

David Roas y Alessandra Massoni (eds.), *Las creadoras ante lo fantástico: visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*, Visor, Madrid, 2020. ISBN 978-84-9895-241-4.

El título de este libro ilustra diversas cuestiones de elevado interés en la actualidad, aunque esto no significa que no lo fueran en el pasado ni que dejarán de serlo en el futuro. Por un lado, la focalización en la creación femenina, que a pesar de los pesares continúa padeciendo el peso del androcentrismo, actitudes ideológicas y limitaciones legales que siguen impidiendo la igualdad de todas las personas y la realización artística por parte de muchas mujeres, también en las sociedades occidentales. Patricia García incide en esta problemática dentro del marco de la literatura fantástica: «within the national and international canons of the fantastic an alarming lack of Hispanic female voices persists. This is reflected, for instance, in the underrepresentation of women writers in the most widely distributed anthologies of the Hispanic and international fantastic, with only approximately 10 per cent of those writers included being female» (2019: 16). Por otro lado, la segunda cuestión de interés radica en que el uso del término «creadoras» amplía la noción literaria de «escritoras», al presuponer ámbitos artísticos que no se reducen a lo meramente textual, como corrobora el subtítulo: el cine y el cómic cada vez están más integrados en una red

de estudios interdisciplinarios y multidisciplinariedad en los que lentamente converge el mundo académico de las Humanidades, mientras a la figura autoral se le abre un abanico más amplio de terrenos para la creación narrativa, desprendiéndose de esa secular raíz ligada a la idea de *autoridad* para exponerse como objeto de estudio, sin los prejuicios que lastraban todo aquello que no fuera considerado «literatura». Si bien en los países anglosajones esto lleva sucediendo desde hace décadas, en la curtida piel de toro este tipo de novedades requieren de una maduración larga, casi como sus excelentes quesos y embutidos. Por ello, este espíritu inclusivo constituye, sin duda, una de las virtudes que han acompañado desde sus inicios las diversas ediciones del exitoso congreso internacional «Visiones de lo fantástico», celebrado hasta el momento en la Universidad Autónoma de Barcelona, espacio en el cual se incubaron los capítulos presentes en el volumen aquí reseñado.

Tras una sucinta presentación a cargo de los editores, el primer trabajo de *Las creadoras ante lo fantástico* lo firma David Roas, destacado investigador de lo fantástico que ha desarrollado su carrera académica en la Universidad Autónoma de Bar-

celona. Se trata de una aproximación muy bien resuelta a las principales cuestiones relacionadas con la literatura fantástica escrita por mujeres o etiquetada como «femenina», fórmulas que no siempre coinciden: ¿qué función tiene el género en la definición de la categoría de lo fantástico femenino? ¿De qué modo cabe engarzar ambos términos? Para responder a la primera pregunta, Roas examina los postulados de la escritora y crítica belga Anne Richter en relación con su concepto de *fantastique féminin*, expresados en diversos de sus ensayos, siendo el primero la introducción a su antología *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à nos jours* (1977) y el último, publicado cuarenta años después (dos antes de su fallecimiento), *Les écrivains fantastiques féminins et la métamorphose* (2017). Frente al «esencialismo arquetípico» de esta, que exalta como rasgos inherentes a lo femenino la locura, la irracionalidad y la imbricación con la Naturaleza, Roas despliega un eficaz argumentario, encabezado por la crítica al cajón de sastre en que Richter convierte la categoría de lo fantástico, al incluir «obras maravillosas, mágicorrealistas e incluso pertenecientes a la ciencia ficción» (16). Un avance significativo realizado por el investigador en este campo es la esmerada cartografía del «esencialismo arquetípico», al señalar que también se observa en trabajos de Danielle Hipkins, Monica Farnetti, Lucie Armitt y Zoé Jiménez Corretjer, subrayando que estas dos últimas «consideran que la literatura fantástica escrita por mujeres es un acto transgresor

tanto contra los esquemas patriarcales como contra los propios límites de la lógica» (18), es decir, asumiendo una de las tesis fundamentales de Hélène Cixous al respecto de su concepto de «écriture féminine» (a este respecto, véase Gregori, 2020). En relación con ello, vale la pena añadir que Richter se sitúa sin ambages en el feminismo de la diferencia, despreciando la ambición de la igualdad en la lucha emancipadora (lo llama «trampa») (1977: 15); dicho posicionamiento la conduce a afirmaciones más que cuestionables, incluso en su último ensayo: «Pour la femme qui se sent prisonnière au sein de la condition humaine, l'animalisation est une délivrance (...). A contrario, l'homme qui subit la même transformation conçoit celle-ci comme une aliénation dégradante» (Richter, 2017: 20-21).

