemos desarrollado teorías más bien clásicas del fantástico que, por otra parte, se centran en el canon de la literatura europea o norteamericana y son excluyentes de realizaciones más actuales o periféricas del género o modo.

Ana María Barrenechea salva este vacío en su “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” (1972). Allí, si bien no hace mención de Jackson, sí realiza una crítica a Todorov y ajusta la definición de literatura fantástica para abarcar textos que pueden ser considerados fantásticos, pero que quizás quedarían fuera de esa clasificación si se siguieran las teorías de los autores a los que aludimos en primer lugar.

La autora afirma que la literatura fantástica es aquella que “presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales” (Barrenechea, 1972, p. 393). La noción de problema es fundamental porque es la que distingue lo fantástico de lo maravilloso. Barrenechea continúa: “pertenecen a ella obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico y, por lo tanto, en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma implícita o explícita” (1972, p. 393). La mención de los grados de explicitación de esta confrontación también resulta de relevancia, dado que Todorov insiste en la necesidad de la literalidad del hecho fantástico para que la obra pertenezca al género, mientras que Barrenechea anula esta condición.

Los sistemas de oposiciones que plantea Todorov para definir lo fantástico no resultan suficientes para Barrenechea. A la oposición de la literatura fantástica con la poesía y la alegoría, la autora cuestiona que se trate efectivamente de una oposición, puesto que considera que son categorías cruzadas. En cambio, propone otro sistema de oposiciones: literatura representativa / no representativa; literatura de significado solo literal / de significado también trópico. Este enfoque permite incluir obras con sentido alegórico, siempre y cuando mantengan como eje el contraste de lo real y lo irreal como problema.

Al esquema en que Todorov relaciona el género fantástico con el maravilloso y extraño, Barrenechea le encuentra el inconveniente de no ser exhaustivo por no incluir los relatos de lo normal, lo real o lo natural. Además, está basado en la oposición de duda y disipación de la duda, cuestión que no es de interés para los propios escritores del género. La autora resuelve esta insuficiencia partiendo de los dos parámetros antes mencionados: la existencia o no de un hecho anormal y la problematización o no de ese hecho en relación con lo normal, lo natural o lo real. Así, el contraste de lo a-normal y lo normal, si es problematizado, da lugar a lo fantástico; si no

se problematiza, genera lo maravilloso. Por el otro lado, cuando se presenta solamente lo no anormal, estamos frente a lo posible, que la autora se resiste a llamar “realista” por ser un término excluyente de gran parte de la narrativa que responde a la idea de “lo posible”. Como vemos, la condición de vacilación que impone Todorov, en Barrenechea pierde relevancia para dar su lugar a la problematización de la convivencia de los hechos a-normales, a-naturales e irreales y sus contrarios.

En cuanto a su metodología, propone establecer rasgos nítidos que puedan cruzarse para abordar géneros híbridos y eliminar la exigencia de mantener dudosa la explicación del hecho fantástico, medio útil para reforzar la idea de problema en el relato, pero que la autora no considera el único. En su lugar, propone tres tipos de órdenes distintos: 1) todo lo narrado pertenece al orden de lo natural; 2) todo lo narrado pertenece al orden de lo no-natural; 3) se mezclan ambos órdenes y el contraste es mayor. Esta taxonomía es de utilidad para el análisis del corpus seleccionado para este trabajo, porque tanto en la obra de Ocampo como en la de Enríquez se presentan los tres casos.

Barrenechea plantea, además, sustituir las categorías del yo y del tú –que, por lo demás, considera aplicables a todo tipo de literatura, no solo la fantástica– por otras que son más apropiadas al género fantástico. Estas son: 1) en el nivel semántico de los componentes del texto: a) la existencia de otros mundos y b) las relaciones entre los elementos de este mundo que rompen el orden reconocido; 2) en el nivel de la semántica global del texto: a) la existencia de otros mundos no hace dudar de la realidad del propio, pero lo amenaza, y b) se postula la realidad de lo que creíamos imaginario y, por lo tanto, la irre realidad de lo que creemos real. En este trabajo, estas dos categorías serán puestas en relación más adelante con los aportes de Mark Fisher.

1.2. Lo raro y lo espeluznante según Mark Fisher

Barrenechea plantea que en el fantástico existe una problematización de la convivencia entre hechos a-normales, a-naturales, irreales y sus contrarios, y no una duda acerca de su naturaleza. Mark Fisher concibe así lo extraño y ahonda en dos modos de tratamiento que ponen el interés en este concepto: lo raro y lo espeluznante.

Fisher afirma que “la fantasía se sitúa en mundos completamente diferentes al nuestro”, mientras que “lo raro destaca por la manera en la que abre una *puerta* entre este mundo y los demás” (2018, p. 24). En este punto queda en evidencia: o que parte de los mismos supuestos que Jackson (que incluye los relatos maravillosos dentro de lo que dio en llamar *fantasy*) o que está utilizando indistintamente los términos “fantástico” y “fantasía” para referirse a lo mismo, y que eso mismo no es lo que nosotros comprendemos como fantástico, sobre todo a partir de Barrenechea. Consideramos que la primera opción es la más verosímil, ya que en los ejemplos que analiza a lo largo del libro no se hallan mundos maravillosos.

La noción de problema (que plantea Barrenechea) se encuentra de manera implícita en Fisher cuando establece la oposición ausencia / presencia para explicar en qué consisten lo raro y lo espeluznante. En lo raro, hay una presencia de algo que no encaja, mientras que en lo espeluznante hay o bien una falta de ausencia, o bien una falta de presencia. En todos los casos, hay una problematización de lo a-normal, lo a-natural o lo irreal.

La distinción que hace Barrenechea entre lo a-normal, lo a-natural y lo irreal es significativa porque asume que en un relato fantástico no solamente puede irrumpir un hecho sobrenatural, sino también aquellos que, aun siendo naturales, generan mayor extrañeza que algunos sucesos sobrenaturales. En esto se detiene también Fisher y lo explica con un ejemplo,

comparando la presencia de vampiros u hombres lobos en un relato con los agujeros negros. El autor afirma que la idea de la existencia de los agujeros negros resulta más extraña que la de los seres fantásticos antes mencionados.

Para Fisher, lo raro está dado por la presencia de algo que no debería estar allí, por lo que genera una sensación de error. Lo raro trae al dominio de lo familiar algo que está más allá de esos dominios y que no se puede reconciliar con lo “doméstico”, incluso como su negación. En cambio, lo espeluznante se da por una falta de ausencia o por una falta de presencia. En el primer caso, podríamos decir que se asemeja a lo raro, pero aquí hay que hacer otra distinción: en lo raro, efectivamente hay una presencia, mientras que la sensación de lo espeluznante nos hace preguntarnos por la naturaleza de esa presencia, lo que da lugar a un tipo de especulación que no se encuentra en lo raro.

Lo que hace Fisher al analizar lo raro y lo espeluznante es brindar categorías descriptivas de la naturaleza de la subversión del orden racional. Si Barrenechea ofrecía una clasificación de los modos en que puede destacarse esta subversión, Fisher propone categorías que permiten analizar esos modos en un nivel más profundo, interesándose por los interrogantes que generan. Así, la clasificación de los tres tipos de órdenes en que pueden desarrollarse las obras fantásticas y las categorías de lo raro y lo espeluznante, pueden combinarse para enriquecer el análisis de las obras.

1.3.Lo neofantástico según Alazraki

Alazraki parte de la problematización de una idea de muchos teóricos y críticos que se refirieron a la literatura fantástica, la de que esta debe generar algún miedo o perturbación en el lector. El autor se pregunta cómo clasificar los relatos que presentan acontecimientos fantásticos,

pero que no tienen interés en generar un efecto terrorífico en los lectores. A partir de este problema, acude a Cortázar para dar forma a su idea de fantástico:

Para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir (Alazraki, 2001, p. 276).

Esta definición personal de Cortázar constituye un aporte interesante a la teoría de la literatura fantástica, porque ya no se trata de una irrupción de lo sobrenatural, sino de una relación extrañada que perciben lector y/o personajes entre el mundo natural y el acontecimiento disruptivo. Esta concepción que quita el foco del hecho fantástico y lo coloca en la percepción de los personajes y el lector de ese hecho, se acerca a lo que explica Barrenechea cuando se refiere a la problematización entre los hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios.

Para explicar las diferencias entre el fantástico del siglo XX y el del siglo anterior, Alazraki acuña el término *neofantástico*. Los relatos nucleados bajo esta clasificación –que, por otra parte, no se trata de un género aparte del fantástico, sino que puede ser enmarcado dentro de este– se diferenciarían de sus antepasados por su visión, intención y *modus operandi*.

Por su visión, porque cuando el fantástico tradicional asume que en la solidez del mundo real se abre una “fisura” por la que se introduce el elemento sobrenatural, el relato neofantástico asume que el mundo real enmascara una realidad alternativa. En el primero habría, entonces, una relación de extrañeza entre el mundo natural, normal o real (en términos de Barrenechea) y el hecho a-natural, a-normal o irreal. En el segundo, se trataría más bien de una coexistencia de dos realidades: la primera, la “real”, sería una construcción para ocultar la segunda, la presumiblemente “irreal”.

Por su intención, porque mientras que el fantástico tradicional se enfoca en provocar un miedo en el lector, el relato neofantástico busca expresar atisbos de esa realidad alternativa que mencionamos anteriormente. El lenguaje de la comunicación, según Alazraki, no sería capaz de articular esa realidad alternativa, por lo que en los relatos fantásticos es posible encontrar *metáforas epistemológicas*, “esas imágenes del relato neofantástico que no son ‘complementos’ al conocimiento científico sino *alternativas*, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla” (2001, p. 278). Esta descripción del “lenguaje segundo” que sirve para nombrar aquello que el lenguaje de la comunicación no puede articular, es correlativa a las ideas de zona paraxial y de no-significación que propone Jackson. La intención de los relatos neofantásticos no radica, según Alazraki, en provocar miedo en el lector, sino en hacerle divisar esa realidad alternativa a través de “metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación” (2001, p. 277).

Por su *modus operandi*, porque si el fantástico tradicional parte de una situación natural para llegar a lo sobrenatural recurriendo a la construcción gradual de un ambiente fantástico, en el relato neofantástico no necesariamente sucede así. Por lo general, prescinde de este recurso y presenta el elemento fantástico desde el comienzo del relato.

1.4. Conceptos de los que nos serviremos para analizar las obras

Para analizar el corpus de Silvina Ocampo y Mariana Enríquez seleccionado para esta investigación, nos serviremos principalmente de los conceptos de subversión, no-significación e impulso entrópico de Rosemary Jackson; de la definición de fantástico y las categorías de análisis que propone Ana María Barrenechea; de la noción de *neofantástico* que ofrece Jaime

Alazraki; y de las categorías de lo raro y lo espeluznante que desarrolla Mark Fisher. De esta manera, intentaremos comprobar la hipótesis de que, si bien las obras de Ocampo y Enríquez responderían a diferentes tipos de fantásticos, sí darían lugar a interrogantes similares que podrían analizarse a partir de las categorías de lo raro y lo espeluznante.

Este acercamiento al marco teórico no pretende conseguir una definición universal de lo fantástico, sino obtener algunos rasgos comunes que nos permitan analizar el corpus de las autoras a la vez que caracterizamos cómo se manifiesta en cada una de ellas lo fantástico y, particularmente, el elemento extraño.

CAPÍTULO 2: COMPROBACIÓN DEL MARCO TEÓRICO EN SILVINA OCAMPO

2.1.El fantástico de Silvina Ocampo

Cuando comenzamos a investigar las teorías de lo fantástico nos encontramos con expresiones como “inestabilidad”, “ambigüedad”, “límite”, “imposibilidad”, “subversión”, entre otras. Estas palabras nos resultan oportunas para abrir la caracterización del fantástico de Silvina Ocampo porque resumen adecuadamente la complejidad e inestabilidad del género y, por consiguiente, la relativa imposibilidad de subsumir las obras que, a grandes rasgos, podríamos llamar fantásticas, en el compartimento estanco de este género en particular. Ciertamente es —y Todorov lo demuestra en su *Introducción a la literatura fantástica*— que en determinada época (que podríamos situar entre los límites del siglo XIX) la producción literaria que se inscribía en el género fantástico compartía similitudes tales que resultaría inconducente no agruparlas como parte de una gran familia. Sin embargo, como en cualquier familia, existen las diferencias y disidencias, y Silvina Ocampo es una de las autoras que, dentro de la disidencia que representa el fantástico hispanoamericano (que Barrenechea explica en su “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”), más se encuentra en los límites del género⁵.

Por eso, nos resulta de especial interés la propuesta que hace Bioy Casares en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*: “No hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento” (Bioy Casares, A., Borges, J. L. y Ocampo, S., 1991, p. 6). La búsqueda de esas leyes especiales que rigen la obra cuentística ocampiana es nuestro objetivo ahora.

⁵ Cortázar propone entender el fantástico rioplatense en una acepción amplia: “Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente ‘gótico’ es con frecuencia perceptible” (Cortázar, 2011, J. p. 145).

Las características del género fantástico que, *a priori*, reconocemos en los cuentos del corpus son la subversión del orden racional, la ambigüedad y la presencia de temas fantásticos como la invisibilidad, la transformación, el dualismo, el enfrentamiento entre el bien y el mal, y los motivos que de ellos se desprenden. Sin embargo, hay cuentos pertenecientes a nuestro corpus que no serían fantásticos, sino que responderían a la categoría de lo grotesco o lo alegórico; estos quedarán para futuras investigaciones, ya que, si los tratásemos ahora, nos desviaríamos de nuestros objetivos y, por otro lado, la extensión de este trabajo no nos lo permitiría.

