

FETICHES POP Y CULTOS TRANSGÉNICOS: LA REMEZCLA DE LA TRADICIÓN MÁGICO- FOLCLÓRICA EN EL FANTÁSTICO HISPANOAMERICANO DE LO GLOBAL

GABRIELE BIZZARRI

Università degli Studi di Padova

gabriele.bizzarri@unipd.it

ORCID: 0000-0001-9835-9449

Recibido: 07-11-2018

Aceptado: 29-04-2019



RESUMEN

Este artículo se propone estudiar las específicas formas de codificación del elemento mágico-supersticioso de origen tradicional y localista en el relato fantástico hispanoamericano del nuevo milenio, según atestigua la producción —a estas alturas ya imponente— de toda una promoción de escritores (como Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Luciano Lamberti, Liliana Colanzi y Federico Falco, entre otros) que, dialogando con los clásicos del género de mediados del siglo pasado y banalizando con intención algunas de sus más notorias conquistas (entre ellas la del regreso ominoso de lo autóctono originario silenciado y espectralizado), trabajan con formas y estructuras fantásticas *contaminadas*, refractarias a toda polarización axiológica, imposibles de encajar dentro de una lógica identitaria patente, unas que marcan el paso de la ambigua aneación de toda cultura periférica al maremágnum de la globalización, donde se neutraliza toda tradición, dirección y proveniencia.

PALABRAS CLAVE: fantástico, globalización, cultura pop, identidad hispanoamericana, discurso postcolonial.

POP FETISHES AND TRANSGENIC CULTS: REMIXING THE MAGICAL-FOLKLORIC TRADITION IN GLOBAL LATIN-AMERICAN FANTASTIC FICTION

ABSTRACT

This essay aims at studying the special codification of the magic and superstitious element (rooted in the peripheral, local tradition) in the Latin American fantasy short story of the new millennium, as testified by the *oeuvre* of a whole new generation of authors such as Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Luciano Lamberti, Liliana Colanzi and Federico Falco, whose texts, triggering an intense dialogue with the classics of the genre from the sixties and seventies and intentionally trivializing some of their most notorious achievements (most of all the spectralized second coming of the autochthonous, ordinary past *buried alive* in the set-up of the postcolonial modernity), show a tendency toward the *contamination* of the canonical reference images and structures of the ominous, now impossible to frame in any clear cultural dynamic, or to refer to any readable axiologic statement. By doing so they highlight the current annexation of the surviving peripheral cultures to the amorphous *patois* of the global, where any tradition, direction and origin is neutralized.

KEYWORDS: Fantasy, Globalization, Pop Culture, Latin American Identity, Postcolonial Discourse.



Con este texto me propongo estudiar el comportamiento del cuento fantástico¹ hispanoamericano del nuevo milenio, muy especialmente el que trabaja con el motivo del regreso ominoso del elemento localista y ancestral (mito indígena, creencia de provincia, etc.) actualizándolo para la era de la megalópolis latina y la atenuación de los relatos de la identidad, una era de contaminaciones radiales, fatales interdependencias y *performances* identita-

1 Aclaro de antemano que la definición de fantástico a la que me ciño es la que, desde este lado de la posmodernidad, integrando las principales teorías e intentos clasificatorios anteriores, propone David Roas: no solo, entonces, una «categoría» literaria que se basa en la «confrontación problemática entre lo real y lo imposible» (hasta aquí nada nuevo a la luz de las aproximaciones más notorias), sino mejor un «discurso» que «se pone en relación intertextual constante» —y obviamente problemática— «con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como construcción cultural» (Roas, 2011: 9). Este énfasis constructivista —que considero fundamental— me permite contemplar la posibilidad de que el enzima que desencadena la reacción pueda coincidir también con un fenómeno «imposible» de naturaleza diferente con respecto a los objetos explícitamente sobrenaturales, incompatibles con las leyes físicas, que pueblan el repertorio canónico, tratando de «fantasma» —de autorizado agente provocador de la transgresión fantástica— cualquier manifestación que invoque la revisión de la interpretación disciplinada de lo real, provocando la *degeneración* de la *performance* universalmente compartida de lo ordinario.

rias (tanto individuales como colectivas) tan inextricablemente compuestas y alucinantemente distorsionadas, que la distinción entre lo propio y lo ajeno parece dejar de significar, volviéndose ingenua y trasnochada la narrativa de la *colonización al revés*² que, durante mucho tiempo, representó una de las obsesiones fantásticas del canon. En efecto, activando un diálogo con los clásicos de los años 60 que usaron el silenciamiento de la tradición originaria —y su inquietante reactivación— como un privilegiado recurso teratogénico, el fantástico contemporáneo parece habitar espacios culturalmente desnortados, en donde los letreros de neón del súper de la esquina conviven con los altares dedicados a los ídolos más diversos y las supersticiones premodernas suelen mestizarse con las imágenes baratas del cine de terror, confluyendo esos extremos en montajes postizos y funciones pop cuya fuerza perturbadora se funda precisamente en la obscena promiscuidad de los referentes, en la circulación perversa de imágenes y adherencias simbólicas siempre tramposas.

1. IDENTIDAD, ALTERIDAD Y SAMPLING³

Para dar cuenta de las lógicas y las dinámicas de la intersección entre modalidad fantástica y discurso de la autoctonía en la época del boom, sin correr el riesgo de obliterar la polisemia y amortiguar la ambigüedad de unos textos capitales que, obviamente, significan también muchas otras cosas, me limitaré a decir que el *récit* del regreso agresivo de un pasado mal sepultado, negado, expulsado y travestido, es decir la posibilidad de connotar culturalmente el fantasma, volviendo alusivas las polaridades todorovianas (mundo a/mundo b, Yo/Otro...) del irresuelto debate entre civilización y barbarie que caracteriza, problematizándola, la construcción de la modernidad periférica, constituye una de las posibles paráfrasis del gran relato fantástico hispanoamericano de mediados del siglo pasado, de Cortázar a Fuentes.⁴

2 Con esta sugestiva imagen (*reverse colonization*), Ken Gelder (2000) interpreta el texto fantástico de ámbito postcolonial problemáticamente enfrentado con la violencia de la historia nacional.

3 J. Andrew Brown (2018) utiliza este concepto para describir la apropiación arbitraria y la refundición confusional de fragmentos encontrados de narraciones identitarias tradicionales en contextos de globalización.