Tras descartar tales postulados, Roas se refiere a dos trabajos que presentan un enfoque básicamente temático en su tratamiento de las manifestaciones fantásticas, pero que, libres en principio del yugo esencialista, presentan una visión transgresora de la conjunción de géneros (sexual y literario), cosa que permite al investigador reorientar la cuestión hacia el campo de lo fantástico feminista: *The Female Fantastic: Evolution, Theories and Poetics of Perversion* (2009), de Gloria Alpini, y *El signo y el espejo: una aproximación a lo fantástico femenino* (2014), de María Akrabova (habiendo un pequeño error en la fecha de este en el capítulo). En este planteamiento cabría añadir que resulta fundamental romper con el simplista molde binario que

el esencialismo *volens non volens* acaba reforzando. De este modo, como apunta Clark en relación con la creación de autoras argentinas contemporáneas: «the fantastic mode adds a facet to a literary and political enterprise which problematizes the binary oppositions that structure dominant discourses and permeate social and psychic life on all levels» (1996: 236). En definitiva, Roas plantea un concepto de fantástico feminista en que se daría la recurrencia de tres aspectos: «1) una cosmología de temas específicamente vinculados a la experiencia femenina; 2) las voces narradoras femeninas; 3) la presencia de mujeres como agentes de la acción» y que se constituiría «como una forma de atacar directa o indirectamente el orden patriarcal y socavar las estructuras de poder» (24); en otras palabras, sería una variante más de aquello que define y distingue a lo fantástico: la transgresión de nuestra idea compartida de lo real, eje sobre el cual gira el estudio del mismo Roas *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011), uno de los trabajos de referencia en el campo de la teoría de lo no mimético.

En definitiva, el capítulo inicial resulta de gran utilidad porque constituye un marco global de comprensión de la obra fantástica de las artistas que crean en diferentes cauces narrativos. Le sigue un trabajo sobre lo gótico firmado por Irene Achón, docente de la Universidad San Jorge que ha orientado su investigación hacia lo fantástico en la época romántica. Significativamente subtítulo su capítulo

«Refugio del cuerpo de la mujer». El primer golpe de efecto, pues, es irónico, dada la tendencia en las manifestaciones históricas de lo gótico al encierro de mujeres en espacios lúgubres, víctimas de malvados representantes de las fuerzas vivas, además del secular confinamiento patriarcal de la mujer en el hogar atendiendo a tareas domésticas. Achón señala que «las creadoras góticas han encontrado en las historias fantásticas un lugar donde identificarse, donde expresar no solo los miedos y las inquietudes, sino un lugar con símbolos necesarios para denunciar el maltrato social que va desde el silencio hasta el menosprecio» (32), en un movimiento que se puede calificar de justicia poética. En concreto, el texto examina el papel de la maternidad en tres muestras de creación femenina partiendo del concepto ya clásico de *female gothic* que propuso Moers. A pesar de distar casi un centenar de años entre sí, las obras del corpus están unidas por el uso de motivos góticos, adoptando una madura reflexión sobre aspectos substanciales de la existencia desde el punto de vista femenino en clave metafórica o alegórica: la novela *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, el relato «The Yellow Wallpaper» (1892), de Charlotte Perkins Gilman, y la película *The Book of Birdie* (2017), de Elizabeth E. Schuch. Si bien las dos primeras ya han sido repetidamente estudiadas desde parámetros similares a los aplicados en este capítulo, Achón lo resuelve hilvanando su argumentación en torno a los aspectos que las unen también con el film: la transgresión

femenina del modelo patriarcal en diferentes grados y modos, siempre desde planteamientos feministas. Con todo, tal vez la autora debería haber precisado la relación entre los aspectos religiosos sobre los que descansa el filme de Schuch y las dos obras decimonónicas examinadas previamente, puesto que todas ellas comparten una misma base cultural fuertemente influenciada por el puritanismo. A nivel formal, cabe señalar que en algunas citas en inglés aparecen visibles errores de transcripción y hay algún despiste estilístico, como la repetición literal de una cita en la paráfrasis que la precede (37).