2.2.La subversión del orden racional

Ya hemos dicho en nuestra aproximación al marco teórico que la subversión es la idea subyacente a toda la teoría de Rosemary Jackson sobre el fantástico. Pero ya antes Todorov había hablado de subversión cuando se refirió a las funciones de lo fantástico, que se clasifican en función literaria y función social (2011, p. 164). En cuanto a esta última, advierte que lo fantástico opera contra dos tipos de censura, una institucionalizada y social, manifestada en los temas tabú, y otra que surge de esta, se desplaza al interior del individuo y lo limita en el abordaje o realización de esos temas (2011, p. 165). Sobre su función literaria, también afirma que lo que caracteriza al fantástico es una transgresión de la ley, en la medida en que lo sobrenatural irrumpe para modificar un equilibrio o desequilibrio establecido (2011, p. 172). Para terminar, afirma que “ya sea dentro de la vida social o del relato, la intervención del acontecimiento sobrenatural constituye siempre una ruptura en el sistema de reglas preestablecidas y encuentra en eso su justificación” (2011, p. 172).

Como vemos, Todorov se refería a una función social en el marco de la producción y recepción de la obra y a una función literaria en el marco de su estructura. Jackson deja de lado la función subversiva social del fantástico⁶ y, en cambio, le asigna la función de perturbar “las ‘leyes’ de la representación artística y las reproducciones de lo ‘real’ en la literatura” (Jackson, 1986, p. 12).

Este descubrimiento de Jackson nos es de mayor utilidad que el de Todorov para analizar los cuentos de Ocampo porque no necesariamente implica la irrupción de un hecho sobrenatural para lograr el efecto subversivo, sino que habla de un trastocamiento de lo que se considera “real” en la literatura. Si leemos los relatos de *La furia* y *Las invitadas* nos daremos cuenta de que son numerosos los cuentos que no presentan hechos sobrenaturales. Ya lo advirtió Graciela Tomassini en su estudio analítico *El espejo de Cornelia*:

Silvina Ocampo rescata en estos cuentos el valor estético de lo trivial, lo ínfimo o lo ridículo, súbitamente desplazado de los márgenes hacia el centro de la escena y convertido en asiento de lo extraordinario. El resultado no es ese inquietante salto de lo cotidiano hacia otras dimensiones de la realidad ya integrado en el horizonte de expectativas que despierta el llamado cuento fantástico. Es, más bien, **el despliegue de los múltiples valores de una misma realidad, liberados por la puesta en relieve de su estatuto paradójico** [negritas añadidas]. Por ello es que abundan en estos cuentos los prodigios triviales, las trivialidades de catastróficas consecuencias y las crueldades ridículas, así como lo hermoso puede ser al mismo tiempo horrible y viceversa (1995, p. 95).

⁶ Jackson no considera que la producción de obras fantásticas se trate de una actividad socialmente subversiva.

Son muchos los teóricos y críticos literarios que señalaron esta diferencia de las obras contemporáneas consideradas fantásticas y sus antepasados del siglo XIX. Ya mencionamos a Cortázar en nuestra aproximación al marco teórico y la adhesión que realiza Alazraki a su concepción de lo fantástico. Barrenechea, por su parte, suscribe a esta perspectiva y la ordena proponiendo un sistema de categorías para delimitar lo fantástico que contrasta las subclases de lo a-normal, lo normal y lo no a-normal (1972, p. 393). Con esta terminología, Barrenechea da entrada a obras como la de Ocampo, que no podrían incluirse en un sistema que solamente considerara lo a-natural o lo irreal.

Vamos a analizar ahora de qué modos se destaca el carácter central de la subversión del orden racional en los cuentos de Silvina Ocampo. Para ello, nos basaremos en los tres tipos de órdenes en los que pueden desarrollarse las obras fantásticas según Barrenechea.

La mayoría de los relatos ocampianos del corpus seleccionado se inscriben en el orden de lo natural o presentan una mezcla del orden natural y no-natural, sin embargo, hay algunas pocas excepciones en que la acción narrada se desarrolla en un mundo no-natural. Comenzaremos con los primeros, luego, pasaremos a analizar los que se encuentran en el orden de lo no-natural y terminaremos con los que presentan una mixtura de ambos órdenes. En todos los casos analizaremos los procedimientos utilizados para destacar la subversión del orden racional.

2.2.1. Todo lo narrado entra en el orden de lo natural

En estos cuentos, por lo general, la subversión se encuentra en su carácter paradójico⁷, que rompe con las leyes del orden racional. Según Tomassini,

⁷ Entendemos la paradoja del mismo modo que Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* (1995): “figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra ... pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado” (p. 380).

toda la obra cuentística de Silvina Ocampo conlleva el rasgo textual de la paradoja. Mejor dicho, cada uno de los libros de cuentos y cada cuento en sí mismo se deja leer como la expansión narrativa de un enunciado paradójico: afirmación simultánea de dos contrarios, permanente reversibilidad de las polaridades, postulación de la equivalencia entre lo aparentemente desproporcionado (1972, p. 59).

La misma Ocampo, en entrevista con Mempo Giardinelli, afirmó: “El mío es un mundo de paradojas, de alusiones... En todo caso, todo me ha venido de mi mundo onírico, que es paradójico” (Ocampo, 1988, p. 3). Esta característica parece ser inherente a la personalidad de Silvina Ocampo. Hugo Beccacece, cuando fue entrevistado por Mariana Enríquez para *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, contó:

Silvina decía algo pero pensaba lo contrario de lo que te estaba diciendo; todo el tiempo oscilaba, era un pensamiento muy paradójico y contradictorio. Iba transformando sus opiniones lentamente hasta llegar a lo opuesto en una especie de metamorfosis que se iba operando rápidamente en el pensamiento. Y uno iba pasando por sus modulaciones de pensamiento de una manera muy fluida. Cuando llegabas al final todo lo que había dicho parecía lo más normal, esos dos opuestos que ella había logrado conciliar. (2014, p. 140)

Este rasgo de personalidad se traslada a la mayoría de sus cuentos, pero en algunos se manifiesta en mayor grado que en otros. Es el caso de “Las fotografías” y “La casa de los relojes”, relatos similares en su estructura debido a la inversión que se produce: al comienzo de cada uno nos encontramos con un festejo; en el primer cuento, se celebra el cumpleaños y la curación de Adriana, en el segundo, el bautismo de Rusito; ambos relatos comienzan con un ritual de celebración de la vida y ambos culminan con un rito de sacrificio. Se trata de ritos opuestos que, en estos cuentos, hallan su indiferenciación.

Rosemary Jackson afirma que el *fantasy* moderno apunta a un ideal de indiferenciación que se manifiesta en un impulso entrópico: “Las imposibilidades sobre las que se estructura la narrativa fantástica (que fueron definidas como antinómicas, de estructura oximorónica) se pueden relacionar con este impulso hacia una fusión de elementos contradictorios en el deseo de indiferenciación” (1986, p. 80).

En los cuentos que se inscriben en el orden de lo natural, esta tendencia hacia la indiferenciación radica, sobre todo, en el nivel de la estructura narrativa, en las inversiones y transformaciones de situaciones en sus opuestas; pero también en la incongruencia entre el deseo y el discurso de algunos personajes. Por ejemplo, en “El mal”, la objetividad del narrador heterodieético sumada a la focalización interna resulta en que podamos ver claramente la inversión de un cuadro referencial común según el cual se le asigna a la enfermedad un valor negativo que, en la obra, se trastoca en positivo. Por otro lado, la ausencia de juicios por parte del narrador acerca de los pensamientos y acciones del protagonista deja más intensamente en evidencia las contradicciones del personaje de Efrén.

En “La oración”, se nos presentan dos niveles narrativos, uno dieético y otro metadieético. El cuento comienza así: “Laura estaba en la iglesia, rezando” (Ocampo, 2017, p. 297). Esta es la única frase que leeremos de este primer narrador que pronto da lugar a un narrador autodieético no fidedigno, Laura. La protagonista entabla un monólogo dirigido a Dios que comienza como una súplica (“Dios mío, ¿no recompensarás la buena acción de tu sierva?” (2017, p. 297)) y pronto adquiere rasgos de confesión. Pero esta confesión resulta falsa a los ojos del lector por las continuas contradicciones en que cae el narrador. Por ejemplo:

Me acorraló y empezó a abrazarme sin dejarme respirar. Dios mío, sabes que intenté desasirme inútilmente de sus brazos. Sabes que fingí estar lastimada para hacerlo entrar

en razón. Sabes que me alejé llorando. Yo no te escondó nada. Con el vestido roto llegué a mi casa, y a pesar de todo volví a verlo al día siguiente porque fui a buscar el monedero que siempre pierdo en alguna parte. Yo no te escondó nada. (2017, p. 299)

Las fórmulas “sabes que” y “yo no te escondó/oculto nada” se repiten a lo largo del relato y entran en contradicción con los mecanismos de simulación que pone en juego la protagonista para maquillar sus “malas” acciones como “buenas”. Al distorsionar el discurso de manera que lo que generalmente se considera negativo (en este caso, la infidelidad, la indecencia, el asesinato, etc.) aparezca como positivo, el narrador logra la indiferenciación de la que habla Jackson.

La incongruencia del tono discursivo con respecto a los hechos narrados también es una manifestación del carácter paradójal de estos cuentos. Es el caso de “El sótano”, cuento en el cual aparece una narradora en primera persona, Fermina, que relata su vida en un sótano que hace las veces de hogar. En ningún momento menciona cuál es su trabajo, pero el texto deja indicios suficientes para entender que se dedica a la prostitución. Durante todo el relato asistimos a una incongruencia del tono discursivo dada por la comparación entre las valoraciones que hace la protagonista sobre su estado actual y lo que realmente percibimos como lectores: “Tener que convivir con ratones, me pareció en el primer momento el único defecto de este sótano, donde no pago alquiler. Ahora advierto que estos animales no son tan terribles: son discretos” (Ocampo, 2017, p. 224). Así, todo el discurso narrativo desvía la atención del hecho principal y ocurre una inversión por la cual lo negativo se trastoca en positivo.

Otros cuentos que se inscriben en el orden de lo natural y presentan estas características son: “La sibila”, “El sótano”, “El vestido de terciopelo”, “Voz en el teléfono” de *La furia*, y “Visiones”, “El siniestro del Ecuador” de *Las invitadas*.

2.2.2. Todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural

No son muchos los cuentos que se inscriben en este orden, pero podemos decir que el primero de *La furia*, “La liebre dorada”, es un buen ejemplo. Con la estructura narrativa de un apólogo, muestra la relatividad de todo orden al presentar el motivo del “cazador cazado” nivelando así el orden y la transgresión. Esto se ve, sobre todo, en la carrera/persecución de la liebre y los perros:

Cinco veces la jauría, corriendo detrás de la liebre, cruzó el patio y pisó las flores. En la segunda vuelta, la liebre ocupaba el segundo puesto, y el lebel siempre el último. En la tercera vuelta, la liebre ocupaba el tercer puesto. La carrera siguió a través del patio; lo cruzó dos veces más, hasta que la liebre ocupó el último puesto. (Ocampo, 2017, p. 180)

Otro cuento donde ocurre una transgresión de este tipo es “La raza inextinguible”, en el cual se invierten los roles de adultos y niños y estos son ahora los encargados de trabajar. Todo en este mundo se encuentra reducido de tamaño, hecho a la medida de los niños, así como en nuestro mundo todo está creado a la medida de los adultos. Como vemos, la inversión del orden de lo real es lo que genera la subversión en estos cuentos.

2.2.3. Hay mezcla de ambos órdenes

En nuestro análisis de los relatos inscriptos en el orden de lo natural resaltábamos que la metamorfosis se realiza en la estructura narrativa. Cuando se presenta una mixtura de órdenes, esta también alcanza a los personajes. En cuentos como “El vástago”, “La casa de azúcar”, “Azabache”, “Tales eran sus rostros”, “Isis”, “La venganza” e “Icera” aparecen metamorfosis de

ser humano en animal o en otro tipo de entidad, reencarnaciones, posesiones que ejemplifican esa transformación.

Según David Roas, en la narrativa neofantástica “lo verdaderamente transgresor es que se otorgaría la misma validez y verosimilitud a ambos órdenes (el de lo que percibimos como real y la verdadera realidad que se atisbaría en el neofantástico)” (2016, p. 38). Este es el procedimiento que lleva a cabo Ocampo en muchos de sus cuentos donde uno y otro orden o bien se encuentran al mismo nivel en la jerarquía de lo real, o bien se hallan indiferenciados. Un ejemplo del primer caso es “La continuación”, donde la narradora, mediante una carta, explica las razones por las que se irá para siempre del país. En este texto epistolar reconstruye, por un lado, el vínculo que la unía al destinatario y la relación de este con otra mujer; y, por el otro, el argumento de la novela que estaba escribiendo. En un punto, las dos historias se cruzan, la obra se independiza de su creadora e interfiere en su realidad hasta subordinarla por completo.

Un ejemplo del segundo caso es “El cuaderno”, donde una mujer encuentra en un cuaderno la imagen de un niño y asegura que así se verá el bebé que está por dar a luz. Hacia el final del relato, cuando nace el niño, Ermelina, la protagonista, ve cumplida su afirmación: es exactamente igual al del cuaderno. Vemos aquí que hay una permeabilización de mundos que acaba en su indiferenciación.