4 No puedo evitar mencionar aquí que, de manera sinérgica con el gran impulso innovador que, tanto temática como formalmente, la narrativa hispanoamericana de la época de oro dio en su momento a la tradición fantástica occidental, justamente desde las excolonias españolas provienen también algunas de las más valiosas contribuciones teóricas post-todorovianas. Véase por ejemplo Barrenechea (1972), Alazraki (1983), Arán (1991), Campra (2014). Con la notable excepción de Rosalba Campra, cuyo discurso crítico no puede evitar buscar el diálogo con el de la construcción de la identidad periférica, en gene-

En cuentos tan canónicos como «Axolotl» y «La noche boca arriba», por ejemplo, podríamos sacar cierto provecho jugando a sorprender los ecos de esa trama discursiva en los rasgos individualizadores que Cortázar le confiere a los invasores de la casilla de realidad ocupada por sus protagonistas, los urbanísimos y modernos portadores de los disfraces de la identidad fija que están a punto de perder la posibilidad de decir *yo* por el contacto con una forma de la alteridad que se manifiesta como una articulación posible de lo negado prehispánico: obviamente, esos textos *significan* también prescindiendo de toda territorialización, y sin embargo, el asiduo del zoo parisiense se deja devorar por un pez que lo hipnotiza con la implacable crueldad de su «rostro (...) azteca» (Cortázar, 1994: 200), y el motociclista accidentado se descubre otro mientras, en pleno hospital bonaerense, vuelven a encenderse los fuegos de la *guerra florida*... «demasiado obvio», quizás, pero también inevitable, «caer en la mitología» (203). Lo mismo, pero declinándolo en relación con lo negado de la provincia, la pampa sin límites y sus olvidados códigos simbólicos (el lugar de lo bárbarico argentino, el contrapunto ideal para las mistificaciones europeizadoras de la metrópolis), soporta el vértigo fantástico también en algunos cuentos de Borges, como por ejemplo «El sur», donde, como efecto de una inmersión estetizante en la alteridad bárbarica estigmatizada como ilusoria y postiza, se pierde la vida por mano de otro reconocible *fantasma* de la tradición local: el gaucho (o su desdibujada silueta literaria).

En este marco, una subserie de especial interés es la representada por el horror arqueológico, el que gira alrededor de un hallazgo, cuya catalogación o comercialización desencadena la venganza de la cultura pretérita, en todo un abanico de inquietantes reescrituras étnicas de la «Venus de Ille». Buen ejemplo de ello es «El ídolo de las Cícladas» de Cortázar, donde la efigie proviene sí de la antigüedad clásica pero se convierte en alusiva de una negación inequívocamente local puesto que a quien el «contacto primordial» (Cortázar, 1994: 260) con «el ídolo de los orígenes» le anonada embistiéndole con el terror pánico de un tiempo «anterior a toda historia» (261) es un arqueólogo porteño exiliado en París, cuyos orígenes y debilidad congénita por «ciertas literaturas marginales» (259) convierten en un sujeto paciente especialmente sensible. «Chac Mool» de Carlos Fuentes representa, en este sentido, un texto ejemplar: un coleccionista de arte precolombino compra en una feria una «estatua» en la que parecen confluir las cualidades figurales del Dios maya del

ral, me parece poco practicada la vía de la interpretación cultural del prodigio. Merece la pena citar entonces el ejemplar artículo de Ana María Morales (2008), donde —a saber, por primera vez— se establece una relación directa entre rescate de la identidad nativa y mecanismo fantástico.

trueno y de la lluvia Chaac y las de la escultura devocional, probablemente tolteca, que retrae al típico guerrero reclinado en la actitud de la ofrenda. Obviamente, la refundición de referentes encontrados es problemática y desvela el tema de la contrafacción, de la tradición no solo filológicamente impropia sino descubiertamente *turística* de lo nativo, estigmatizando como «artificial y cruel» (Fuentes, 1972: 27) el almacén simbólico al que van a parar indefensos hombres de barro de encontradas procedencias, amontonados a granel y re-significados de manera fraudolenta, como este Chaac Mool con la barriga embarrada de salsa ketchup para responder al error de su traficante quien, «al creerlo azteca» (27), pretende convencer a sus clientes de «la sangrienta autenticidad de la escultura» (23). Como sabemos, aquí, el mecanismo de la *reconquista* se activa en todo su siniestro esplendor y según una lógica simbólica aplastante: el ídolo cobra vida y establece una relación vampírica con su comprador, sube del sótano y se enseña en el piso noble de la vivienda, le convierte en su esclavo o, mejor, en su inerte muñeco, *archivándole*, a su vez, en los espacios de la invisibilidad. Y, sin embargo, al nuevo dueño le toca ejercer su dominio en una circunstancia de domesticidad burguesa que afecta la hierática contundencia de su regreso, obligándole a una reformulación grotesca que desemboca en el siguiente retrato:

Un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo; despedía un olor a loción barata, quería cubrir las arrugas con la cara polveada; tenía la boca embarrada de lápiz labial mal aplicado, y el pelo daba la impresión de estar teñido (23).

Este peculiar encuentro, en todos los sentidos equívoco, con el pasado y la alteridad que reemergen sugiere el aspecto mancillado del referente tradicional espectralizado y, en este sentido, nos acerca a la contemporaneidad, adelantando un rasgo que me parece muy característico del texto fantástico del nuevo milenio en el que, en presencia de estos motivos, dominará la lógica de la contaminación y los monstruos de la tradición (a menudo convertidos en indefinibles *espectáculos*) manifestarán sin inhibiciones su apariencia manipulada jugando ambiguamente con sus credenciales de autenticidad.

Al revés, sin considerar los presagios anticipadores del relato de Fuentes, en general, habrá que decir que el texto fantástico que pretende disturbar el proyecto de construcción de la modernidad periférica se basa en un sistema de pertenencias trazado con bastante precisión y que la arrasadora, sadística ceremonia de la desposesión identitaria provocada por el regreso de los materiales silenciados sostiene una contundente *mística de la alteridad*: el monstruo

siempre llega desde un lugar preciso y connotado de forma transparente —el lugar del origen traicionado— y se perfila en el horizonte no solo, genéricamente, para desestabilizar nuestras certidumbres sino para quitarnos la máscara y desnudar la base auténtica afectada por el camuflaje: es decir, destaca una tendencia a la absolutización del Otro, tratado en los textos como el indiscutible titular de un privilegio ontológico que desmiente como frágil y abusiva la identidad civilizada.