El siguiente capítulo, dedicado a Georges Sand, es el que encaja mejor con el título del volumen, es decir, *Las creadoras ante a lo fantástico*, puesto que, por un lado, el conjunto de la obra no mimética de la autora francesa se corresponde más bien con lo maravilloso, hallándose alguna singular incursión en lo fantástico, y, por el otro, la investigadora que firma el capítulo, Raquel Álvarez Álvarez, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, incide en el contraste entre esas eventuales muestras de fantástico frente a la modalidad habitual en la escritora, modalidad caracterizada por presentar bastantes puntos en común con el cuento popular. Es decir, se trata de un estudio de Sand *ante* lo fantástico más que de lo fantástico *en* Sand. De hecho, la investigadora advierte en nota a pie de página de algo que podría sorprender en un libro en que la cuestión de género literario o modalidad narrativa resulta hartamente sensible: «Par

commodité, nous conservons le terme *fantastique* pour parler de ses récits de genre, bien que ces derniers appartiennent en grande majorité au domaine du merveilleux» (48). Un uso tal del término no puede sino conducir a confusión a los/as lectores/as, aunque sean especialistas en este tipo de literatura. Que la misma escritora no los diferenciara o que fueran «sinónimos» en un determinado momento de la historia literaria (48 y 50) no justifica seguir manteniendo esas sinonimia o confusión en trabajos académicos del siglo XXI. Habría sido pertinente que la investigadora hubiera puesto más ahínco en el análisis de cuentos como «L'Orgue du Titan», que ella misma ve como una «excepción» por su fantasticidad frente a los textos maravillosos de Sand (55), y en la caracterización de lo inquietante que observa en diversos relatos de esta (56). Obviamente, el tono «optimista» e incluso «sereno» que la investigadora atribuye a la obra de la autora francesa (63, 67 y 68) se alejan diametralmente de lo fantástico. También salta a la vista que la autora no acepte que haya obras de teatro que se encuadren dentro de lo fantástico (49) habiendo publicado trabajos de tanto calado —solo por mencionar los del ámbito hispánico— como *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo* (2012) de Matteo De Beni, o el monográfico aparecido en 2014 en *Brumal* (vol. 2, núm. 2) a cargo del mismo autor y de Teresa López-Pellisa, otra especialista en este campo de estudio.

En cuanto al contenido del estudio,

tras ubicar lo no mimético dentro de la obra de Sand, Álvarez Álvarez analiza en qué medida se vincula con la primera generación de autores de narrativa fantástica y, finalmente, aborda los textos no miméticos de la escritora francesa como herramienta didáctico-filosófica, mostrando sus similitudes con la visión promovida por el movimiento surrealista. Respecto a lo segundo, la investigadora sitúa a Sand predominantemente en la línea de E.T.A. Hoffmann, cosa que le hace reiterar que esta sufre un claro desfase respecto a las corrientes en boga en su época. Si bien en lo personal la escritora se adhirió a la lucha feminista —con hábitos y comportamientos que durante su estancia con Chopin en Mallorca causaron el repudio de la conservadora población local, cabe añadir—, su escritura no mimética respondía a un objetivo más amplio: el ataque al sistema en vigor por su exacerbado materialismo. Así, Álvarez Álvarez argumenta que el corpus de Sand es una muestra de rebeldía contra el sistema dominante, el cual a su entender era el materialismo burgués, bajo una fuerte influencia masculina. Si a ello le sumamos que define lo no mimético de Sand como maternal, observamos una interesante conexión con las tesis del feminismo de la diferencia de Richter. Paralelamente, Sand entroncaría con el surrealismo por su asunción de otra forma de ver el mundo y la primacía del sueño en su construcción de lo no mimético: tesis muy válida, en efecto, aunque al mismo tiempo refuerza el carácter maravilloso de la obra analizada en este estudio,

al ser la escritura surrealista —o maravilloso onírico— una variante más de esa modalidad distinta de lo fantástico (Gregori, 2015: 26-30). Finalmente, debe señalarse que un buen número de entradas de la bibliografía no presentan los datos imprescindibles.