En otros cuentos, lo no-natural reside en la creación de un mundo contrafactual en el cual todo es posible. Por ejemplo, en “El diario de Porfiria Bernal” y su complementario “El diario de Porfiria” asistimos a un trastocamiento del orden temporal por medio de la escritura que predice y crea el futuro.

2.3. La noción de problema y los interrogantes que originan los relatos

Para poder referirnos a la noción de problema entre el orden de lo natural y de lo no-natural, a-normal o irreal que propone Barrenechea y que puede completarse con los aportes de Fisher, antes debemos apuntar algunas ideas acerca de lo “real” y sus representaciones en el fantástico. Sobre este punto teoriza David Roas en su libro *Tras los límites de lo real* (2016), del cual tomaremos algunos conceptos para explicar cuál es el papel de lo real en el fantástico en general y en el fantástico ocampiano en particular.

Para Roas, como para Barrenechea, la esencia de la narración fantástica está en “la confrontación problemática entre lo real y lo imposible” (2016, p. 14). Esta confrontación resulta en una disolución de nuestras categorías para definir lo real. Si en el mundo que conocemos ocurre un hecho imposible –que ahora, por su acaecimiento, es posible– ¿entonces qué es real? Debemos tener en cuenta que Roas parte de una concepción de la realidad como construcción social a la que también adscriben (o, al menos, así dejan entrever en sus teorías) autores como Cortázar y Alazraki; no así Fisher y Harman⁸, que parten de la idea de que la realidad es inconmensurable y, por tal motivo, el ser humano no alcanza a vislumbrarla en su totalidad. A los fines prácticos de este trabajo, estas desavenencias ontológicas no resultan problemáticas, porque los autores coinciden en que lo esencial está en el contraste entre lo real y lo irreal/imposible/a-natural/a-normal/sobrenatural, entre otras denominaciones, y porque, más allá de que en un mundo real irrumpa un hecho imposible o anormal, o que en un mundo real se corra un velo que deje ver esa realidad inconmensurable o “exterioridad real”⁹, todos los autores

⁸ Filósofo estadounidense que se dedicó a la metafísica de los objetos y desarrolló una Ontología Orientada a Objetos. Es una de las figuras centrales del realismo especulativo, movimiento de principios de este siglo que propone nuevos caminos para la filosofía.

⁹ Expresión utilizada por Lovecraft para referirse a todo lo real que se encuentra fuera de lo real cotidiano. Se trata de lo exterior incognoscible para el ser humano.

conducen a que los relatos fantásticos presentan *a priori* una realidad estable. Esta concepción de la realidad es la que se tambalea cuando se da la subversión del orden natural por la confrontación de lo real con lo irreal.

Según Roas, más allá de que la realidad sea una construcción y, por ello, una entidad subjetiva, hay algo que la vuelve estable y es su condición de ser socialmente compartida. Michio Kaku¹⁰ explica que convivimos con dos tipos de física, “uno para el extraño mundo subatómico, en el que los electrones aparentemente pueden estar en dos sitios a la vez, y otro para el mundo macroscópico en el que vivimos, que parece obedecer las leyes de sentido común de Newton” (Kaku, como se citó en Roas, 2016, p. 25). Dicho de otro modo, la concepción de realidad de una sociedad se construye con base en las regularidades que halla en su cotidianidad y, dado que la única constante en esta relación entre el ser humano y la realidad es el cambio, no puede haber una idea estática de la realidad ni de lo fantástico. Pero entonces, ¿es posible la existencia de lo fantástico? Sí, en tanto exista una correspondencia entre el mundo extratextual e intratextual, y el hecho a-normal, irreal o a-natural que irrumpa en el relato produzca un conflicto en relación con la idea de realidad del lector.

En Silvina Ocampo, hallamos que tal conflicto se genera por una ampliación de la realidad por la cual la paradoja es posible. En el libro de Graham Harman, *Realismo raro*, del cual parte Mark Fisher para referirse a lo raro en Lovecraft, podemos encontrar claves para comprender cómo el fantástico ocampiano se relaciona con la categoría de lo real:

Casi todo el realismo filosófico es de carácter ‘representacional’: presupone no sólo que hay un mundo real fuera de todo contacto humano, sino también que ese mundo real puede ser reflejado adecuadamente mediante los hallazgos de las ciencias naturales o

¹⁰ Físico teórico estadounidense dedicado a la teoría de cuerdas.

algún otro método de conocimiento (. ...) Ninguna realidad puede ser inmediatamente trasladada a representaciones de ningún tipo. La realidad en sí misma es *rara* porque resulta inconmensurable ante cualquier intento de representarla o medirla. (Harman, 2020, p. 71)

Esta afirmación de Harman acerca de la realidad se asemeja a la idea de “realidad maravillosa” de Cortázar y a la concepción de neofantástico que propone Alazraki y que consiste en un tipo de relato que presenta una ampliación de las posibilidades de lo real, un entramado de metáforas que dejan entrever esa segunda realidad que es incognoscible por medio de métodos científicos.

Llevado esto a la obra ocampiana, hallamos que el sistema de pensamiento paradójal de la autora, trasladado a sus narraciones, implica dos cosas: por un lado, que, al otorgar el mismo valor a dos órdenes distintos y contradictorios, propone una idea de realidad “rara” en la que esto es posible; por el otro, que esa realidad entra en conflicto con nuestra idea de lo real y, por medio de esa problematización, se produce lo fantástico.

Explicado el papel de lo real en los cuentos de Ocampo, pasaremos ahora a describir los tipos de interrogantes que puede producir la problematización de los hechos a-normales, a-naturales o irreales.

En el capítulo anterior, planteamos que Fisher propone categorías para describir la naturaleza de la subversión del orden racional poniendo énfasis en los tipos de interrogantes que genera la manifestación de lo raro o lo espeluznante en un relato. En el caso de lo raro, al presentar elementos que no encajan provocando así la sensación de lo erróneo, da lugar a la pregunta por la razón de esa disposición extraña de los elementos; uno se pregunta “¿por qué está esto aquí?”. En cambio, cuando se manifiesta lo espeluznante que, como hemos visto, puede ser

en la forma de una falta de presencia o una falta de ausencia, las cuestiones que se generan involucran la especulación sobre el agente que realiza la acción: cuando se trata de una falta de ausencia, aparece la pregunta por la existencia del sujeto u objeto de la acción; cuando hay una falta de presencia, el interrogante es por la naturaleza de ese agente. Veámoslo con ejemplos de los cuentos:

En “El fantasma” (*Las invitadas*), el protagonista comienza a sentir un perfume que lo asalta en distintos momentos y lugares de su cotidianeidad y que al principio le preocupa, pero luego le produce un efecto de enamoramiento. Hacia el final, descubre que el perfume pertenece a una amiga fallecida de su novia que, en su último aliento de vida, luego de una pelea, le dijo “Me las vas a pagar”. Esta historia que empieza como una reflexión acerca de la adoración del ser humano por su cuerpo y su imagen se convierte pronto en el relato de una venganza. Pero no es sino hasta el final que descubrimos, junto con el protagonista, primero, que se trata de una venganza y, segundo, quién es el agente que la provoca. Algunas de las preguntas que nos hacemos durante la lectura son: ¿de dónde viene este perfume misterioso? ¿Quién es el agente que lo produce? Una vez que las resolvemos, lo espeluznante se esfuma. Es cierto que podríamos pensar en el perfume en términos de algo que no encaja y que produce la sensación de lo raro, pero la pregunta “¿por qué el protagonista siente ese perfume?” no es la que predomina en la lectura, sino las que se refieren a la naturaleza del agente que lo origina. El protagonista, primero, se siente sorprendido y, luego, preocupado. Sin dudas, la presencia del perfume produce aquí la sensación de lo raro; pero tiene más presencia en este cuento lo espeluznante dado por la invisibilidad del agente que lo genera. Entonces, estaríamos frente a una manifestación de lo raro y de lo espeluznante por una falta de presencia.

En “Éxodo” (*Las invitadas*), el narrador intradieгético asiste a la huida de niños y animales de una ciudad que está pronta a incendiarse. Desde la primera línea sabemos junto con el narrador que algo extraño ocurre: “Sucedió lentamente pero lo advertí de modo subrepticio. A veces observamos extraños signos en la naturaleza, pero con tanta distracción que no les asignamos ningún valor” (Ocampo, 2017, p. 336). Como en muchos de los cuentos de Ocampo, son los animales, niños, enfermos y personajes marginados quienes tienen acceso a un conocimiento sobrenatural o, al menos, más elevado de la realidad. En este caso, el narrador se encuentra en un estado febril que, a la vez que lo convierte en no fidedigno, lo habilita a este conocimiento: “Algo horrible va a suceder en esta ciudad –yo repetía” (2017, p. 337). Ahora bien, estos personajes que emprenden el éxodo parecen movidos por una fuerza desconocida que no se revela en ningún momento. De esta manera, se genera lo espeluznante como una falta de ausencia: ¿qué es lo que provoca el éxodo? Un agente invisible del cual no podemos conocer su naturaleza ni motivación.

La paradoja, por su parte, origina la sensación de lo raro en la medida en que pone al mismo nivel elementos que se contraponen, que no encajan, a la manera de un collage. Si bien la paradoja es constitutiva de gran parte de la narrativa ocampiana, hay un tema que ejemplifica pertinentemente esta relación entre estructura narrativa paradójica y sensación de lo raro y es el de las distorsiones de la línea temporal. Según Fisher, hay una dimensión intrínsecamente rara en las historias de viajes en el tiempo en la medida en que el viaje temporal combina entidades y objetos que no encajan (2018, p. 49). Pero los relatos de Ocampo en los que se dan manipulaciones del sistema temporal no son tan sencillas como las típicas historias de viajes en el tiempo, sino que la distorsión se produce de maneras diversas, sin que exista necesariamente un “viaje”. En “El diario de Porfiria Bernal” (*Las invitadas*) y su complementario “El diario de

Porfiria”, podemos encontrar dos historias distintas narradas por dos personajes distintos y que generan simultáneamente sentidos no excluyentes. Por un lado, tenemos el relato de Miss Fielding, en el cual narra su vida como institutriz de Porfiria Bernal, una niña que inicialmente se muestra como modesta y sumisa, pero esto no es más que una máscara que simula su verdadera identidad. En este relato, las únicas evidencias de la perversión de la niña nos llegan por Miss Fielding; no es sino hasta que leemos su diario que accedemos a sus motivaciones y pensamientos.

El diario que escribe Porfiria, para el cual el relato de Miss Fielding sirve como introducción, muestra a una niña “anciana”, personaje típico ocampiano, cuyas reflexiones son incongruentes con su edad (ocho años):

No ambiciono, para cuando sea grande, ser como mi madre, ni como Miss Fielding, ni como mi prima Elvira. Me parece que nunca voy a ser ni siquiera joven: esta idea no me entristece, me da una sensación de inmortalidad, que muchas niñas de mi edad sin duda no tuvieron (Ocampo, 2017, p. 488).

Ahora bien, la particularidad de este diario que Porfiria escribe por sugerencia de la misma Miss Fielding es que no solo sirve para predecir el futuro, sino que lo crea. En un punto de la cita, la institutriz realiza una interrupción para comentar este hecho: “todo lo que Porfiria había escrito en su diario hacía casi un año estaba cumpliéndose” (Ocampo, 2017, p. 495). Aquí es donde el lector descubre que el diario no contenía una narración del pasado, sino del futuro y que no se trata de una predicción, sino de una creación. La paradoja, en este cuento, se da por la inversión de un cuadro referencial común por el cual la narración presenta un mundo contrafactual en el que pasado, presente y futuro se mezclan. Lo que termina de producir un

efecto raro en el relato es la transformación final de Miss Fielding en un gato, según la narración/predicción que realiza Porfiria en su diario.

Pero también en “El diario de Porfiria” podemos vislumbrar brevemente lo espeluznante. En la entrada del 15 de diciembre, Porfiria anota: “Es como si una voz me dictara las palabras de este diario: la oigo en la noche, en la oscuridad desesperada de mi cuarto. Puedo ser cruel, pero esta voz lo puede infinitamente más que yo” (Ocampo, 2017, p. 497). Vemos aquí cómo lo raro puede dejar paso a lo espeluznante cuando Porfiria deja de ser el agente que se encuentra detrás del elemento que no encaja y cede la intencionalidad a una voz desconocida. Sin embargo, es dificultoso para el lector determinar si esto es real (en el marco de la realidad del mundo narrado), porque la narradora no es fiable.

Otro tipo de relato que da lugar a la sensación de lo raro es aquel en el cual los opuestos hallan su indiferenciación. Es el caso de “Informe del Cielo y del Infierno” (*La furia*), que no llega a ser un relato, sino una narración en futuro de la elección a la que se enfrentará el destinatario del texto cuando muera. Aquí se presentan dos contrarios, el cielo y el infierno, que llegan a ser similares:

Si eliges más cosas del Infierno que del Cielo, irás tal vez al Cielo; de lo contrario, si eliges más cosas del Cielo que del Infierno, corres el riesgo de ir al Infierno, pues tu amor a las cosas celestiales denotará mera concupiscencia.

Las leyes del Cielo y del Infierno son versátiles. Que vayas a un lugar o a otro depende de un ínfimo detalle (Ocampo, 2017, pp. 321, 322).