Por contra, en el ambiente cada vez más culturalmente desflechado de la actualidad, el mecanismo de la decolonización fantástica pierde su transparencia freudiana y su sugestividad contrafactual, pues la señal originaria negada se encuentra, en realidad, dispersa por territorios-palimpsestos amenazadoramente sincrónicos en los que se difuminan los contornos de la autoctonía, la autenticidad se vuelve borrosa y el espectro de lo local se deja interceptar por el juego de complicidades nada inocente que proviene del mercado global, con sus pedidos *à la carte* y expectativas exotistas. El texto fantástico de nueva generación⁵ parece, de hecho, hacerse cargo del estado de excepcional debilidad en el que están llamadas a *manifestarse* las identidades marginales, minoritarias, regresivas que se atreven a sembrar la semilla de la discordia en el monólogo de la globalización del que, por otro lado, ambiguamente, también participan, llegando a ser hebras de la misma urdimbre, o mejor, uninfluientes grietas intersticiales necesarias para la eficacia de un discurso tan abierto y tolerante (pero en realidad tan voraz) de acabar con todo posible contradictorio. Destituidos de la posibilidad de ocupar un espacio persuasivamente otro, cada vez más difíciles de referir a un sistema de valores

5 Me refiero aquí a la intensa concentración de narraciones de corte no mimético que, actualmente, parece estar produciéndose sobre todo —pero no de forma exclusiva— en Argentina, después de un par de décadas dominadas por escrituras generalmente realistas. Entre los autores, nacidos en los años '70 y '80, que participan de este fenómeno —usando las categorías del género, más o menos abiertamente, para vehicular un interés renovado por la reflexión sobre los espacios y los significantes de lo local embestidos por las oleadas del *maremágnum* global—, además de las dos escritoras de las que en breve me ocuparé, habrá que nombrar también a Federico Falco y Luciano Lamberti y, fuera de Argentina, a la ecuatoriana Solange Rodríguez Pappe, la salvadoreña Claudia Hernández, la boliviana Liliana Colanzi, además de los mexicanos Alberto Chimal y Cecilia Eudave. Señalo que, en contratendencia con respecto a la moda clasificatoria de lo *neogótico* (Casanova Vizcaíno & Ordiz, 2018) que se está imponiendo sobre todo desde las universidades estadounidenses —y que, sin duda, tiene su interés para dar cuenta de algunos lúgubres relatos, por ejemplo, de Mariana Enríquez y Alberto Chimal—, me parece importante seguir trabajando con la idea de lo fantástico para no cortar con una tradición (crítica y creativa) que ha prendido raíces profundas y ramificadas en Hispanoamérica y con la que, de manera bastante explícita, todos los jóvenes dialogan. Por otro lado, para recordarnos que los confines entre ambos géneros resultan tradicionalmente inestables bastaría con mencionar las «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata» de Cortázar (1975) que, de hecho, se refieren al fenómeno del fantástico rioplatense. En este sentido, conservan el rótulo para trabajar con un corpus más contemporáneo, entre otros, Honores (2011) y Nieto (2013), así como siguen hablando, sin derogar, de literatura fantástica también los escritores Cecilia Eudave (2009) y Alberto Chimal (2016) desde su reflexión teórica.

(y a un repertorio de gestos) propio y reconocible, sensibles al peligro de la serialización, de la comodificación, de la espectacularización, las apariciones de la deshomogeneidad cultural transitan entre espejismos y simulacros y el monstruoso contrapunto de la barbarie queda absorbido, con su proyectualidad utópica, en el *pastiche* de la frontera.

Dominan los paisajes culturales frecuentados por Roberto Bolaño quien, en un episodio de antología de 2666, busca (y encuentra) el efecto *horror* describiendo un fast food étnico habitado por el fantasma de neón del folclor mexicano, y que, en *El espíritu de la ciencia ficción*, interpola —verdadero *hapax* en un macrotexto, por otro lado, tan propenso a estilizar, más o menos paródicamente, todo tipo de género *menor*—, un cuento explícitamente fantástico que parece estar pensado para sugerir la exorcización definitiva del *révenant* postcolonial, archivándolo entre las posibles declinaciones del que representa uno de sus temas nucleares: el cansancio de la Revolución. Ante el ojo conternado de un misionero chiapateco —el clásico testigo latinoamericano bolañano, obligado a enfrentarse con la violencia originaria de sus tierras *por traslación*, de manera deslocalizada—, una aldea soñolienta del Congo belga encuentra la vía de la insurgencia a través de la reproducción compulsiva, idolátrica, de los fetiches del progreso occidental, en la reproposición —por *zombificación*— del modelo importado del *homo faber*, una verdadera «fiebre de la carpintería» que da lugar a un inquietante vertedero de significados muertos («horribles» bañeras de madera, discos dentados, cilindros y planchas enormes...). Entre ellos destaca la copia alucinada, sugerentemente subversiva, de un Cristo crucificado, tallado en una madera porosa y casi viva, entreverada como la piel de una culebra, en el que los brujos lugareños parecen haber cifrado la maldición del régimen colonial. Pero la «magia» de la apropiación transgresiva que desactiva las relaciones de poder inscritas en la historia es apenas «vestido, ropa de la aldea» (Bolaño, 2016: 163), nada más que una adherencia literaria (un automatismo cultural) por desmitificar en manos del escritor chileno, quien cierra el relato en seco con una matanza indígena y el «extraño Jesús» sonriente tirado sin más en la maleza, acompañando «los rifles de madera, las pistolas de madera» (163) de un motín imposible.

La imagen que he utilizado en el título —de la que, tirando del hilo, se podría construir una serie: ídolos de plástico, monstruos-llaveros, mitos de historieta, tradiciones indígenas manoseadas como leyendas urbanas...— pretende dar cuenta de una desorientación iconográfica que pasa a ser también estructural y política. De hecho, en muchos textos de hoy, los fantasmas que, exponiéndose al riesgo de lo kitsch y del consumo sectorial, *performan* los es-

tigmas del territorio pueden realmente engañar en cuanto a proveniencia y significado: en todos los niveles, son imágenes que circulan, del todo inestables; o peor, traviosos mash-up, figuras double-face que pueden pescar desde imaginarios contradictorios, sobreponiendo, por ejemplo, el recuerdo espectral del antes con el vértigo alucinado del después, el substrato premoderno por reestablecer con la extensión post-humana, el rostro del nativo con el del cyborg. Si constructos como tradición y modernidad, centro y periferia, local y global han dejado hoy en día de trazar oposiciones binarias excluyentes y dibujan, más bien, un sistema tentacular de co-dependencias (generalmente enfermizas), para seguir perpetrando su saludable acción perturbadora cuestionando todavía productivamente el sentido de la autoctonía, el nuevo fantástico tiene que hacerse cargo de un doble desafío: por un lado, revisar sus aparatos figurales, volviéndolos sensibles a las medias tintas agrídulces del pop y aprovechando sus implícitas connotaciones inquietantes y, por otro, invertir en estructuras imaginarias menos rígidas, sustituyendo la narración lineal de la invasión de regreso con la que podríamos definir una narración de circulación, en la que las transgresiones a un principio de identidad cada vez menos reconocible como norma toman el aspecto de movilizaciones pluridireccionales, contaminaciones multifocales, contagios difusos.

Entre muchos autores que me propongo estudiar dentro de este marco teórico, es decir los que, en otras palabras, parecen haber aceptado el desafío de describir el horror cultural de nuestro tiempo, tratando además de *localizarlo*, volviéndolo alusivo del lugar cada vez más desdibujado que ocupa Latinoamérica en el mapa de la globalización, me voy a detener en los casos de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin.