Julio Ángel Olivares Merino, escritor e investigador de la Universidad de Jaén especializado en el estudio de lo gótico y el terror, demuestra en su capítulo sobre «La resucitada» de Emilia Pardo Bazán un dominio completo de las herramientas de análisis de los estudios literarios con un objetivo claro y sólido: evidenciar que en este relato domina el conservadurismo de la escritora gallega, al no apostar por subvertir el *statu quo* de la sociedad patriarcal, subversión que sí tenía lugar en su obra ensayística y en buena parte de la literatura gótica de la que bebe el cuento de Pardo Bazán. De este modo, la «respuesta contestataria» de la protagonista, Dorotea, consistente en su regreso al mundo de los vivos (más allá de si es un acto imposible a nivel ficcional), constituiría un acto fallido de visibilización y vindicación de su estado de opresión como mujer en el marco familiar y social. Para este fin, Olivares Merino se sirve de variedad de herramientas narratológicas y de un examen oportuno de las relaciones intertextuales del relato de Pardo Bazán con otras obras de la literatura fantástica (Hoffmann, Poe, Espronceda, Alarcón, Cadalso, Bécquer, Tieck, Gautier, Tolstoi, José Bianco). Tanto por el acierto metodológico, en consonancia plena con

los objetivos fijados y con la bibliografía seleccionada, como por la estructura aplicada y el uso expresivo y claro de lengua, se trata de un trabajo modélico en el ámbito de los estudios sobre lo fantástico. El dominio del aparato teórico empleado y la atención al detalle confirman dicha afirmación: se examinan los posibles casos de parodia, ironía, desautomatización o ruptura de expectativas, para revelar en un proceso paulatino la dessemantización del espacio anteriormente propio (el hogar) y la pérdida de identidad de la protagonista, la cual a la vez le niega la agencialidad y la posibilidad efectiva de retorno. Se trata de una negación de la identidad como sujeto pleno que ya se producía antes de su confinamiento en el sepulcro (como muerta aparente o real), y que el episodio de supuesta resucitada no hace sino poner en evidencia. Olivares Merino no lo interpreta como una sutil denuncia de ese estado de cosas por parte de la voz autoral, sino como la restitución del orden «natural y lógico» por parte de la presencia masculina (88), con la que dicha voz se alinearía. En este sentido, coincide con Trigo en su valoración del cuento como una «enunciación conservadora que reafirma el patriarcado» (92).

Michelle Trujillo Cruz, de la Universidad Nacional Autónoma de México, explora en su trabajo algunos relatos de María Luisa Bombal. Tras exponer la problemática situación de la obra creativa de esta en un el campo literario chileno donde el realismo social era hegemónico, la autora plantea que los sitios del ámbito

natural con que presentan un fuerte vínculo las protagonistas de los relatos fantásticos de Bombal son un arma de doble filo: pueden ser un ámbito de reconocimiento corporal, de bienestar y de formas alternativas de ser en el mundo, pero «también frustrarán a largo plazo la verdadera liberación de su entorno opresor (...) por representar un tipo de conocimiento *no reconocido* por la razón» (99). Trujillo Cruz examina la creación de lo fantástico a partir de la multirreferencialidad del lenguaje como generador de ambigüedades en relación con los siguientes objetos de análisis: la casa de las protagonistas en las novelas *La última niebla* y *La amortajada*, en la primera de las cuales una mujer anónima se reconoce corporal y mentalmente gracias a su contacto con la naturaleza, a la vez que esta la aísla y comporta su pérdida de la juventud, mientras que en la segunda obra la protagonista, al morir, se desprende del odio hacia su esposo, reintegrándose orgánicamente al universo; en el relato «Las islas nuevas», un fragmento de ala en la espalda de una joven que provoca la huida del personaje masculino que se interesa por ella; una cabellera en el cuento «Trenzas», extrañamente vinculada con las raíces de un bosque que, al incendiarse, provoca un gran dolor en la propietaria de dicha cabellera; y la belleza del personaje que da nombre al relato «La historia de María Griselda», belleza que «parece tener un origen más cósmico que racional» (114), quedando fuera del alcance de su esposo, en concreto cuando ella se refugia en el