Esta paradoja se plantea hacia el final del texto que nos va preparando desde el comienzo para que la aceptemos como algo natural, aunque no tenga sentido. Consigue el efecto de lo raro

instalando la cuestión sobre el mecanismo por el cual es posible que estos dos lugares, el cielo y el infierno, puedan estar tan cerca uno de otro.

Para terminar este apartado, podemos decir que en los cuentos del corpus predominan las manifestaciones de lo raro por el mismo carácter paradojal de la narrativa ocampiana. Al unir dos contrarios irreconciliables, la paradoja actúa como un *collage* que es la forma que mejor ilustra la presencia de lo raro. Por otro lado, Fisher afirma que lo espeluznante se encuentra ligado a paisajes desprovistos del elemento humano, paisajes difíciles de encontrar en los cuentos de Ocampo, pues la mayor parte de ellos se desarrollan en mundos cotidianos, familiares, domésticos, habitados, más proclives a que se evidencie con claridad la falta de sintonía del elemento exterior con el ámbito familiar en el que irrumpe.

2.4. La ambigüedad

En *Fantasy: literatura y subversión*, Jackson, siguiendo a Samuel Beckett, afirma que el fantástico moderno opera en dos sentidos: por un lado, presenta “cosas sin nombre” que no pueden articularse si no es a través de la sugestión e implicación; por el otro, exhibe “nombres sin cosas” a través de palabras que son signos vacíos, carentes de significado. De esta manera, la brecha entre significante y significado, que en la narrativa realista se encontraba cerrada, en el fantástico se mantiene abierta, dando lugar a múltiples significados o vaciándose de ellos. En la narrativa ocampiana este mecanismo de apertura o vaciamiento de la brecha entre significante y significado está dada por la paradoja que articula lo indecible y habilita múltiples sentidos no excluyentes.

Una de las figuras discursivas que se encuentra emparentada con la paradoja es la ironía, entendida como figura de pensamiento que afecta la lógica ordinaria de la expresión y que

consiste en declarar una idea de tal modo que, por el contexto discursivo próximo, se pueda comprender otra, contraria (Beristáin, 1995, pp. 271, 272). Esta ironía aparece en los cuentos de Ocampo como una propuesta de lectura: la incongruencia entre las interpretaciones que puede realizar el lector sobre la secuencia narrativa y la que realiza el narrador propone un modo de lectura irónico que no sugiere ni impone un significado unívoco, sino que abre el juego de los significados. La mayoría de los teóricos conviene en establecer una clasificación dual de la ironía; es el caso de Wayne C. Booth quien en su libro *Retórica de la ironía* plantea dos tipos: estable e inestable. Según Booth, la ironía estable es

una estructura de significados, un orden que inhabilita algunas lecturas como parcial o completamente falaces y habilita otras como más o menos adecuadas, a pesar de que ningún lector puede esperar tener éxito completo al acertar en el desciframiento del sentido, a no ser que se trate de las ironías más sencillas (1975, p. 242)¹¹.

En cambio, ante la ironía inestable no es posible para el lector reconstruir el sentido de manera consistente a partir de la verdad postulada explícita o implícitamente. La única afirmación segura es la negación que da inicio a toda ironía: “esta afirmación debe ser rechazada”. De esta manera, se abre la posibilidad de que, como el universo discursivo es inherentemente absurdo, todas las afirmaciones son objeto de ironización (p. 240). Así, el enunciatario del discurso irónico toma distancia y no sugiere ningún significado para sus palabras, porque su pretensión es provocar la incertidumbre, la ambigüedad, la duda, la apertura total de la obra literaria.

¹¹ Traducción propia de: “Any written or spoken word of stable irony, I have assumed, is a structure of meanings, an order which rules out some readings as entirely fallacious, shows other readings to be partially so, and confirms others as more or less adequate. Though no reader can hope to be fully succesful with any buy the simples ironies” (Booth, p. 242).

Esta apertura de sentido que genera la ironía es típica de la obra ocampiana y es una de las operaciones por las cuales se pueden producir las metáforas epistemológicas de las que habla Alazraki en su artículo sobre lo neofantástico. Si Ocampo utilizara ironías estables en sus relatos, crearía mundos narrativos cerrados en los cuales las cosas podrían ser de una determinada manera; en cambio, mediante el uso de ironías inestables amplía la realidad de su mundo creado. Para entenderlo mejor nos parece oportuna esta cita de Graham Harman:

El ser de las cosas acaso pueda ser definido como *intraducibilidad*. El lenguaje (y todo lo demás) está obligado a convertirse en un arte de la alusión o del discurso indirecto, un vínculo metafórico con una realidad que no puede hacerse presente. El realismo no significa que seamos capaces de afirmar proposiciones ciertas sobre el mundo real; al contrario, significa que la realidad es demasiado real para ser trasladada sin menoscabo en una frase cualquiera, en una percepción, en una acción o lo que fuere (2020, p. 33).

Como vemos, existe un correlato necesario entre el mundo narrado y el lenguaje utilizado. No es posible generar ambigüedad si no es a través de un uso particular del lenguaje que involucre esta forma de la ironía para abrir el juego de los significados.

Para ejemplificar esta apertura de sentido, analizaremos el cuento “Carta perdida en un cajón”. La ambigüedad salta a la vista desde el comienzo, cuando como lectores comenzamos a creer que la narradora se dirige a su amante, pero luego descubrimos que ese lenguaje amoroso enmascara un odio profundo:

“Ningún amante habrá pensado tanto en su amada como yo en ti. Recuerdo siempre tus manos levemente rojas, y la piel de tus brazos oscura en los pliegues del codo o en el cuello como arena húmeda. ¿Será suciedad?, pienso, esperando con un defecto nuevo lograr la destrucción de tu ser tan despreciable”. (Ocampo, 2017, p. 250)

Todo el relato juega con esta ambivalencia de amor y odio, sin embargo, la narradora no puede existir sin la otra, son dos caras de la misma moneda, “como esas figuras que ocultan otras más importantes en los cuadros” (Ocampo, 2017, p. 253). Con críticas, la emisora —se trata de un relato epistolar— intenta hacer que la persona a quien ama se aleje de Alba Cristián, sin éxito, ya que las peores atrocidades logran que L se interese cada vez más por ella: “Con mi odio construí para ustedes ese edificio de amor tan complicado donde viven alejados de mí por mi culpa” (2017, p. 253). Al final, la ambigüedad se vuelve tan extrema que el lector se ve obligado a dejar de interpretar, de buscar un significado unívoco, y solamente puede asistir a una explosión entrópica que vuelve indistintas la dicha y la desdicha, el amor y el odio, la virtud y la infamia. El discurso de la razón no podría nunca conciliar los opuestos que en este relato se hallan indiferenciados por medio de metáforas epistemológicas.

**CAPÍTULO 3: COMPROBACIÓN DEL MARCO TEÓRICO EN MARIANA
ENRÍQUEZ**

3.1.El fantástico de Mariana Enríquez

Si nos aventuramos en los múltiples artículos y reseñas sobre Mariana Enríquez, nos encontraremos con un encasillamiento de su narrativa en el terror, el gótico e, incluso, el *new weird*. Pocas veces hallaremos críticos dispuestos a caracterizar su obra como una realización más del fantástico. Sin embargo, si tenemos en cuenta el rasgo central de las narraciones fantásticas según Barrenechea –la noción de problema– no deberíamos tener dificultades en describir sus cuentos como fantásticos. En ellos, la convivencia de hechos a-normales, a-naturales o irreales con sus contrarios es problematizada por los personajes y por el lector. A partir de esto es que se puede desarrollar una caracterización de las normas que regulan el tipo de fantástico que opera en su obra cuentística.

3.2.La traducción de un género: factores de presión fóbicos

Gracias a las entrevistas y clases que Enríquez brinda continuamente tenemos acceso al conocimiento de su formación como lectora. Escritores como Charlotte y Emily Brontë, Stephen King, Lovecraft, Shirley Jackson y la misma Silvina Ocampo fueron sus influencias y sus obsesiones literarias, al punto en que sería posible trazar una genealogía literaria y un estudio de las fuentes con suma facilidad. Sus lecturas más influyentes provienen de la cultura inglesa y norteamericana, lo cual le trajo dificultades a la hora de escribir literatura de terror.

Muchas veces Enríquez manifestó el conflicto que supuso para ella conciliar el terror que conocía, mayormente norteamericano y anglosajón, con su realidad:

Al género de terror hay que traducirlo a nuestra realidad para que funcione. Lo que me parece que no funciona es el cuento fantástico de terror de tubo de ensayo que borra las referencias. Traducir el terror es trabajarlo desde el realismo y usar cosas que nos den

miedo a todos por algún por algún motivo cultural, político o psicológico (Enríquez, 2016a).

Es a partir de este descubrimiento que Enríquez logra un fantástico muy cercano a lo real y lo consigue recurriendo a lo que Stephen King denomina factores o puntos de presión fóbico, que podrían definirse como habitáculos en nuestro interior donde guardamos todos los miedos acumulados a lo largo de la vida y que se activan con las ficciones de horror que presionan esos puntos:

El gran atractivo de la ficción de horror es que nos sirve de ensayo para nuestras propias muertes: el autor abre las compuertas de la identificación y la catarsis. Lo sobrenatural es una especie de pantalla de filtración entre el consciente y el inconsciente. Los verdaderos horrores son el odio, la alienación, el envejecimiento; son los llamados puntos de presión fóbicos, en donde la ficción de horror presiona para desestabilizar. Una buena manera de reconocer las fisuras que separan lo consciente de lo inconsciente es tener claro que lo que nos asusta probablemente asuste a otros (King en su prólogo de 1979 a *El umbral de la noche*).

Los factores de presión fóbicos elegidos por Enríquez para sus cuentos son los que marcan la distancia con respecto a la tradición fantástica anglófona, porque surgen del contexto social, cultural, político e histórico de la autora; vienen de la narración oral, de las leyendas urbanas, de lo siniestro cotidiano, de neurosis globales. Un ejemplo claro para ilustrar este procedimiento es el del cuento “Tela de araña”. Si reducimos el relato a su estructura mínima, nos quedaría así: viaje – extravío – pedido de ayuda – rescate – suceso inexplicable. Sobre esta base podríamos construir cualquier relato fantástico decimonónico en el que un grupo de viajeros se pierde, pide ayuda y es rescatado por una o varias personas que los alojan en una casa,

supongamos, en el campo. Allí, por la noche, comienzan a contar historias sobrenaturales que escucharon de otros y que, cada uno asegura, son ciertas. Al día siguiente o luego de un tiempo, a los viajeros les ocurre algo similar a lo narrado en esas historias. La transformación que debió realizar Enríquez fue la de contextualizar esta historia en un lugar conocido para el lector argentino, el litoral, espacio donde aún se conservan costumbres, creencias y supersticiones que se han perdido en las zonas metropolitanas; también tuvo que crear personajes con problemas que nos resultan familiares, en este caso, conflictos maritales; por último, conjugó el calor opresivo del clima selvático, la sensación de encierro que genera la relación desintegrada de la narradora y su esposo, y el riesgo que viene de dos lugares: la selva con sus animales peligrosos, sus leyendas y supersticiones, y la sensación de desamparo y peligro que produce la dictadura militar vigente en el país en el marco temporal del relato. A esto se refiere Enríquez cuando habla de “escribir ficción de horror en argentino” o de realizar una “traducción” del género.

Los espacios elegidos por la autora para situar la acción de sus cuentos cumplen un papel fundamental en esta “traducción” del género, porque el agregar al paisaje conocido un hecho anatural, a-normal o irreal añade verosimilitud a ese hecho. Los sucesos narrados en “Bajo el agua negra” serían menos efectivos en un lector que no conociera el Riachuelo; quien ha conocido Sanagasta percibe con mayor intensidad el contraste entre el aspecto aletargado del pueblo y los ruidos, gritos y golpes que escuchan Florencia y Rocío en “La Hostería”. La elección de barrios, pueblos y ciudades de Argentina, más específicamente de Buenos Aires y el Litoral, obedece a la necesidad de la traducción del género.

Personajes propios del fantástico tradicional como el fantasma también se encuentran contextualizados en sus cuentos. Por ejemplo, en “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, al protagonista se le aparece el espectro del famoso criminal, el primer asesino

en serie de Argentina. Lo mismo ocurre en el cuento “Cuando hablábamos con los muertos”, donde un grupo de adolescentes usan la “ouija” para contactar a los padres de Julita, que habían desaparecido en la dictadura. La autora juega aquí con la semántica del aparecido/desaparecido y le da un sentido ambiguo.

Hay otros relatos que trabajan con la aparición/desaparición: “Rambla triste”, “Cuando hablábamos con los muertos”, “Chicos que faltan”, “La casa de Adela”. Sobre este contraste entre aparición/desaparición, Enríquez comenta en una entrevista:

Que algo aparezca o desaparezca no necesariamente es terrorífico. Hay cierta realidad muy quebrada que produce un miedo como en los intersticios. ¿Qué es o no es? ¿Qué está o no está? Que el par aparecido-desaparecido tenga connotaciones con el terror de género y el terror político al mismo tiempo, me parecía un desafío con el lenguaje muy interesante (Enríquez, 2016a).

En primer lugar, a partir de esta afirmación podemos constatar el interés de la autora por las formas de lo raro y lo espeluznante, que analizaremos más adelante; pero también resulta interesante cómo aprovecha la dualidad aparición/desaparición como factor de presión fóbica por su connotación histórica y política para traducir el tema del fantasma.