2. *LATIN AMERICAN HORROR STORIES: MARIANA ENRÍQUEZ* Y LOS DERROTEROS POP DEL FOLCLOR

El motivo folclórico retraducido y variablemente contaminado y el fetiche supersticioso remendado, hecho espurio por la interpolación, representan los vectores privilegiados de lo ominoso en buena parte de los relatos de *Las cosas que perdimos en el fuego* y *Los peligros de fumar en la cama*, en donde el miedo se activa obsesivamente en las zonas de deshilachamiento simbólico de la ciudad global, en las delirantes periferias donde «los dioses moribundos» de las culturas, subculturas y contraculturas más diversas se guiñan el ojo en harapientos bazares imaginarios (que están a punto de convertirse en basure-

ros). No es ninguna casualidad, de hecho, que precisamente lo kitsch y lo abyecto constituyan los ingredientes principales del terror fantástico de Enríquez quien, reiteradamente, investiga el alucinante paradero de las «boludeces de provincia» (Enríquez, 2017: 64) —casi siempre la mitología correntina, las tradiciones provenientes de la frontera que dibuja la impropia continuidad entre la Argentina blanca y europea y ese depósito sobreviviente de la deshomogeneidad cultural que sigue siendo, para el Cono Sur, el Paraguay guaraní— en el extrarradio de la gran metrópolis, allá donde el proyecto de la modernidad se descontrola por laxismo y falta de recursos, dibujando márgenes infidos, anárquicos suburbios o infectas villa miserias.

En estas franjas espectralizadas por la ausencia de cualquier señal viable de orientación simbólica, un «reloj de Hello Kitty» adquiere plena ciudadanía en el torpe altar «del Santo al que le rezaba [la] abuela» (Enríquez, 2017: 57), contribuyendo más que solventemente al buen resultado del conjunto (cualquier cosa que eso pueda significar): «un San La Muerte enorme», «repetido en diferentes tamaños y materiales», «dentro de [cuyos] ojos huecos brillaban lucécitas intermitentes, seguramente de una guirnalda eléctrica navideña» (69). En «La Virgen de la tosquera», una pandilla de adolescentes imprudentes tratan de lidiar con sus primeras inquietudes eróticas jugando a las brujas, hasta que, manejándose a duras penas entre remeras satánicas de los Rolling, manuales de parapsicología, filtros de amor, «peyote y calaveras de azúcar» (27), tropiezan con un ídolo votivo indomable, incluso invocando las lógicas sincréticas codiciadas por el discurso postcolonial del *reino de este mundo*:

—No es una Virgen.

—¿Qué cosa?

—Tiene un manto blanco para ocultar, para tajarla, pero no es una Virgen. Es una mujer roja, de yeso, y está en pelotas. Tiene los pezones negros.

Nos dio miedo. Le preguntamos quien era, entonces. Nos dijo que no sabía, algo brasilero. (...) el rojo estaba muy bien pintado, y brillaba, parecía acrílico (36).

Claramente, el milagro otorgado por la falsa virgencita, señora de un culto olvidado e ilegible sepultado bajo las capas de barniz e invocado en el descreimiento, resultará incluso más cruel en consideración de su más total insensatez.

Apenas una audaz caminata nocturna «al otro lado de la estación», donde «las vías y sus terraplenes se pierden hacia el sur» (Enríquez, 2016: 18), separa la complicada rutina de Constituciones —«el barrio más peligroso de

Buenos Aires» (14)— de un verdadero bosque semiótico de referencias periféricas precariamente recontextualizadas en la tierra baldía de la capital, allá donde se marchita su ideario centralizado y de importación: entre los desperdicios de los cartoneros y las jeringuillas de los yonquis, parpadean los «velones verdes y rojos», las cruces pintadas, los «santos de yeso de la devoción popular», un *pastiche* expresionista de gauchos independentistas divinizados, fetiches de santería recién llegados por correo desde Brasil y retablos estilo Halloween (con «una (...) bola de cristal» y «otras cositas» «para ambientar, ¿me entendés?», 129). El cuento del que provienen estas imágenes, «El chico sucio», insiste en la anarquía espacial que caracteriza el barrio, indicando como problemático y abusivo su espectral nomadismo: por un lado, «muchacha vive en la calle» (11), un ejército de cuerpos rechazados toca a las puertas del ciudadano legítimo, *ensuciando* literal y metafóricamente los umbrales de la morada burguesa; por otro, la narradora también es un personaje dislocado, una progre de clase media que se concede el lujo del turismo de favela. La antigua mansión a la que se ha mudado, derogando toda norma sociourbana, con sus detalles art déco, «gárgolas y llamadores de bronce» (10) absorbidos en la periferia post-industrial, relata las alucinantes metamorfosis de una zona que un tiempo perteneció a la aristocracia porteña y cuyas prestigiosas estructuras edilicias ahora son *esqueletos* vacíos, *máscaras*. Aquí Cortázar nunca hubiera podido ambientar «Casa tomada». Estas son casas imposibles de ocupar porque demasiadas veces reconvertidas (en hoteles, asilos para ancianos, almacenes...) y, por ende, vaciadas de todo principio de habitabilidad por la acción reiterada de invasores cada vez más prosaicos, cuya última figura es precisamente la gentrificación importada, entre los escombros y la basura, por la protagonista. Aquí no hay propietarios legítimos, nada es realmente *nativo*. El descontrol del *sprawl* parece, a ratos, recalcar fórmulas notorias, convocando los ecos discursivos de la colonia, su historia «de traspasos, parches y reconquistas» («templos abandonados y vueltos a ocupar por infieles que ni siquiera saben que, entre estas paredes, alguna vez se escucharon alabanzas a viejos dioses», 11), pero las voces originarias han quedado destituidas de la posibilidad de evocar un principio de la otredad certero y al revés participan integralmente de las lógicas de la refundición, dialogando entre pares con las de los «infieles», pactando negocio, por ejemplo, con las performance de las travestis, quienes, emblemáticamente, saturan el barrio de trucos y artimañas:

Hace años que Lala decidió ser mujer y brasileña, pero había nacido varón y uruguayo. (...) está tan acostumbrada que a veces habla por teléfono en portu-

gués o, cuando se enoja, levanta los brazos hacia el techo y le reclama venganza o piedad a la Pomba Gira, su exú personal, para quien tiene un pequeño altar en el rincón de la sala donde corta el pelo [a sus clientas], justo al lado de la computadora, que está encendida en chat perpetuo (13).

El horror que, de una forma literal o figurada, afecta al pequeño por-diosero cuyo «apretón [de mano] breve y mugriento» pone en marcha la sensibilidad social de la narradora y que, coherentemente con su fantasmática intemperie, de repente desaparece, desmarcándose de su protectorado justo cuando, en pleno bosque de altares, aparece la cabeza degollada de un chico de su misma edad, se presta a una bifurcación interpretativa que oscila entre la magia negra y la crónica más trillada, entre la sospecha de una venganza sobrenatural y la amenaza de lo cotidiano, entre una manifestación de lo local cada vez menos localizable y una expresión de lo global que, por otro lado, ha aprendido a deslocalizar convenientemente sus estructuras de control, comercializando *brand* «del territorio»:

- Estas son cosas de brujos.
- La policía cree que son los narcos.
- Está lleno de narcos brujos (29).