espacio natural del bosque, cuyos dones no podrá aprovechar tras regresar al hogar. La crítica de Bombal hacia el positivismo que deduce la autora de su análisis de «Trenzas» (112) se podría extrapolar a otros textos de la escritora: los hombres se alzan como artífices y adoradores del progreso, intentando dominar la naturaleza, mientras que las mujeres se conjuran para defenderla: son «relatos que transitan hacia lo fantástico para crear espacio de libertad y autoconocimiento una vez que lo aparentemente idílico se torna en pesadilla para sus protagonistas cuando el orden social, el cientificismo y el mundo racional entran en sus vidas para poseerla y explicarlas» (117).

Los investigadores de la Universidad de São Paulo Nathália Xavier Thomaz y Oscar Nestarez se aproximan a un clásico del terror contemporáneo, *The Haunting of Hill House*, de Shirley Jackson, examinando sus espacios góticos mediante el concepto de lo *Unheimliche* de Freud y los recursos estilísticos del modernismo literario. Si bien el planteamiento no revela nada especialmente novedoso, el uso de determinados conceptos permite que el texto resulte interesante a los/as especialistas en la materia: por un lado, el tópico simétricamente opuesto al tradicional *locus amoenus*, el *locus horrendus*, que en este caso adquiere el grado de *locus horrendus* «ideal» al caracterizar la Casa de la Colina (122), la cual presenta una relación espejular con el territorio mental de Eleanor, la protagonista. Además, el texto saca partido de dos traducciones recientes al por-

tugués de Brasil directamente ligadas al tema, en concreto, «O Infamiliar» (2019), del ensayo original en alemán «das Unheimliche», de Freud, y la novela de Jackson, *A Asombração da Casa da Colina* (2018), a cargo de Débora Landsberg. En relación con lo primero, los autores del trabajo señalan que en la novela se presenta todo un ciclo bien estructurado de acontecimientos: desde el movimiento pendular y extraño entre lo familiar o doméstico y lo no familiar u ominoso, hasta la apoteosis final en la que todo se vuelve desconocido y siniestro, pasando por la descontextualización del nombre de la protagonista, que funciona como evidencia de la disolución y de la falta de control que sufre Nellie en esa situación. Sin embargo, no se acaba de entender la traducción al portugués de las citas de obras que en la bibliografía final aparecen en su versión original inglesa, ni tampoco la ausencia de un apartado de conclusiones que integre y expanda deductivamente lo examinado en las páginas anteriores.

Cecilia Ferreira Prado, de la Universidad de las Islas Baleares, nos aproxima al mundo «rostrificado» de la novela *Los dos retratos* de la escritora argentina Norah Lange, en que las distorsiones producidas (o sentidas) en las imágenes de diversos retratos y espejos comportan efectos insólitos. La investigadora define la obra como perteneciente a lo fantástico puro todoroviano por el mantenimiento de la duda sobre la naturaleza de las visiones que se producen a lo largo del texto, una duda que la voz narrativa expresa re-



iteradamente; también la califica con el término de Harry Belevan «fantástico anhelado», al ser visiones «deseadas» por Marta (la narradora) y la abuela, aunque «estos extraños sucesos violentan con su irrupción la lógica del mundo que dibuja el relato y, por tanto, se consideran anormales dentro de ese mismo paradigma ficcional» (134). La investigadora examina con detenimiento tres acontecimientos que pueden interpretarse como fantásticos: en primer lugar, una migración constante de rostros de luz que parten de las fotografías, rozan los de la mesa y se introducen en el espejo, que los capta y absorbe; en segundo lugar, la observación del movimiento de algunos rostros en el segundo retrato; finalmente, la subversión del orden natural de la mimesis, al querer los personajes (el original) parecerse a su retrato (la copia). En los apartados siguientes, la autora compara la obra de Lange con el cuento «Las fotografías», de Silvina Ocampo y reflexiona sobre un cierto didactismo presente en la novela, que estaría relacionado con el conocimiento revelado mediante los rostros a la joven narradora, no solo por la socialización que implica el hecho de estar en contacto con estos rostros y enfrentarse a ellos, sino por hallarse ante el «gran misterio de la muerte» (144). Por otro lado, cabe señalar que aquello que Ferreira Prado define como fantástico de carácter «sintáctico» o «estructural» no es tal, aunque es cierto que el uso por parte de la narradora de ambigüedades del lenguaje incrementa la fantasmaticidad del texto, con