El tema del doble también encuentra su traducción en el fantástico de Enríquez en su cuento “Chicos que faltan”, donde los niños y adolescentes del registro de desaparecidos un día regresan, como si no hubiera pasado el tiempo. Sus familias los reclaman, pero luego los devuelven, porque esos chicos no son los mismos: “Yo no sé quién es ésta, pero no es mi hija. Me equivoqué. Se parece mucho, pero no es mi hija” (2016c, p. 168), dice una madre. El extrañamiento de lo familiar es un recurso con frecuencia utilizado por la autora y en este cuento

se conjuga con una problemática social autóctona, de esta manera la autora contextualiza el tema del doble.

3.3.La subversión del orden racional

Si bien establecimos que el fin de generar una sensación de miedo en el lector no es, ni puede ser, un rasgo definitorio del fantástico, sabemos que Mariana Enríquez sí lo busca, sobre todo porque, dentro de lo que es el fantástico como modo, su producción se orienta al género de terror y al gótico. En este punto, son oportunas las observaciones de Roas sobre lo que dio en llamar el “miedo metafísico”:

Con el término miedo metafísico (o intelectual) me refiero a la impresión que considero propia y exclusiva de lo fantástico (en todas sus variantes), la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar (Roas, 2016, pp. 95-96).

Vemos que Roas no se refiere al miedo como “susto”, como una sensación física, sino, como bien dice, se trata de un miedo intelectual, porque la razón no nos sirve para procesar la subversión de lo real. El objetivo, cuando se busca generar este tipo de miedo, no sería, como en el fantástico tradicional, demostrar la existencia de lo sobrenatural, sino “postular la posible anormalidad de la realidad”, “revelar que nuestro mundo no funciona como creíamos” (Roas, 2016, p. 107).

Antes mencionamos que, según Jackson, lo subversivo del fantástico se da por la perturbación de las reglas de representación artística y de las reproducciones de lo “real” en la literatura, y también por el rechazo a las definiciones prevalecientes de lo real o posible. En

Enríquez hay una relación particular de lo fantástico con lo real, que puede explicarse con la concepción de Marcel Brion sobre lo fantástico como “ese tipo de percepción que se abre a los espacios más extensos” (como se citó en Jackson, 1986, p. 20). Los personajes de Enríquez suelen presentar un estado mental perturbado que causa la implantación de la duda en el lector. Cuando la protagonista de “El patio del vecino” describe al niño encadenado que ve en el patio del vecino, su pareja no le cree. El texto da suficientes indicios de que Paula podría estar alucinando; está deprimida por un suceso que luego se nos revela y que se relaciona por su similitud con lo que ve en el patio. Hacia el final, para el lector ya no quedan dudas de la realidad de lo que ve Paula. De pronto, esa proposición de realidad que ni Miguel (su pareja) ni el lector podía considerar verosímil se vuelve parte de la realidad del mundo narrado, esa realidad se amplía, se abre y provoca la negación de lo que se tomó por real en algún momento. Se trata, en fin, de una reproducción literaria de lo real que rechaza las definiciones preexistentes de realidad y genera la subversión del orden racional. Según Jackson, las imposibilidades que presenta lo fantástico:

proponen “otros” significados o realidades latentes detrás de lo posible o lo conocido. Al romper “verdades” simples y reduccionistas, lo fantástico traza un espacio dentro del marco cognoscitivo de una sociedad. Introduce verdades múltiples y contradictorias: se vuelve polisémico. (1986, p. 21)

Este es el tipo de subversión del orden de lo racional que opera en los cuentos de Enríquez. Ahora bien, una de nuestras hipótesis es que la obra cuentística de Mariana Enríquez entraría en el fantástico tradicional, mientras que la de Ocampo es neofantástica. Aquí debemos hacer una corrección de rumbo, ya que, analizando los relatos, descubrimos que tienen una característica de lo neofantástico: la visión. Aquí podemos decir con total seguridad que su

narrativa es neofantástica, porque no plantea la solidez del mundo real, sino que hay una sospecha latente de que la realidad no es solo lo que se ofrece a los sentidos. Analicemos algunos ejemplos:

En “El chico sucio”, descubrimos junto con la protagonista que el mundo real de la narración no se planta en los límites de lo natural, sino que va más allá:

–Está lleno de narcos brujos –dijo Sarita–. Allá en el Chaco no sabés lo que es. Hacen rituales para pedir protección. Por eso le cortaron la cabeza y la pusieron del lado izquierdo. Creen que si hacen estas ofrendas, no los agarra la policía porque las cabezas tienen poder. No son narcos nada más, también están en la venta de mujeres.

–Pero ¿te parece que habrá acá, en Constitución?

–Están en todos lados –dijo Sarita. (Enríquez, 2016b, pp. 27, 28)

Hay un afuera desconocido que invade el espacio familiar de la protagonista y desestabiliza su mundo. Se trata de un movimiento de ampliación de la realidad, de vislumbre de una realidad más grande para la cual el personaje debe modificar sus presupuestos.

En “Rambla triste” los fantasmas de niños muertos conviven con los habitantes del Raval y no los dejan irse. Al comienzo del relato, la protagonista, Sofía, percibe un olor nauseabundo en distintas ocasiones; ya es insoportable cuando su amiga, que vive allí, le cuenta acerca de los fantasmas, que los ha visto y que todos los ven, pero fingen no hacerlo. En lugar de una irrupción de algo exterior, hay aquí una develación de lo fantástico dentro de la misma realidad.

En cuanto al *modus operandi*, se enmarca en el fantástico tradicional, ya que el ambiente fantástico se construye poco a poco y difícilmente hallemos un relato en el que lo a-natural, a-normal o irreal sea introducido desde el comienzo, sin una progresión gradual. Respecto de la intención, resulta sencillo determinar que existe por parte de la autora una búsqueda de generar

un efecto de miedo en el lector y que no hay en sus cuentos metáforas epistemológicas. Enríquez no pretende con sus cuentos expresar ningún sentido traslaticio.

Resuelto este problema, cabe preguntarnos ahora de qué modo la autora destaca la subversión del orden racional en las diversas configuraciones de lo fantástico según la clasificación de Barrenechea.

3.3.1. Todo lo narrado entra en el orden de lo natural

Muchos de los relatos de Enríquez entran en esta categoría, porque apelan a puntos de presión fóbicos que poco tienen que ver con lo sobrenatural. Estos cuentos tematizan el cuerpo: mutilaciones, enfermedades, muerte; y filias perversas, también relacionadas con el cuerpo. Ejemplos de ello son “Dónde estás corazón”, en el que una joven protagonista descubre la sensualidad de la enfermedad en la lectura de *Jane Eyre*, particularmente en el personaje de Helen, la amiga física de Jane, y desde entonces comienza un despertar de su sexualidad desordenada por la cual identifica la enfermedad con la belleza y la transforma en su ideal amoroso. Por medio de un procedimiento de inversión, asigna a la enfermedad un valor positivo y genera un efecto de humor negro:

Una semana después le estaba sugiriendo a mi amiga que visitáramos a Mara. Quería conocer a su hermano moribundo, porque sospechaba que, bueno, que podía enamorarme de él. Pero cuando lo conocí... el chico parecía adecuadamente enfermo, pero no me gustó. Por esa época vivía confusa y llegué a una conclusión que me dejó con la conciencia tranquila: no me gustaban los enfermos reales, por lo tanto no era una depravada. (Enríquez, 2016c, p. 114)

La protagonista evoluciona en el desarrollo de esta filia por la enfermedad y llega a la conclusión –luego de algunas disquisiciones que siguen explorando este rasgo del humor negro– de que le gustan los jóvenes enfermos de los pulmones y el corazón, para terminar llevando a cabo una mutilación de su amante con el fin de ver y tocar su corazón.

Otro ejemplo es “Carne”, relato que asume formas y convenciones del discurso periodístico para hacer del crimen un espectáculo. Narra cómo el fanatismo de unas adolescentes por su artista favorito las lleva a profanar su tumba y realizar un ritual de canibalismo necrofílico. El evento, sumado a la histeria generalizada entre las fanáticas de la banda a la que pertenecía el artista, da origen a una especie de secta que continúa, de alguna manera, el legado de las protagonistas, Julieta y Mariela. La mutilación y consumo del cuerpo muerto es llevada al extremo y encarna un significado más allá del interés por generar algún tipo de reacción en el lector. Se trata de un símbolo de la indiferenciación, cuyo primer indicio en el relato es el parecido mimético de Julieta y Mariela: “vivían a apenas diez cuerdas de distancia y el suicidio del Espina las unió tanto que empezaron a parecerse físicamente, como las parejas que conviven durante décadas o los solitarios que adquieren la expresión de sus mascotas” (Enríquez, 2016c, p. 129); que se consolida hacia el final, cuando las fans, también mimetizadas entre sí, comienzan a comportarse como un solo personaje; y que halla su clímax en el consumo de la carne del “Espina” que, descubrimos en la última línea, es una respuesta a la canción “Carne” de la banda: “Si tenés hambre, comé de mi cuerpo. Si tenés sed, bebé de mis ojos” (2016c, p. 133), como un correlato del texto bíblico que funciona como indicio de la indiferenciación¹².

También hay cuentos que tematizan la enfermedad mental, como “Nada de carne sobre nosotras” y “Verde rojo anaranjado”. En el caso del primero, nos encontramos con una narradora

¹² Sobre todo, si tenemos en cuenta el significado que tiene la comunión con el cuerpo de Cristo en la religión católica: por ella, los bautizados nos hacemos uno con Cristo y formamos un mismo cuerpo.

protagonista que halla una calavera en la calle y, desde entonces, se obsesiona con ella, al punto de perder toda relación con el mundo real e incluso dejar de comer para asemejarse a ella. Esta narradora no fidedigna tiene un tono discursivo completamente incongruente con las acciones que se desarrollan en la historia y que genera un efecto humorístico:

Me gritó. Por qué trajiste esto, me gritó, exagerado, de dónde la sacaste. Juzgué que estaba haciendo un escándalo y le ordené que bajara la voz. Traté de explicarle con tranquilidad que la había encontrado tirada en la calle, bajo un árbol, abandonada, y que hubiese sido totalmente indecente por mi parte actuar con indiferencia y dejarla ahí.
(Enríquez, 2016b, p. 126)

La problematización del contraste entre lo normal y lo a-normal se evidencia en el personaje de Patricio y de la madre, pero también en el lector, que no tiene más opción que entrar en conflicto con el comportamiento incoherente de la protagonista. Como hemos visto, este procedimiento es también característico de la narrativa ocampiana.

En “Verde rojo anaranjado” tenemos a una narradora protagonista que chatea con un adolescente, Marco, quien sufre algún tipo de trastorno que podría ser agorafobia o similar y no permite que nadie lo vea. Esta condición del personaje es lo que produce la problematización, pues implica una invisibilidad que la protagonista busca revertir, pero que nunca lo logra. Según Rosemary Jackson, “los temas de la literatura fantástica giran en torno de hacer visible lo que no se ve, articular lo que no se dice” (1986, p. 45), pero lejos de satisfacer ese deseo de visibilización, el mundo narrado del relato lo perpetúa, porque insiste en “la ausencia, la falta, lo no-visto, lo invisible” (1986, p. 42). Esta insistencia es lo que produce una desintegración del personaje que se manifiesta en el texto a través de expresiones como: “se convirtió en un punto verde o rojo o anaranjado en mi pantalla. No lo veo, no deja que lo vea, que nadie lo vea”

(Enríquez, 2016b, p. 175); “se está desvaneciendo en la red, Marco es letras que titilan, a veces desaparece sin esperar respuesta” (2016b, p. 177); “Marco está cada vez menos en verde, prefiere el anaranjado, el estado idle; está encendido pero lejos, es el estado que más se acerca al gris. El gris es el silencio y la muerte. Cada vez me escribe menos” (2016b, p. 183).

3.3.2. Todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural

En la cuentística de Mariana Enríquez no existen relatos en los que la acción se desarrolle en el orden de lo no-natural. Sin embargo, sí nos gustaría hacer mención de una de sus novelas, *Éste es el mar* (2017a), en la que de entrada asistimos a un mundo en el cual existen unos seres similares a ninfas que son las encargadas de llevar al estrellato y, luego, ayudar a morir a las grandes estrellas de rock de todos los tiempos. Son seres inmortales que se identifican como “el enjambre” y, entre ellas, hay algunas que destacan y tienen mayor acceso y control sobre el músico elegido.

Si bien en esta *nouvelle* aparecen dos mundos paralelos, el de estas ninfas y el mundo natural, no existe problematización en los términos que plantea Barrenechea. El mundo de las ninfas interfiere constantemente con el otro, pero no hay un personaje al cual le produzca un conflicto esta permeabilidad, ni como lectores problematizamos la coexistencia de mundos. Este es el único trabajo de Enríquez, hasta el momento, en el que el contraste de lo normal y lo anormal no genera un problema.