La típica oscilación fantástica lleva aquí a una síntesis chirriante, tanto epistemológica como culturalmente muy débil y, sin embargo, en ambos niveles, también persistentemente inquietante.

Y es que los relatos de Enríquez recurren de manera obsesiva a imágenes mixtas de este tipo, imágenes que se abren por encima de una frontera tan solo aparentemente neutralizada: en «El desentierro de la angelita», el recuerdo identitario profundo toma el aspecto de un bebé-cadáver a medio pudrir, equipado con dos «rudimentarias alitas de cartón», que se deja llevar de paseo en una mochila; el fantasma que tendría que significar «el lado oscuro de la orgullosa Argentina del Centenario» (Enríquez, 2016: 87), disturbando el discurso europeizador de las nuevas élites criollas, convence a medias por manifestarse, intermitente como un holograma, en un bus que ofrece un tour por los lugares de la Buenos Aires gótica, con su doble guía en inglés y español («Pablito clavó un clavito»); en el cuento «La hostería», algo así como el episodio piloto de una serie de televisión que podría llamarse Latin American Horror Story, un centro de detención y tortura *higienizado* y reconvertido en hotel se anima con las voces espectrales de una violencia localizada y trazable, y sin embargo, la amonestación identitaria sugerida por el recurso sobrenatural se

banaliza confundiendo con la invención retrofuturista de una grabación utilizada como alarma, cuyo hipotético mensaje se dispersa en las lógicas circulares de la reproducción (que, como tal, carece de fuente, es *sin origen*).

Al poner en escena la desconcertante condición *hauntológica* de las sociedades postindustriales, la escritora parece evocar la crisis de presencia del Yo que las define representando una marcadísima —y válgame aquí el juego de palabras— *crisis de ausencia* del Otro, es decir trabajando con el dato siniestro de la homogeneización lingüística de la alteridad, con la problemática *remezcla* imaginaria padecida por las que una vez fueron las reconocibles periferias del Imperio críticamente enfrentadas con su pasado negado y *reveniente* y que ahora se han convertido en espacios de la indiferenciación, acriticamente poblados por fantasmas locales y monstruos virales que, en el mejor de los casos, son mera quincalla y apenas sirven de trampantojos para la memoria colectiva. Trátase, a pleno derecho, de *zonas contaminadas*: su gradiente terrorífico se vincula justamente con imágenes de contaminación, paisajes captados en el momento visionario en el que la amalgama cultural se descompone, obscenamente se llena de gusanos, se convierte en *mierda*, desde cuya viscosidad infecta se generan abortivas mutaciones de cada uno de los imaginarios refundidos.

En este sentido, el relato «Bajo el agua negra» cierra este recorrido con una figura que me parece definitiva, ambientando en una villa miseria la aparición de un ídolo inmanejable (a partir de cualquier código simbólico) desde las aguas emponzoñadas de «ese brazo del Río de la Plata» donde Buenos Aires se va «deshaciendo en comercios abandonados» y «ranchos de chapa».

Entre otras cosas, Villa Moreno representa la última reserva india del que una vez fue el glorioso sincretismo latinoamericano: en el barbárico revoltijo iconográfico (vírgenes milagreras, Iemanjás prodigiosas, estampas del Gauchito Gil...) desesperadamente recolocado en la «zona muerta», «el gran tacho de basura» de la metrópolis (Enríquez, 2016: 157), participan ahora también las desconcertantes criaturas post-humanas que *provienen* de las exhalaciones méfíticas del Riachuelo, con su naricez ancha «como la de un felino, y los ojos muy separados, cerca de las sienes», insinuando idiosincrásicos parecidos con las razas originarias... y «los brazos de más (a veces hasta cuatro)» (159).

Cuando el portador de la norma, el sujeto *natural* de esta experiencia fantástica, franquea el puente, su aventura más allá de los lindes de la razón y el orden, identifica un cronotopo desconcertante, uno en donde la palingénesis premoderna se confunde con la ciencia ficción distópica, lo indígena con lo alienígena (o lo extraterrestre), lo auténtico con lo genéticamente manipulado y la única gramática posible parece ser la epidémica del contagio circular. El culto

inaudito que cierra el texto —y que es la monstruosa resultante de la infección semiótica, el fruto de la aberrante complicidad activada entre los legados arcaicos dispersos y los desechos del sistema— lleva en procesión a un dios genéticamente modificado, la versión alucinada de un Cristo Redentor cuya imagen no solo se desenfoca, como es tradicional, entre los referentes encontrados del pastiche pagano, sino que también se tuerce, sin ninguna ironía, hacia lo trash, asomándose en el *remix* nada menos que el semblante del Monstruo de la Laguna del repertorio b-movie: el repugnante pelele, con sus «brazos delgados y dedos de molusco» (172), es, en todos los sentidos posibles, una forma intoxicada, que solo puede leerse como el emblema de ese régimen de la refundición salvaje que identifica el idiolecto de globalización, y que, sin importar ya desde dónde, *regresa* para anunciarnos el reino de lo indistinto uniforme.

3. «¿QUÉ DICE EN LA CAJA?»: SAMANTA SCHWEBLIN Y LO IDÉNTICO SIMULADO

Algunas observaciones sobre Samanta Schweblin, cuya obra —habrá que señalar— es menos leíble dentro de este marco, puesto que su visión fantástica destaca por su discreción,⁶ y parece del todo ajena al efecto descubiertamente horrorífico que, con pinceladas *camp*, van buscando algunos de los cuentos más significativos de Mariana Enríquez, además de resultar, por lo menos a primera vista, mucho menos culturalmente específica. Y sin embargo, a pesar de que sus relatos estén generalmente ambientados en espacios privados, estrictamente acotados por los rituales neuróticos con los que el individuo trata de controlar sus más intransferibles terrores —que a duras penas se dejan interceptar por los discursos de la identidad colectiva—, la sintomática desorientación del *sentido del espacio* que los caracteriza dialoga a la perfección con las inquietudes culturales de su compañera de promoción, dándole más fuerza a la hipótesis de un fantástico que vuelve crítico el enflaquecerse de los vínculos simbólicos con la sede de lo que es —o debería ser— *propio*: la pérdida del sentimiento de pertenencia que caracteriza, de manera tan solo aparentemente neutralizada, la contemporaneidad.

Concentrándose más en las estructuras narrativas que en las imágenes inquietantes (realmente elusivas, retóricamente poco elocuentes en su caso),

6 Carmen Alemany Bay (2016) involucra a la escritora porteña —junto con Cecilia Eudave, Guadalupe Nettel, Daniela Tarrazona y Valeria Luiselli entre muchísimas otras, llegando su nómina a tocar también el caso extremo de Mariana Enríquez— en el gremio de las narradoras «de lo inusual»: se trataría de fotografiar unos mundos narrativos anfibios, donde sí acontecen cosas insólitas, pero nunca de una forma tan explícita como para autorizar el uso de la etiqueta fantástica.