frases «opacas y contradictorias destinadas a despistar al lector sobre el suceso increíble» (138). Igualmente, se produce un baile de términos a la hora de definir la instancia que determina si un relato es o no fantástico según Todorov: a veces es el lector, otras un personaje, y en alguna ocasión se acierta a decir que se trata del lector implícito. Por cierto, el trabajo hubiera ganado cuerpo teórico y un abanico de referencias intertextuales si se hubiera ampliado la bibliografía final con estudios como el de Milner (1982).

En el capítulo a cargo de Sebastián Miras, de la Universidad de Alicante, hallamos una aproximación a diversas escritoras uruguayas de lo no mimético que publicaron este tipo de obras en la década de los años 50 del siglo pasado, en concreto Clotilde Luisi, Giselda Zani, Armonía Somers y María Inés Silva Vila. El cuadro constituye un panorama parcial pero coherente, al señalar el autor una serie de puntos en común que otorgan unidad al conjunto, con el telón de fondo de una «literatura imaginativa» distanciada de la rioplatense y menos popular que en Argentina: «La influencia tardía de ciertas experimentaciones vanguardistas, la ruptura con la estética de las generaciones anteriores (...), la desconfianza en los órdenes oficiales que conduce a la heterodoxia y el marginalismo» (147). Miras justifica la selección de los relatos del corpus por presentar «una aparición que revela una superficie perturbadora y prelude un acontecimiento funesto» (156), al tiempo que por lo general aplica los postulados



todorovianos para clasificarlos —«El derribamiento» de Somers se aproximaría a lo fantástico-extraño, «Regreso» de Luisi pertenecería a lo fantástico-maravilloso y «La casa de la calle del Socorro» de Zani podría definirse dentro de lo extraño puro—, aunque enigmáticamente recurre a Barrenechea para calificar de «no-natural» el orden que rige en «Último coche a Fraile Muerto» de Silva Vila. De acuerdo con dicho análisis, en realidad solo los relatos de Luisi y Silva Vila encajarían en el marco de lo fantástico, mientras que los otros dos entrarían dentro de la categoría más amplia de lo insólito. Se trata de un ejemplo más, por tanto, de la bondad del título del volumen: *Las creadoras ante lo fantástico*. En el apartado final del capítulo Miras determina que, en relación con la literatura argentina inmediatamente anterior, la narrativa no mimética uruguaya examinada no se encuentra a una distancia tan grande como la crítica afirmaba, al estar presente en ambas la figura del fantasma; no obstante, en el caso de las autoras uruguayas en cuestión, el investigador revela unas intenciones y mecanismos singulares. En un sentido menos positivo cabe advertir que, además de dividir en diversos apartados su trabajo, cosa que hubiera facilitado la lectura del mismo, el autor podría haber profundizado en alguno de los relatos, desarrollando con más detalle su análisis, especialmente en los casos de los textos de Luisi y Zani.

El trabajo de Alessandra Massoni Campillo crea una cesura en la dinámica

del volumen, al cambiar el objeto de estudio literario por el fílmico. En efecto, en su trabajo pone el foco en la película *Evolution*, de Lucile Hadžihalilović, analizándola desde los planteamientos del posthumanismo, que parten de reflexiones sobre el papel y el alcance de la ciencia, la lógica del capitalismo avanzado y la cuestión de la identidad. En este sentido, el vínculo más directo entre todo ello y el film seleccionado son las prácticas de manipulación genética, al indagar esta en «la creación de lo posthumano a partir del mayor dispositivo biológico: el cuerpo» (162). El objetivo fijado por la autora no es precisamente sencillo ni esquemático, pues pretende explorar el símbolo de lo materno en la película de Hadžihalilović, «por medio de un discurso construido en clave de género que, a su vez, pretende guiar la comprensión de la intersexualidad en el seno de un posthumanismo poco convencional» (162); todo ello en conjunción con una serie de aspectos que entran a considerar los límites de lo fantástico y la narrativa especulativa, en concreto lo extraño y lo monstruoso. A pesar de lo alambicado del planteamiento, la autora asume el reto con elegancia y profundidad intelectual, resolviendo las diferentes cuestiones con argumentos bien contruidos y alusiones pertinentes («Dagon» de Lovecraft, *La pell freda* de Sánchez Piñol, *Carrie* de Stephen King), en relación con los cauces de la metamorfosis, la constitución de lo neohumano o la transferencia de la maternidad a jóvenes varones. Massoni Campillo explora razonadamente las diferentes posi-