3.3.3. Hay mezcla de ambos órdenes

Esta es la configuración que predomina en la cuentística de Enríquez y que se caracteriza por la irrupción de elementos a-naturales e irreales en un orden natural. En algunos de estos

cuentos se plantea la presencia de una fuerza sobrenatural que opera como una maldición sobre los personajes. “El carrito” presenta un grupo de vecinos de la misma cuadra que, un día, ven llegar a un vagabundo, al parecer, borracho, con un carrito. En cuanto el extraño se pone a defecar en la calle, a la vista de todos, un vecino lo golpea, insulta y echa. Pero el hombre no se va sin antes pronunciar algunas palabras ininteligibles que, por el devenir de los hechos, comprendemos que son una especie de maldición. A partir de entonces, los vecinos comienzan a sufrir dificultades de todo tipo: muertes, pérdidas económicas graves, enfermedades, etc. Esto les ocurre a todos, menos a la familia del narrador. Este relato es interesante no solamente por la presencia de esta fuerza que funciona como una maldición, sino también por el origen de esa maldición: el otro. Según Jackson, “el otro o la otra se definen como el mal precisamente a causa de su diferencia y su presunto poder para perturbar lo conocido y familiar” (1986, p. 50). Ahora bien, esta otredad que encarna el mal también devela los supuestos ideológicos de la autora y su cultura: según Enríquez, en Argentina, uno de los miedos más potentes, uno de los factores de presión fóbicos común a todos sus habitantes (sobre todo a los de la clase media) es el miedo a la pobreza y a ser pobre. Aquí vemos nuevamente cómo la autora lleva a cabo la traducción del género.

En “El aljibe” también opera una maldición, esta vez, sobre la protagonista, una niña – ahora adulta– que toda su vida sufrió de fobias y miedos irracionales, para terminar descubriendo que todo este sufrimiento viene de una decisión que tomó su madre cuando era pequeña: llevarla con una “curandera” o “bruja” que concentrara los miedos de su madre y su hermana en ella. Como vemos, no es la maldición el único elemento terrorífico en este cuento, ni el más potente para la protagonista. La traición de la propia familia genera una sensación de desamparo, porque es un factor de presión fóbico inherente al ser humano.

En “Fin de curso” es quizás más acertado hablar de una fuerza sobrenatural, un ente invisible para la mayoría, que obliga a los personajes a autoflagelarse y automutilarse. Todo empieza con Marcela, una adolescente que recuerda a la entrañable Carrie de Stephen King, que, en medio de una clase, se arranca todas las uñas con los dientes. En un principio, suponemos que sufre de algún trastorno mental, pero pronto se inmiscuye la duda en el relato, cuando la narradora interroga a Marcela y esta le habla de un hombre con pelo engominado y vestido blanco que la obliga a lastimarse. La fascinación de la narradora parece provocar un “contagio” de esta maldición, que ahora la aqueja a ella.

Además de los cuentos que presentan la figura del fantasma o aparecido –y que ya analizamos más arriba– hay otros que tematizan la monstruosidad y se enmarcan dentro de esta taxonomía. En “El patio del vecino”, una protagonista poco fiable está segura de ver a un niño encadenado en el patio del vecino. “Bajo el agua negra” abreva en las aguas de la literatura lovecraftiana y personifica al Riachuelo a la manera de un monstruo viviente que debe ser alimentado como un dios al que se le hacen sacrificios. El tema de lo inanimado animado está muy presente en Enríquez, específicamente la personificación del Riachuelo, que aparece más de una vez en sus relatos. En “Las cosas que perdimos en el fuego”, la autora juega con la pregunta de quién es el verdadero monstruo.

3.4.La noción de problema y los interrogantes que originan los relatos

Ya nos referimos anteriormente al papel de lo real en la cuentística de Enríquez y establecimos que, por las características de sus personajes y la configuración narrativa, se da una ampliación de lo que, por convención, consideramos real. Veremos ahora cuáles son los interrogantes que genera el contraste entre lo real y lo irreal, a-normal o a-natural en sus cuentos.

En la mayoría de sus relatos la acción se desarrolla en un espacio familiar, por lo que ofrecen, mayormente, ejemplos de lo raro. Veámoslo en “El desentierro de la angelita”: el cuento comienza con la protagonista narrando recuerdos de su infancia, las supersticiones y comportamientos extraños de su abuela y la historia que le contó una vez. La abuela tenía una hermana que murió a los pocos meses de haber nacido, es decir, una “angelita”¹³, y se trajo sus huesos con ella cuando se mudaron, porque “lloraba todas las noches, pobrecita” (Enríquez, 2016c, p. 16). El padre de la protagonista descalifica el relato de la abuela, asegurando que “ya estaba muy grande y desvariaba” (2016c, p. 16). La protagonista se olvida de la historia, hasta que diez años después la angelita se aparece en su departamento una noche de tormenta (según lo que le contó su abuela, la niña llora cuando llueve).

La aparición podría generar un efecto de miedo en el lector e incluso en la protagonista, pero la narración no lo permite. En primer lugar, porque este “fantasma” es más bien un “zombie”: “La angelita no parece un fantasma. Ni flota ni está pálida ni lleva vestido blanco. Está a medio pudrir y no habla” (2016c, p. 16). La imagen grotesca produce más asco que terror y la reacción de la protagonista no se corresponde con la que el lector esperaría: “Con los guantes puestos la agarré del cogotito y apreté. No es muy coherente intentar ahorcar a un muerto, pero no se puede estar desesperado y ser razonable al mismo tiempo” (2016c, p. 17). La visión general del conjunto produce un efecto humorístico, pero también una fascinación. Según Fisher, esta es intrínseca al concepto de lo raro: “Si el elemento de fascinación estuviera completamente ausente en una historia y esta fuera *puramente* terrorífica, lo raro desaparecería” (Fisher, 2018, p. 21). Esta fascinación sumada a la extrañeza que genera la presencia de una

¹³ En algunas zonas de Argentina y de Latinoamérica en general, hasta mediados del siglo XX, cada vez que moría un bebé o niño se hacía el “velorio del angelito”. Vestían al difunto con alas de ángel y lo velaban de manera celebratoria, porque se creía que, por su inocencia, su alma iba al cielo.

aparición que no encaja en el espacio conocido es lo que da lugar a lo raro y a la pregunta de “¿qué hace esto aquí?”

Otros cuentos en los que se da la presencia de algo que no encaja son “El carrito”: irrumpe un personaje transgresor, extraño y exterior en un ambiente familiar al cual no pertenece; “Dónde estás corazón”: el fetichismo es lo que está fuera de lugar en este cuento; “Chicos que faltan”: el regreso de los chicos desaparecidos, pero en el mismo estado y edad en que desaparecieron, sumado al rechazo de las familias que aseguran que esos chicos no son los mismos que alguna vez fueron, produce un extrañamiento de lo familiar y lo conocido; “El chico sucio”: como en “El carrito”, la irrupción de la otredad y las dicotomías que se establecen entre afuera y adentro, riqueza y pobreza, seguridad e inseguridad son causantes del efecto raro.

Pero también hay cuentos en los cuales los interrogantes que surgen del contraste entre lo real y lo extraño dan lugar a la sensación de lo espeluznante. Es el caso de “La Virgen de la tosquera”, relato que transcurre en un espacio deshabitado al cual concurren los personajes para aliviar el calor en el peligroso lago ubicado en el lugar. De entrada, el narrador en primera persona plural (nosotras) resulta extraño. Se trata de un grupo de adolescentes que se aprovechan de su amistad con una chica más grande para salir y hacer cosas que sus padres no les permiten. A pesar de esto, sienten odio por la chica: “La queríamos arruinada, indefensa, destruida. Porque Silvia siempre sabía más” (Enríquez, 2016c, p. 25); “Pero sobre todo queríamos verla derrotada porque Diego gustaba de ella” (2016c, p. 26); “Teníamos que detenerlos. Nosotras habíamos encontrado a Diego, ella no podía quedarse con todo” (2016c, p. 30). En la tosquera nadan, intentan conquistar a Diego, hacer quedar en ridículo a Silvia y, mientras tanto, deben cuidarse del dueño, que tiene fama de ser peligroso. Allí, del otro lado de la laguna, encuentran una gruta que, creían, albergaba una Virgen, pero luego, Natalia, una de las chicas que se aventura a llegar

hasta allí, descubre que es una especie de santa pagana. No tienen mucho tiempo para investigar más, porque en ese momento aparece el dueño con sus perros. Las adolescentes logran escapar, pero Diego y Silvia, no. Así contado, no parece que hubiera ningún elemento fantástico, pero Natalia, cuando describe la santa a sus amigas, también les cuenta que esta le pidió algo, no sabemos qué. Hacia el final, cuando aparecen los perros, Natalia grita a Diego y Silvia: “Soberbios de mierda, vos sos una negra culo chato, vos un pelotudo, ¡y ellos son mis perros!” (2016c, p. 38). Los perros parecen no ver a las chicas y Natalia les dice que junten sus cosas y se vayan. Como vemos, hay algo que origina el evento, pero no llegamos a saber cuál es el agente ni cuál es su naturaleza, es decir, hay una falta de ausencia y una falta de presencia, simultáneamente.

En “Tela de araña”, “Fin de curso” y “Bajo el agua negra” también hay un agente oculto que no podemos dilucidar, pero que es causante de, en el primer caso, la desaparición de Juan Martín; en el segundo, de la automutilación de Marcela; y, en el tercero, el regreso de Emanuel, que había sido arrojado al Riachuelo días atrás.

Si analizamos el espacio en el que se desarrolla la acción, en los cuentos que generan el efecto de lo espeluznante, los hechos se suceden en espacios abiertos: la tosquera desierta, la ruta vacía, las calles de una villa aledaña al Riachuelo (que, da la casualidad, en el clímax de la narración parece deshabitada).

CAPÍTULO 4: CONFRONTACIÓN DE VARIABLES

4.1.El tratamiento del fantástico en Ocampo y Enríquez

Guiados por la primera de las hipótesis que orientan este trabajo –a saber: que Ocampo y Enríquez presentan modos diversos de tratar lo fantástico– procederemos a comparar esos dos modos en las autoras.

El neofantástico ocampiano se aleja considerablemente del fantástico de Enríquez y termina siendo mucho más disruptivo e innovador, tanto en lo estructural como en lo semántico. Muchos de los cuentos de Ocampo difícilmente entran en la categoría “cuento”. Algunos, como “El sótano”, “Informe del Cielo y del Infierno” o “Visiones” son más bien monólogos, reflexiones de los personajes; otras veces, llevan la estructura tradicional del relato a sus límites, desdibujando sus partes fundamentales en tramas informales como en “La vida clandestina”, “Magush”, “La raza inextinguible” o “Carta bajo la cama”. En lo semántico, Ocampo fuerza el lenguaje en un impulso entrópico que termina en la indiferenciación de los significados. En “La liebre dorada”, cuento que introduce el libro *La furia*, la autora anticipa ese deseo de indiferenciación:

En la segunda vuelta, la liebre ocupaba el segundo puesto, y el lebreli siempre el último.

En la tercera vuelta, la liebre ocupaba el tercer puesto. La carrera siguió a través del patio; lo cruzó dos veces más, hasta que la liebre ocupó el último puesto (2017, p. 180).

La liebre estaba sentada entre sus enemigos. Había asumido una postura de perro.

En algún momento, ella misma dudó de si era perro o liebre (2017, p. 181).

Como vemos, hay una relativización del orden que culmina con la indiferenciación de los personajes. Rosemary Jackson establece la disolución o deformación de la categoría de personaje como una consecuencia del impulso entrópico tan característico del *fantasy* moderno:

Los yoes incoherentes y fluidos rompen los límites que separan el yo del otro, dejando las estructuras disueltas o quebradas, y abierta la condición del ser. Lo fantástico ataca el “signo” de la personalidad unificada, y esto tiene sensibles consecuencias en términos del cuestionamiento del proceso de construcción del personaje (1986, p. 86-87).

Por otro lado, en muchos de los cuentos de Ocampo –aunque tal vez esta característica se manifieste con mayor frecuencia en los últimos contarios de la autora– existe un vaciamiento de la relación entre signo y significado que genera multiplicidad de sentidos, como en “Carta perdida en un cajón” o “La gallina de membrillo”.

Por su parte, el fantástico de Enríquez es mucho más tradicional en su estructura y semántica porque tiene como paradigma los relatos fantásticos del siglo XIX, con sus temas y conflictos. El deseo de indiferenciación que se encuentra tan presente en los cuentos de Ocampo, solo aparece en lo semántico, mas no en lo estructural, en cuentos como “Nada de carne sobre nosotras”, por poner un ejemplo.

El lenguaje de Mariana Enríquez es franco y transparente, conciso, y esto quizás tenga que ver con su oficio de periodista. No busca empujar al lenguaje hacia un área de no-significación, sino que deja la ambigüedad y la contradicción a los sucesos fantásticos, a su choque con el orden natural.

Entonces, la primera diferencia que hallamos en Ocampo y Enríquez es que, en la primera, lo fantástico se encuentra más bien en el lenguaje con que la autora narra hechos que, por lo general, se hallan dentro del orden natural; mientras que, en la segunda, lo fantástico se circunscribe a los hechos que subvierten ese orden.

La segunda hipótesis que manejamos es que las relaciones entre lo familiar y lo extraño en las distintas manifestaciones de lo raro y lo espeluznante son similares en ambas autoras.

Consideramos que esto es así porque tanto Ocampo como Enríquez hacen de lo familiar el territorio de lo a-natural, a-normal o irreal. Por esto es que en sus cuentos priman las manifestaciones de lo raro, más que de lo espeluznante. Justamente, lo espeluznante surge cuando los personajes se encuentran fuera de lo cotidiano, mientras que lo raro tiene que ver con los espacios cerrados, domésticos y habitados, y ambas autoras tienen predilección por la casa como espacio de la narración.