Samanta Schweblin clava a sus personajes en las que podríamos considerar variaciones —descarnadas, atrocemente interiorizadas— alrededor del motivo de la casa abandonada: moradas suburbanas, en realidad, perfecta, anodina-mente habitadas, que se vuelven inquietantemente idénticas —como espacios clonados— por la total ausencia de cualquier tipo de *genius loci*, desertificadas por una economía doméstica perversamente fluida, des-familiarizadas por el hábito del traspaso. Paradigmáticamente, en uno de sus libros más interesantes, se catalogan *Siete casas vacías*, que continúan sin solución una larga secuela de anexos habitativos, una hilera de contenedores humanos igual de vaciados que la narración invita a imaginar enlazados mediante canales invisibles, interconectados a través de una red subterránea por la cual, disimuladamente, acontecen inconcebibles —y, sin embargo, sistemáticos—, trueques simbólicos, se perpetran transferencias, conversiones, canjes.

Por esta vía, se movilizan y, en última instancia, enajenan materiales emotivos delicadísimos, haciendo que los signos de lo doméstico *circulen*, integrándose en una *impresión de comunidad*, simulando un sentido de lo comunitario del todo aparente, que los textos bañan en matices siniestros.⁷

Si en el libro lo que realmente cuenta parece haber acaecido antes de que la narración se ponga en marcha —en otro lugar, en el repertorio quizás—, en estos despersonalizados módulos residenciales nadie ya se preocupa por vigilar pesadas puertas de roble o tirar a la alcantarilla las llaves de la entrada convirtiendo en fetiches demarcaciones físicas y simbólicas, ahora, perfectamente desgarradas.⁸ La amenaza ya no tiene que ver con la sospecha del invasor al acecho en el umbral sino mucho más con la sensación de que una parte de nosotros, algo que nos pertenece, haya sido absorbido por una de las trampillas invisibles que laceran el tejido de lo doméstico y haya ido a parar en la *casa de otro*, o quizás se haya extraviado, por descuido, en las dinámicas de la mudanza circular y eterna que define cada uno de estos relatos —que, en efecto, están literalmente puntuados por cajas (perfectamente selladas en algunos casos, deshechas y revueltas en otros), volviendo inasequibles las pertenencias, des-familiarizando las *propiedades*.

Este *provisional* que incumbe —y que en los textos se trata sin escándalo como el elemento contextual de una norma pasivamente aceptada— estalla, en

7 Aquí como en otras partes de este ensayo resuena la crítica a la globalización y a sus «incontestables» metáforas de liberación —una entre todas: la fluidez— que propone, desde lo postcolonial, Mary Louise Pratt (2008), insistiendo en la actualidad de ese discurso y connotándolo oportunamente para que haga chirriar la utopía emancipatoria de la aldea-mundo.

8 Intertextualizo aquí la escueta trama de «Casa tomada», sin duda un precedente imprescindible para entender las sietes casas schweblinianas.

realidad, en una serie de terribles vértigos sicóticos que vinculan el aguante insuficiente de lo doméstico a la retórica de la movilidad, la transformación, el re-uso. En otras palabras, nada aquí es verdaderamente familiar y nada llega nunca a superar unas fronteras últimas: por un lado, se propaga la sospecha de la *alteración de lo idéntico*, quedamos presos de la obsesión por lo irreconocible, el gusano de la engañadora sofisticación de la imagen, se sospecha que lo que es mío, en realidad, no lo es, mas, en algún momento, ha sido cambiado con algo que se le parece (una copia, un simulacro); por otro, cuando habría que conceptualizar pasajes irremediables, elaborar pérdidas definitivas, concebir alteridades absolutas, se va generalizando como un morbo la sensación de poder encontrar —y traer de vuelta a casa— lo que se ha ido hurgando entre las cosas del vecino.

En la ciudad componible de Schweblin, que parece estar pensada como una maqueta hiperrealista de *kit* habitativos paralelos, nada se pierde —porque cualquier cosa, como en un *franchising*, podría plausiblemente haber pasado a habitar en otra puesta en escena residencial perfectamente idéntica— pero, por decirlo de algún modo, todo está *perdido*.

Algunos ejemplos. En «Nada de todo esto», el cuento que estrena la serie, una madre y una hija vagabundean en coche por los barrios más acomodados a la búsqueda obsesiva de algo impreciso, imposible de identificar, y sin embargo percibido como urgentemente propio, en casa de extraños: cuando la azucarera robada en una de esas atolondradas perustraciones queda enterrada en el patio familiar como reparación de no es dado saber qué impronunciabiles lutos, a la dueña legítima del objeto se la reta a volver a encontrar el único recuerdo que le queda de su propia madre revolviendo desesperadamente «torres de cajas apilables que hay por todos lados, como si ningún sitio fuera adecuado para empezar a buscar» (Schweblin, 2016: 27), mientras la narradora la espía con sadismo moverse por un espacio vuelto hostil, insensible a toda reivindicación de propiedad, por una alienación uniforme.

El título, despiadadamente irónico, de «Para siempre en esta casa» se refiere a la ausencia definitiva del hijo de los vecinos de la narradora, quien, todos los días, espera que los padres del difunto toquen a la puerta para rescatar lo que les ha faltado en su jardín, como si fuera una pelota extraviada o un calcetín tendido que el viento ha hecho volar, exorcizando el duelo en la imagen, al fin y al cabo doméstica, del pasaje a un espacio contiguo, tratando la muerte como un problema de vecindad. «Cuando algo no encuentra su lugar»... «no sé, pero hay que mover otras cosas» (42), se comenta: pero la fórmula mágica de la compensación, de la reformulación conservativa del orden de los sumandos —que Samanta Schweblin invoca reiteradamente para dar

cuenta de la laxitud del imaginario contemporáneo— en realidad expone a sus personajes a una intemperie sistemática.

«La respiración cavernaria», el relato más largo y estructurado de toda la colección, buscando el diálogo con la línea del fantástico siquiátrico cortazariano —el que tematiza un síntoma, haciéndolo *exorbitar* del expediente médico (como en «Cefalea») — parecería invertir la focalización de la narración anterior, contando la misma historia desde la perspectiva de los *detentores* del duelo, en este caso, la madre del hijo ausente, cuyo equilibrio síquico estalla por completo —cuya rutina respiratoria se altera sin remedio— cuando identifica el rostro de *su* chico en el de un niño *cualquiera* que, sonriéndole desde su cochecito entre las estanterías repletas de productos de un supermercado, le restituye la mirada. Son los efectos de este reconocimiento abusivo los que la hacen tambalear dentro de lo real, perdiendo el rumbo por los caminos cada vez más desdibujados de una dimensión doméstica que se verá obligada a clasificar furiosamente para que no se le escape, imponiéndose rutinas y ejercicios cada vez más estrictos. Cuando lo extraño puede volverse propio, la casa se convierte en un paraje yermo, abierto al saqueo indiscriminado, en donde las reconfortantes reliquias personales quedan violadas por la sospecha de lo idéntico simulado. Nada casualmente, es un objeto comercial y *reproducibile*, un género de todo uso, que se convierte en piedra angular del miedo: la «chocolatada», el polvillo de cacao que le gustaba a su hijo y que ahora, fuera de toda previsión y a pesar de todo catálogo —la protagonista parece saberlo con seguridad—, es devorada ávidamente por el hijo de la vecina y sistemáticamente sustituida por otra equivalente: un horrible, inamisible envase-clon.