Como mencionáramos en el capítulo 3, la subversión del orden racional en Mariana Enríquez se da por la postulación de que la realidad posiblemente sea anormal, que no funcione como creíamos. Silvina Ocampo propone lo mismo, pero a través de la paradoja, tanto a nivel semántico como estructural del relato. En los cuentos de Enríquez, por su parte, la paradoja casi no se halla presente, excepto en aquellos en los cuales se da una inversión de un orden referencial común. Esta, entonces, es la segunda diferencia que hallamos entre las dos autoras.

4.2.Lo raro y lo espeluznante en Ocampo y Enríquez

Como dijimos, en la narrativa breve de las autoras prima lo raro por sobre lo espeluznante, porque los espacios elegidos para el desarrollo de la acción suelen ser habitados, cotidianos, familiares. Sin embargo, hay un espacio predilecto para estas autoras: el de la casa.

Sabemos por la propia Mariana Enríquez que la narrativa de Shirley Jackson y sus casas extrañas influyó mucho en su obra. La casa del cuento “La casa de Adela” parece tomar características de la de *La maldición de Hill House* (1959), un edificio que ha sido diseñado a imagen y semejanza de la mente de su constructor, siguiendo una geometría no euclidiana: “Los ángulos que uno supone razonablemente ángulos rectos, están en realidad desviados una fracción de grado (. . .) La suma de todas estas minúsculas aberraciones de medición da como resultado

una gran distorsión de la casa en general” (Jackson, 2019, p. 98). Esta distorsión provoca que los personajes no lleguen a las habitaciones a las que piensan que llegarán, y que la forma de la casa por dentro no coincida con lo que se observa por fuera. Sobre todo esta última característica toma Enríquez para construir su “casa de Adela”: una casa que por fuera parece abandonada y tiene unas pocas habitaciones, pero que por dentro se encuentra iluminada, es enorme y está llena de vida. Veamos las similitudes en las siguientes citas:

Ningún ojo humano es capaz de discernir la infeliz coincidencia de trazado y lugar que sugiera la maldad a la vista de una casa, y pese a todo, de alguna forma una loca yuxtaposición, un ángulo mal trazado, alguna juntura casual de tejado y cielo, convertía Hill House en un lugar de desesperación, aún más aterrador porque la cara de Hill House parecía despierta, con una vigilancia que brotaba de las desnudas ventanas y con un toque de ironía en la ceja de una cornisa. (Jackson, 2019, p. 35)

La casa se sentía más grande de lo que parecía desde afuera. Y zumbaba, como si vivieran colonias de bichos ocultos detrás de la pintura de las paredes. (Enríquez, 2016b, p. 75)

Cabe mencionar en este apartado la novela de Enríquez, *Nuestra parte de noche* (2019c), que, si bien no forma parte de nuestro corpus, recoge la casa del cuento “La casa de Adela” y sus personajes y amplía la historia en el capítulo “La cosa mala de las casas solas. Buenos Aires, 1985 – 1986”. Allí, refuerza la idea de la casa viviente, maléfica. Además, toda la novela se encuentra estructurada alrededor de diversas casas: una mansión familiar, una casa abandonada y “embruja”, una casa hermosa en ruinas y despojada de vida, una casa londinense psicodélica, una discoteca/casa que aloja a marginados sociales, entre otras.

Sin embargo, es muy posible también que Enríquez haya encontrado en Ocampo las primeras representaciones de la casa como espacio familiar y cotidiano que se vuelve extraño por la irrupción del afuera.

Ampliaremos ahora esta coincidencia entre las autoras, pero antes, es importante precisar a qué nos referimos cuando hablamos de “casa”. Gaston Bachelard, en su *Poética del espacio* (1958), afirma que “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa (. . .) En la más interminable de las dialécticas, el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños” (p. 35).

En Enríquez, la casa como lugar seguro que se ve contaminado por lo fantástico aparece en cuentos como “El carrito”, “El aljibe”, “El chico sucio”, “Verde rojo anaranjado”. En “El chico sucio”, la protagonista ve el barrio de Constitución como su casa virtual. Es peligroso, sí, pero ella ya conoce los recorridos y horarios más seguros, y su casa real es su refugio. Esto es así hasta que la aparición de un chico de la calle y su madre desestabilizan su “casa”. A raíz del asesinato de un niño, descubre que hay brujos en el barrio, adoradores de San La Muerte, y esa casa ya no es un espacio protegido:

A lo mejor mi madre tenía razón. A lo mejor tenía que mudarme. A lo mejor, como me había dicho, tenía una fijación con la casa porque me permitía vivir aislada, porque ahí no me visitaba nadie, porque estaba deprimida y me inventaba historias románticas sobre un barrio que, la verdad, era una mierda, una mierda, una mierda. (Enríquez, 2016b, p. 32).

Para Silvina Ocampo, la casa es el espacio donde sucede lo fantástico. De hecho, la mayoría de los cuentos del corpus mencionan la casa en el primer párrafo o en el segundo; si no es la casa, es la cocina, la habitación, las escaleras. Es el caso de relatos como “El vástago”, “Mimoso”, “La sibila”, “Las fotografías”, “La propiedad”, “El vestido de terciopelo”, “Los

sueños de Leopoldina”. En “Carta bajo la cama” la narradora protagonista escribe a Florencio contándole que está pasando unos días en casa de unos amigos. El paisaje le recuerda el de su propio hogar, pero con algunas diferencias. La casa es de vidrio, motivo recurrente en Silvina Ocampo, y todo el pueblo sabe dónde está la llave para ingresar. La mirada ajena irrefrenable, los sonidos que irrumpen en el silencio, las personas que entran, son todas realizaciones de lo exterior que invade lo familiar.

En otros casos, la casa llega incluso a ser un personaje más que toma acción en el curso de los acontecimientos del relato. Por ejemplo, en “La casa de azúcar”, relato de *La furia*, Cristina se muda y, paulatinamente, muta en la anterior inquilina, Violeta: “Sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones y los aciertos. Estoy embrujada” (Ocampo, 2017, p. 201). Esa casa que comenzó siendo un “nido de amor” para los recién casados, pronto se convierte en un agente de influencia sobre los personajes.

Por otro lado, según Fisher, “la ficción rara siempre nos muestra un umbral entre mundos” (2018, p. 35) y tanto en Ocampo como en Enríquez estos mundos se encuentran muy bien demarcados. En la primera, el mundo privado y el público se corresponden con el adentro y afuera de la casa, respectivamente, y con el ser y el parecer. Los personajes “son” adentro de sus casas; cuando irrumpen lo exterior, “parecen”. La simulación es el eje estructurante del relato “Mimoso”: la mascota familiar agoniza y sus amos deciden embalsamarlo. Aquí tenemos el primer simulacro, el de la vida. Cuando Mercedes cuenta a sus conocidos que lo hizo embalsamar, nadie le cree, entonces dice que “lo había tirado por ahí” (Ocampo, 2017, p. 210); esta es la segunda simulación. La opinión de los demás tiene un gran peso en las decisiones de los personajes, esto se ve continuamente en su discurso: “¿La gente no dirá que estás loca?” (2017, p. 211), “¿Qué dirán tus amigas, cuando vean esto?”, “¿Qué dirá el tenedor de libros de la

Casa Merluchi?”, “Cuando vengán a cenar lo guardaré en el armario o diré que fue un regalo de la señora del segundo piso”, “Que sea o que no sea verdad no importa, lo que importa es que lo digan” (2017, p. 212). Esta simulación dada por la irrupción de lo exterior genera una ambigüedad por la cual todo puede darse a la vez: la risa y el llanto, la vida y la muerte, la tristeza y la felicidad, la realidad y la apariencia.

En Enríquez, lo raro desestabiliza los mundos demostrando su permeabilidad. Por ejemplo, en “El carrito”, primero el barrio es el lugar seguro, familiar, hasta que irrumpe lo exterior, un hombre con un carrito, ajeno, que no encaja. Esta irrupción contamina el lugar y el espacio familiar pronto se ve cada vez más limitado hasta que la familia del protagonista ya no sale de la casa.

4.3. Influencias recibidas por Mariana Enríquez de Silvina Ocampo

Como mencionamos en la introducción, hay tres características de la narrativa ocampiana que Enríquez afirma que tomó para su producción, estas son la crueldad en la infancia, el lenguaje coloquial y el humor negro. A continuación, haremos una breve comparación de estos tres aspectos entre las dos autoras.

4.3.1. La crueldad en la infancia

En *La hermana menor*, Mariana Enríquez afirma que buena parte de la literatura de Ocampo parece contenida en la infancia y que sus cuentos cuyos protagonistas son niños crueles, asesinos, pirómanos, perversos, brujos, videntes, parecen venir de allí, de las dependencias en las que jugaba con los sirvientes (o en las que se divertía a costa de ellos), de sus encuentros con los

mendigos (2014, p. 17). En *Viaje olvidado* comienza un recorrido por la memoria de la infancia que se irá perfeccionando hasta llegar a la autobiografía infantil *Invenciones del recuerdo* (2006).

En los contarios que analizamos en este trabajo, la crueldad en la infancia se manifiesta en relatos como “El vástago”, donde un niño se convierte en agente de la venganza de toda una familia; “La sibila”, en el que una niña-anciana vaticina la muerte de un ladrón; en “El vestido de terciopelo”, una niña ríe ante la muerte de una mujer; en “Los sueños de Leopoldina”, un grupo de niños quieren volverse ricos gracias a los sueños milagrosos de Leopoldina, y se valen de múltiples artificios y maltratos para lograrlo; en “Voz en el teléfono”, unos niños encierran a sus madres en una habitación y las incendian; en “La oración”, un niño asesina a otro mientras sus amigos festejan la proeza; en “La hija del toro”, una niña juega con sus hermanos a quemar en una olla muñecos que representan a las personas que los rodean, luego, esas personas mueren o enferman; en “Celestina”, las niñas deciden contarle buenas noticias a la anciana, a pesar de saber que le hacen daño; por último, en “El diario de Porfiria Bernal” y “El diario de Porfiria” tenemos a otra niña-anciana que simula ser buena, pero su maldad no conoce límites.

Por su parte, Mariana Enríquez sitúa en la infancia su primer acercamiento al género de terror, con los relatos periodísticos de los crímenes de la dictadura. Según cuenta la autora en una entrevista para el suplemento cultural del diario El Español,

leer a los ocho años ciertas historias te marca para siempre. Aunque también lo hace crecer en Argentina en la época en la que lo hice y escuchar descripciones de torturas en las noticias, y leerlas en los periódicos, vivir con ese terror presente y posible, un terror que ya no era cosa de novelas, que era real. Un terror real, palpable, que entronca con un miedo atávico, infantil, y que además estaba viviendo mientras era aún una niña (Enríquez, 2017b).

Enríquez, en entrevista con Eterna Cadencia, afirma que “las adolescentes histéricas son vehículos de maldad”, haciendo referencia al cuento “La Virgen de la tosquera”. Según la autora, la decisión de que sus personajes sean en su mayoría adolescentes tiene que ver con una considerable facilidad para asignarles características o acciones impensadas para un adulto, porque “el joven realmente es muy omnipotente” (Enríquez, 2010). Las adolescentes del relato antes mencionado recuerdan la crueldad de los niños de “La oración” que, en medio de un juego, cometen un crimen atroz.

A pesar de que la mayoría de los personajes de Enríquez son mujeres, sobre todo mujeres adolescentes, hay un personaje que recuerda a las niñas terribles de Silvina Ocampo: Adela, una niña-vieja que tiene reminiscencias de personajes como Aurora (“La sibila”) o Porfiria Bernal.

Quizás la diferencia etaria entre los personajes de Ocampo y de Enríquez tenga que ver más con un cambio social y epocal por el cual el paso de la niñez a la adultez ahora contempla la adolescencia; sobre todo considerando que las niñas de Ocampo y las adolescentes de Enríquez comparten rasgos como la crueldad, la falsa inocencia, el desborde de las pasiones y la maldad injustificada.

4.3.2. El humor negro

Según el Diccionario de la Real Academia Española, el humor negro consistiría en un “humorismo que se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, piedad, terror, lástima o emociones parecidas” (Real Academia Española, s.f.). Podemos decir, entonces, que el humor negro es un efecto producido por un procedimiento literario característico de la narrativa ocampiana: la ironía.

Ya hablamos con anterioridad de la ironía en el apartado 2.4 del capítulo 2, mas sería pertinente profundizar aquí en el uso de la ironía por Mariana Enríquez. En “Nada de carne sobre nosotras”, el horror es narrado oblicuamente por un personaje hipócrita, que todo lo analiza y lo juzga según un marco de referencia propio que escandaliza a los demás personajes. La incongruencia entre su interpretación de los hechos y la realidad del mundo narrado da lugar a un modo irónico de lectura. Lo mismo sucede en cuentos como “Dónde estás corazón” y “El desentierro de la Angelita”.

Ahora bien, si en Silvina Ocampo –como explicamos en el capítulo dedicado a su cuentística– la ironía abre el juego de los significados permitiendo la producción de metáforas epistemológicas, en Mariana Enríquez esto no ocurre, ya que el tipo de ironía que aparece en sus relatos es estable y propone un significado unívoco. Por ejemplo, en “Nada de carne sobre nosotras”, nuestra percepción de los hechos no puede coincidir con la de la protagonista, porque el lector no puede hacer más que situarse en la presuposición convocada por la secuencia narrativa: que la narradora no es fiable.

Como vemos, la incongruencia del tono discursivo con respecto a los hechos narrados es una característica propia de la narrativa de ambas autoras y es, en parte, lo que da lugar al humor negro.