Salta entonces el poder individualizador e intransferible de los afectos que impregnan *nuestras cosas* —puede que baste con cambiarles la etiqueta— y los traumas empiezan a moverse como moneda corriente, divisa convertible que circula e infecta.

Cuando también el hijo de la vecina, el ladrón de la chocolatada, morirá según un esquema aplastante y atroz, será éste último (y no el otro, el legítimo) quien se quede viviendo escondido «en el fondo de mi casa» (92), sin dejar, por supuesto, de arrasar con las provisiones. La sensación de la protagonista es la de ser respirada por otro, una resaca circular y viciosa de pertenencias irreconocibles dentro de una *cohabitación* aberrante:

Volvió a sentirlo, esta vez desde el techo, y a sentirlo otra vez, mucho más cerca, rodeándola por completo. Iba y venía, como un ronquido áspero y profundo, como la respiración de un gran animal dentro de la casa (91).

No hay rastro de kitsch ni de pop en los cuentos de Schwebelin pero siguen siendo la adulteración, la contrafacción, la serialización del original los ejes alrededor de los que gira la experiencia terrorífica, según una tendencia a la estigmatización de las dinámicas escondidas y las narraciones implícitas que sustentan esos mismos efectos estéticos: las engañosas metáforas de movilidad y refundición que respaldan el proyecto de la globalización y el sistemático desbordamiento del imaginario económico fuera de su específica esfera de competencia, reglamentando funciones de naturaleza y alcance muy dispares.

La novela breve *Distancia de rescate* cierra con broche de oro el diálogo que he intentado activar entre dos imaginarios aparentemente no comunicantes y, sin embargo, sintomáticos ambos de un fantástico —el latinoamericano de los años dos mil— que parece haber aprendido nuevos trucos para problematizar las narraciones de lo global, a saber mediante un uso que definiría *contaminado* de las imágenes de lo local, pensado para dar cuenta de sistemas de expropiación y control inéditos, lógicas de domesticación administradas radialmente, violencias por infusión casi impalpables, en todo caso mucho más súbdolas que las «directas y lineales» de la *conquista*.

De hecho, insistiendo en el motivo de la irreconocibilidad de lo doméstico, la escritora construye una narración siniestra, impregnada en humores tanto ecológicos⁹ como, en sentido amplio, culturales, en la que procede a desfamiliarizar el espacio que por antonomasia representa el baricentro, el punto de sedimentación hondo de la identidad argentina. La *provincia*, el *sur*, la pampa inmensa, reconfortante y romántica, poblada por héroes rústicos y salpicada de ganado, inventada por la tradición para encandilar la mística de la autenticidad y la autoctonía —ese mismo espacio que Roberto Bolaño, en «El gaucho insufrible», en diálogo abierto con Borges, se había encargado de ridiculizar, dejándolo infestar por una plaga de prosaicos e irritantes conejos saltarines—, se convierte aquí en una tierra emponzoñada, sembrada sin solución de continuidad con cultivos transgénicos y habitada —insistiendo en el que parecería ser el peculiar *ángulo del horror* desde donde la autora mira la realidad— por una cosecha de *hijos ajenos o impropios*.

Un morbo sin nombre demora, como rocío, en los cultivos, empaapa el subsuelo, contaminando sus *ríos profundos*, empañando los manantiales de

9 Voy a dar por descontado este primer nivel de aproximación —que obviamente es central en una novela que relata la historia de la colonización del campo argentino por el latifundio multinacional de la soja transgénica, abriéndose entonces a lecturas tanto políticas como de corte *ecocrítico*. Véase al respecto, además de las muchas reseñas publicadas en la prensa tanto argentina como española, Oreja Garralda (2018).

donde bebe el espíritu nacional, puesto que la infección, la amenaza química, intercepta también las adherencias simbólicas de las cosas adulterando lo más genuino del campo. En esta pampa «verde y brillante bajo las nubes oscuras» (Schweblin, 2017: 22) —una pintura hiperrealista que distorsiona y pervierte tanto el paisaje natural como la típica postal patriótica—, los patos se mueven borrachos por los sembrados, los caballos tambalean en las patas con los ojos desorbitados, duros de miedo, y el hocico hinchado como el de «otro animal». La pequeña aldea donde, para desconectar del trajín de la metrópolis, ha ido a parar Amanda, junto con su hijita y el topo de peluche que siempre la acompaña, disimula su amenaza bajo el aspecto de la tradición, invitándola así a aflojar la cuerda tensa del cuidado maternal —alargar la *distancia de rescate*. Pero aquí, igual que los animales, también los niños enferman y, para salvarlos, los lugareños los someten a una ceremonia mágica, un ritual supersticioso que suscita el recuerdo de oscuras tradiciones populares, en cuya descripción, sin embargo, Schweblin involucra imaginarios discordantes, contaminando su reportaje etnográfico con algo que se parece a un relato de abducción extraterrestre: la medicina chamánica practicada por la curandera de esta estancia hundida en la fosforescencia de la soja recién cortada, perdida en un cronotopo indefinible, respondiendo a un principio de amortización económicamente irreprochable, transfiere el alma contaminada a un cuerpo sano dejando vacío el cuerpo enfermo, libre para que lo habite un espíritu intacto. Compensando los efectos individuales del morbo —y, de hecho, colectivizándolo— el ritual, de manera siniéstramente paradójica, *restituye* a la vida unas criaturas que son totalmente *nuevas*. Cuando Amanda se entera de la plaga y de los cultos sincréticamente ancestrales y posthumanos que se practican en la *casa verde*, el hilo, único e indisoluble, que la ata a su pequeña Nina ya se habrá roto, y la otra Nina se habrá integrado al ejército alucinante de los «niños intoxicados», los irreconocibles «chicos que vuelven», algunos de ellos deformes, como en «Bajo el agua negra» de Mariana Enríquez («no tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada, muy colorada, y escamosa también», Schweblin, 2017: 108), pero, en la mayoría de los casos, perfectos, normalísimos monstruos,¹⁰ a la vez idénticos a sí mismos y diferentes, enlazados en una extraña forma de personalidad difusa, de identidad compartida: un cuerpo-enjambre que merodea vagabundo por las calles del pueblo entregado a los cuidados comunitarios de unas dudosas «enfermeras».¹¹

10 En relación con este motivo, véase González Dinamarca (2015).

11 En un relato de Mariana Enríquez titulado «Chicos que faltan» y que proviene de *Los peligros de fumar en la cama*, los «adolescentes y niños, escapados y raptados, vivos y muertos» que llenan las com-

El perverso desenfoque impuesto por Schweblin a las confortables tradiciones mágicas de la provincia —dejando que intercepten algunas entre las metáforas más básicas del alfabeto global (flujo, compensación, deslocalización etc.) y se complíciten con ellas— culmina con la imagen, explícitamente *horror*, de este linaje *colectivo y no familiar* que, precisamente cebándose de huellas discursivas circulantes, rociadas en el aire como un veneno («Los chicos del maíz» de Stephen King, entre otras muchas), trastorna el topos campesino de la socialización de la cría.

Lo que queda por señalar es la reveladora reaparición de algunos de los tics característicos del imaginario schwebleriano. Por ejemplo, es entre las *hileras* de mostradores de *Casa Hogar*, un almacén de productos para la vivienda, donde las dos extranjeras, la madre y la hija en peligro, detectan por primera vez la presencia de la niña deforme que estrena la serie de los reconvertidos y anuncia la disolución fatal del vínculo que las tiene atadas. Y obviamente el juego de Nina, primero el léxico familiar de la *princesita* que deja abierta la puerta a la posibilidad (y la amenaza) de un yo plural («¿Qué le parece, Madám, un poco de garrapiñada?», «Nos parece ideal —dice Nina, convencida desde siempre que el diálogo señorial es en plural», 40), luego, la atroz naturalidad con la que la niña performa el horror de una *alteridad idéntica*:

—Nina...

—No soy Nina... — dice Nina.

(...)

—Es un experimento, señora Amanda — ice, y empuja hacia mí una lata.

(...)

—¿De dónde salió esa lata, Nina?

(...)

—No sé a quién le está hablando, señora Amanda.

—Soy David —dice Nina, y me sonrío (55-56).

A la luz de lo que venimos comentando, no podría resultar más emblemática la relación —aparentemente absurda— que Amanda establece entre esta verdadera teatralización de la pesadilla de la sustitución y la aparición inesperada en la mesa de la cocina de una lata de arvejas increíblemente grandes, «de una marca que no compro», «un producto que jamás elegiría para alimentar a mi familia»: «Sobre la mesa, a esa hora de la madrugada, la lata tiene una presencia alarmante» (55).

lumnas de la crónica negra, precisamente, vuelven, como fantasmas, llegando a formar un «organismo, un ser completo que se movía en manada» (2017: 174-175).

La novela se despidе del lector con la típica imagen de una estancia argentina, habitada por un hombre «que ha perdido sus caballos» y por el que antes fue su hijo, David, un niño de la nueva estirpe, que pasa su tiempo amarrando con hilo sisal lo que queda de las pertenencias *familiares* (muebles, cuadros, fotografías, adornos...) a una estructura (nacional, tradicional, identitaria...) basculante como la de un velero fantasma. Cuando nos damos cuenta de que sus manos —mera inercia del cuerpo, invocación espectral a un principio de correspondencia que el texto, despiadadamente, se ha encargado de dismantelar— aprietan tenaces un topo de peluche, traicionando la desesperación del niño por ser reconocido, por *reconocerse*, y por fin volver a ese otro lugar que, quizás, fue suyo, la nostalgia y la compasión por las identidades originarias atrapadas en una forma *impropia* nos golpea con un latigazo imprevisto.

Quizás no sea descabellado pensar que el horror de la circulación volátil y la refundición salvaje de lo doméstico —el horror que mejor parece connotar el fantástico latinoamericano del nuevo milenio, invitando las culturas locales a dar cuenta de sí en puestas en escena cada vez menos fiables— tenga que ver —como el juego de Nina— con la contundente, inapelable *presencia* de una lata de sopa (de la marca Campbell acaso...): único ídolo realmente superviviente, universalmente reconocible y para todo uso, ídolo sintético de la síntesis total y definitiva que vuelve neutra toda tradición y proveniencia, ídolo pop monstruosamente *corriente* y quizás, por eso mismo, dispuesto a quedarse en su trono para siempre.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid.
- ALEMANY BAY, Carmen (2016): «Narrar lo inusual: *Bestiaria avida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarrazona», *Romance Notes*, 56.1, pp. 131-141. <<https://doi.org/10.1353/rmc.2016.0013>>
- ARÁN, Pampa (1999): *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Tauro ediciones, Madrid.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, núm. 80, pp. 391-403. <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1972.2727>>
- BOLAÑO, Roberto (2016): *El espíritu de la ciencia ficción*, Alfaguara, Madrid.
- BROWN, Andrew J. (2018): «Sampling and Remixing in Recent Latin American Narrative», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 71, núm. 1, pp. 7-22. <<https://doi.org/10.1353/rhm.2018.0009>>
- CAMPRA, Rosalba (2014): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla.

- CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra, e Inés ORDIZ (eds.) (2018): *Latin American Gothic in Culture and Literature*, Routledge, New York.
- CHIMAL, Alberto (ed.) (2016): *La tienda de los sueños. Un siglo de fantástico mexicano*, SM, México D. F.
- CORTÁZAR, Julio (1975): «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», *Caravelle*, núm. 25, pp. 145-151.
- (1994): *Los relatos 1. Ritos*, Alianza, Madrid.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2016): *Las cosas que perdimos en el fuego*, Vintage español, Nueva York.
- (2017): *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, Barcelona.
- EUDAVE, Cecilia (2009): *Sobre lo fantástico mexicano*, Letra Roja, Orlando.
- FUENTES, Carlos (1972): *Cuerpos y ofrendas*, Alianza, Madrid.
- GELDER, Ken (ed.) (2000): *The Horror Reader*, Routledge, Londres y Nueva York.
- GONZÁLEZ DINAMARCA, Rodrigo Ignacio (2015): «Los niños monstruosos en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. III, no. 2, pp. 89-106. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.249>>
- HONORES, Elton (ed.) (2011): *Lo fantástico en Hispanoamerica*, Cuerpo de la metáfora, Lima.
- MORALES, Ana María (2008): «Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico», *Hipertexto*, núm. 7, pp. 68-76. <<https://doi.org/10.31819/9783954871629-010>>
- NIETO, Omar (2015): *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno*, Universidad Autónoma de México, México D. F.
- OREJA GARRALDA, Nerea (2018): «*Distancia de rescate*: el relato de los que no tienen voz», *Orillas*, núm. 7, pp. 245-256.
- PRATT, Mary Louise (2008): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Routledge, New York-London.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SCHWEBLIN, Samanta (2016): *Siete casas vacías*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2017), *Distancia de rescate*, Random House, Barcelona.