4.3.3. El lenguaje coloquial

Uno de los defectos que Victoria Ocampo le señala a Silvina en aquella primera reseña de *Viaje olvidado* es el empleo de un “lenguaje hablado” inconcebible para su visión de la literatura. Este “defecto” se vuelve un rasgo característico de la narrativa ocampiana. Dice Ernesto Schoo, entrevistado por Mariana Enríquez, que “Silvina nunca deja de ser argentina (. ...) Puede

inventar el mundo más fantástico y siempre es argentina. Y la oreja que tenía para el lenguaje común es extraordinaria” (Enríquez, 2014, p. 121).

Este rasgo se manifiesta en cuentos como “La sibila”: “Los otros días le pregunté a uno: ‘¿Tengo monos en la cara?’” (Ocampo, 2017, p. 218), “Tengo que oír macanas todo el día” (2017, p. 219); “Las fotografías”: “Los tres pibes de la finada” (2017, p. 226), “La desgraciada de Humberta logró introducirse en el retrato de primer plano, con sus omóplatos descubiertos y despechugada como siempre” (2017, p. 228); “La propiedad”: “Yo no tenía inconveniente en prestarme para experimentos de esos, porque me atendían médicos importantes y serios, verdaderos doctores y no practicantes que la matan a una, prometiendo el oro y el moro” (2017, p. 233); “La gallina de membrillo”: “Los otros días dijo: ‘Esta oficialita que no traiga su negro hasta la puerta porque lo vamos a sacar corriendo de un mordiscón’” (2017, p. 442); “Las invitadas”: “Con su cara de pan crudo ni me saludó al irse; otra se quedó sentada en un rincón como una cataplasma, sin sangre en las venas; y otra, ¡Dios me libre!, me parece que se llamaba Elvira, tenía cara de víbora, de mal agüero” (2017, p. 503).

Por su parte, Mariana Enríquez emplea el lenguaje coloquial para caracterizar a sus personajes. El estereotipo, en el caso de Enríquez, no busca la representación caricaturesca del mundo narrado como en Ocampo, sino una representación realista, como en “El carrito”: “Te levantás, conchisumadre, te levantás y le baldeás la vereda al Horacio, acá no se jode, volvé a la villa, hijo de una remilputas” (2016c, p. 43); o en “Tela de araña”: “¡Cuenta, chamigo, acá no duerme nadie!” (2016b, p. 111). En ambos casos la autora intenta retratar el habla de los personajes y el estereotipo no presenta rasgos humorísticos como en Silvina Ocampo.

CONCLUSIONES

En este trabajo hemos querido descubrir en qué tipo de fantástico se enmarca la obra cuentística de Silvina Ocampo y Mariana Enríquez y estudiar de qué modos se relacionan lo extraño y lo familiar en las manifestaciones de lo raro y lo espeluznante que aparecen en sus cuentos. Este interés provino de una relación de hecho entre las autoras y, además, de una coincidencia en su ámbito de interés y cosmovisión que constituye un motivo más que suficiente para comparar su narrativa breve.

Consideramos que el primer objetivo planteado –léase, el de contribuir al estudio de las autoras en el ámbito académico– se cumple con la presentación de esta tesina y su inclusión en el repositorio de trabajos académicos de la universidad. En cuanto al segundo objetivo, el de comparar el tratamiento que da cada autora a lo fantástico y lo extraño en su obra cuentística, ha sido resuelto en gran parte. Queda para futuras investigaciones la indagación en los temas fantásticos que aparecen en la cuentística de cada escritora, ya que son susceptibles de ser comparados, pero decidimos no hacerlo en este trabajo por no desviarnos de la línea de investigación.

En cuanto a las hipótesis formuladas, hemos tenido que corregir el rumbo, ya que, si consideramos su visión del mundo real de la narración, la narrativa breve de Enríquez es claramente neofantástica. Sin embargo, hemos constatado la diferencia entre una y otra obra en su tratamiento de lo fantástico, y sus semejanzas con respecto a las relaciones entre lo familiar y lo extraño en las diversas manifestaciones de lo raro y lo espeluznante.

Los principales resultados obtenidos a partir de la investigación pueden resumirse de la siguiente manera:

1. El neofantástico de Silvina Ocampo se aleja considerablemente del fantástico de Enríquez por su innovación y disrupción. Esto puede verse tanto en lo

estructural de los relatos (fracturados, desdibujados) como en lo semántico, por su modo de empujar el lenguaje hacia un área de no significación.

2. Por su parte, el fantástico de Mariana Enríquez, si bien en su visión de la realidad del mundo narrado es neofantástico, no así en los otros aspectos, ya que toma el fantástico tradicional y lo traduce para lograr un efecto de terror en el lector local. En cuanto al lenguaje utilizado por la autora, no busca el vaciamiento de la relación entre signo y significado, sino que deja la ambigüedad y la contradicción al contraste entre los distintos órdenes.

3. Los relatos de las autoras se inscriben, en su mayor parte, en el orden de lo natural o presentan una mezcla de ambos órdenes.

4. Si nos referimos a los modos de subversión del orden racional, en Mariana Enríquez esta se da por una representación literaria de lo real que rechaza las definiciones preexistentes de realidad. En Ocampo también hay una realidad que no sigue esas definiciones, pero este quebrantamiento está dado por el uso de la paradoja.

5. Los procedimientos por los cuales Ocampo subvierte el orden racional en sus relatos son: las inversiones y transformaciones de situaciones en sus opuestas; la incongruencia entre el deseo y el discurso de algunos personajes y entre el tono discursivo y las acciones narradas; la inversión de un cuadro referencial común por la cual lo que generalmente se considera positivo aparece como negativo; la relatividad de todo orden; las metamorfosis; la creación de mundos contrafactuales en los cuales todo es posible.

6. Los procedimientos que utiliza Enríquez para subvertir el orden racional en sus cuentos son: la inversión de un cuadro referencial común y la incongruencia del

tono discursivo (en esto coincide con Ocampo) y la desintegración de la categoría de personaje.

7. En cuanto a las relaciones entre lo familiar y lo extraño en las manifestaciones de lo raro y lo espeluznante, ambas escritoras se enfocan en la presencia de lo raro, por sus elecciones de espacios narrativos que se relacionan con lo familiar y cotidiano, especialmente la casa, no solo como lugar donde ocurre lo fantástico, sino como un elemento del relato que funciona como catalizador de las acciones.

8. Volviendo a la “traducción” de género, Mariana Enríquez la logra recurriendo a puntos de presión fóbicos que contribuyen a la contextualización de las acciones del relato y marcan distancia con la tradición fantástica anglófona. Para esta traducción, Enríquez presta importancia a los espacios de la narración y conjuga los tipos de personajes y temas del fantástico tradicional con factores de presión fóbicos que surgen del contexto de producción de la autora.

9. Hay tres características de la obra de Ocampo que Enríquez toma para su producción literaria: la crueldad en la infancia, el humor negro y el lenguaje coloquial. Con respecto a la primera, Enríquez realiza un ajuste etario y, en lugar de niños, utiliza adolescentes crueles como personajes de sus relatos. En cuanto al humor negro, en ambas autoras se produce por la incongruencia del tono discursivo con las acciones narradas y por el uso de la ironía que en Ocampo es abierta y en Enríquez, cerrada. Por último, el lenguaje coloquial en Ocampo aparece para representar un estereotipo, para caricaturizar a sus personajes; mientras que, con él, Enríquez busca una representación realista del mundo narrado.

Además del estudio sistematizado de los temas fantásticos en las obras de las autoras, consideramos de especial interés un análisis de las fuentes de Mariana Enríquez –ya que Silvina Ocampo es solo una de las vertientes en las que abrevó Enríquez para realizar su producción– y un trabajo sobre el tratamiento del espacio en la cuentística de ambas escritoras, tema que abordamos tangencialmente en esta tesina, pero que puede ser estudiado con mayor profundidad.

Referencias

- Alazraki, J. (2001). ¿Qué es lo neofantástico? En Roas, D. (comp.). *Teorías de lo fantástico* (pp. 265-282). ARCO/LIBROS.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*, 38 (80), pp. 391-403. Recuperado el 9 de octubre de 2024 de [10.5195/reviberoamer.1972.2727](https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1972.2727)
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa.
- Biancotto, N. (2014). *La consolidación de una poética del nonsense en Y así sucesivamente y Cornelia frente al espejo, de Silvina Ocampo* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Rosario]. RepHipUNR.
- Bioy Casares, A.; Borges, J. L.; y Ocampo, S. (1991). *Antología de la literatura fantástica*. Sudamericana.
- Booth, W. C. (1975). *A rhetoric of irony*. The University of Chicago Press.
- Canal GCBA. (9 de abril de 2020). Cómo me hice escritora, Mariana Enríquez [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=HGATuhXLdxI>
- Cortázar, J. (2011). *Obra crítica III*. Alfaguara.
- Enríquez, M. (25 de febrero de 2010). “Las adolescentes histéricas son vehículos de maldad” / Entrevistada por P. Z. Eterna Cadencia. Recuperado el 26 de julio de 2024 de <https://eternacadencia.com.ar/nota/-quot-las-adolescentes-histericas-son-vehiculos-de-maldad-quot-/5852>
- Enríquez, M. (2014). *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Ediciones Universidad Diego Portales.

- Enríquez, M. (4 de abril de 2016a). “*Al género de terror hay que traducirlo a nuestra realidad*” / Entrevistada por Frieria, S.. Página/12. Recuperado el 26 de julio de 2024 de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-38447-2016-04-04.html>
- Enríquez, M. (2016b). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Editorial Anagrama.
- Enríquez, M. (2016c). *Los peligros de fumar en la cama*. Editorial Anagrama.
- Enríquez, M. (2017a). *Éste es el mar*. Literatura Random House.
- Enríquez, M. (1 de febrero de 2017b). Mariana Enríquez: “En Argentina un relato de terror no es sólo un relato de género” / Entrevistada por Fernández, L. *El Español*. https://www.elespanol.com/el-cultural/20170201/mariana-enriquez-argentina-relato-terror-no-genero/190482354_0.html
- Enríquez, M. (2018). *Cómo desaparecer completamente*. Editorial La Página S.A.
- Enríquez, M. (2019c). *Nuestra parte de noche*. Anagrama.
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay.
- Harman, G. (2020). *Realismo raro: Lovecraft y la filosofía*. Holobionte Ediciones.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Catálogos Editora.
- Jackson, S. (2019). *La maldición de Hill House*. Debolsillo.
- Ocampo, S. (1982). *La furia y otros cuentos*. Alianza Editorial.
- Ocampo, S. (enero-febrero 1988). *Silvina Ocampo: el cuento es superior, ¿no?* / Entrevistada por Mempo Giardinelli. Revista Puro Cuento, n° 8.
- Ocampo, S. (2017). *Cuentos completos*. Emecé.
- Real Academia Española. (s.f.). Humor negro. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 30 de julio de 2024, de <https://dle.rae.es/humor>
- Roas, D. (2016). *Tras los límites de lo real*. Páginas de Espuma.

Sarlo, B. (2012). *Ficciones argentinas: 33 ensayos*. Mardulce.

Todorov, T. (2011). *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós.

Tomassini, G. (1995). *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Plus Ultra.

Bibliografía consultada

Ansolabehere, P. J. (2018). Apuntes sobre el terror argentino. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 7 (13), pp. 3-6. Recuperado el 22 de agosto de 2020 de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/2578/2639>

Balderston, D. (1983). Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock. *Revista Iberoamericana*, (125), pp. 743-752. Recuperado el 20 de diciembre de 2021 de <https://core.ac.uk/download/pdf/12205685.pdf>

Bataille, G. (1979). *La literatura y el mal*. Taurus.

Bermúdez, M. (2003): “La narrativa de Silvina Ocampo: Entre la tradición y la Vanguardia”. *Anales de literatura española*, nº16, serie monográfica nº6. Recuperado el 9 de octubre de 2024 de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcks7g1>

Bioy Casares, A. (2005). *La invención de Morel*. Emecé Editores.

Bioy Casares, A. (2015). *Plan de evasión*. Emecé Editores.

Enríquez, M. (2015). *Chicos que vuelven*. Eduvim.

Enríquez, M. (2019a). *Bajar es lo peor*. Galerna.

Enríquez, M. (2019b). *Ese verano a oscuras*. Páginas de Espuma.

Enríquez, M. (2020). *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones*. Ediciones Universidad Diego Portales.

- Estrada Mora, O. (1996). La Estética y lo Siniestro (I). *Revista de Filosofía. Universidad de Costa Rica*, (24), 189-196.
- Fernández, T. (2003). Del lado del misterio. Los relatos de Silvina Ocampo. *Anales de literatura española*, nº16, serie monográfica nº6. Recuperado el 9 de octubre de 2024 de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcks7g1>
- Freud, S. (1992). Lo ominoso. En: *Obras completas. Volumen 17 (1917-1919). De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. (pp. 219-251) Amorrortu editores.
- Jung, C. G. (2015). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós.
- Molloy, S. (1969). Silvina Ocampo, la exageración como lenguaje. *Revista Sur*, (320).
- Muzzopappa, J. (2017). *Irrupciones de la infancia: la narrativa de Silvina Ocampo*. Corregidor.
- Pezzoni, E. (1998). *El texto y sus voces*. Editorial Sudamericana.
- Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Ariel.
- Ulla, N. (1982). *Encuentros con Silvina Ocampo*. Leviatán.