bilidades hermenéuticas que ofrece esta insólita capacidad de procreación, desde las eventuales lecturas basadas en la ciencia ficción, la evolución natural o lo fantástico, sin abandonar el ámbito de los estudios de género en relación con la biopolítica y nuestro mundo, donde «la maternidad es un obstáculo para el desarrollo de la autonomía de la madre, y en su término, de la mujer. *Evolution* subvierte estos valores al irrumpir [un] horizonte [reconoscible como la civilización actual], físico y conceptual, con su neohombre» (172). El único punto discutible, a mi entender, es de detalle: la decisión de citar «A Cyborg Manifesto» de Haraway en italiano cuando se podría reproducir el original inglés o alguna de sus traducciones al español, fácilmente accesibles en la red.

El trabajo que culmina el volumen, dedicado a dos webcómics de Emily Carroll, resulta de un interés indudable y contiene un sugerente análisis de los mismos, aunque seguramente su autor, el investigador Álvaro Pina de la Universidad de Jaén, no tiene en cuenta la globalidad del ámbito de estudio de las humanidades (sino solo el hispánico) cuando asevera que «lo fantástico empieza a reconocerse ya como una categoría estética plenamente transversal» (p. 177). El problema quizás no sea tanto la transversalidad —asumida desde hace décadas en mayor o menor grado en los *cultural studies* y en marco multidisciplinares— sino la categoría en sí, que se enfrenta al informe e improductivo concepto de lo *fantasy*, denunciado también por Roas en el volumen

aquí reseñado (21-22) y por tantos otros/as especialistas conscientes de la precisión estética y funcional que requieren los estudios académicos. También resulta chocante —entre otras generalizaciones tajantes que aparecen en su estudio— que Pina hable de «revolución social, cultural e incluso económica notable» (179) al referirse a la irrupción del webcómico, ya que seguramente sería más adecuado emplear estos términos cuando son oportunos (la irrupción de internet, por ejemplo). Centrándonos en la parte analítica del capítulo, el autor explora desde los presupuestos de lo fantástico —y en concreto mediante la distinción propuesta por Roas entre miedo físico y miedo metafísico— dos obras de Carroll, de manera satisfactoria: «His Face All Red» (2010) y «Margot's Room» (2011). Introduce una clasificación de cuatro formas distintas de percepción del fenómeno fantástico a partir de las figuras del actante y el receptor de la obra, por un lado, y de las nociones de intra y extratextual, por el otro. Esta clasificación le sirve para codificar el análisis de las webcómics del corpus, aunque debería haber ampliado el razonamiento con casos concretos (en lugar de la extensa nota 3 sobre comunicación y representación, por ejemplo, al no aportar demasiado al tema tratado), ya que de las cuatro formas de percepción presentadas solo la cuarta parece encajar con lo fantástico; en este último caso, además, resultaría innecesaria la división entre lo intratextual (del actante) y lo extratextual (del receptor) porque, a nivel perceptivo, ambas deben ser equi-

valentes: los/as lectores/as ven el mundo ficcionalizado como una representación de su mundo. De igual manera, resulta de dudosa utilidad heurística (y algo cacofónico) el neologismo «fantastrónico» que Pina propone para englobar «todo arte fantástico que precisa de un soporte electrónico» (189), en la línea de la *literatrónica* propuesta por otro autor citado en el trabajo, que vendría a sustituir (a primera vista) concepto más arraigados como literatura digital.

Llegados/as ya al final del recorrido por *Las creadoras ante lo fantástico*, lo único que se echa en falta en conjunto es un apartado final con las biobibliografías resumidas de los/as autores/as, las cuales seguramente no hubieran supuesto una gran dificultad logística. Por otra parte, y en síntesis, observamos que la mayoría de contribuciones al volumen examinan obras literarias, siendo el cómic o el cine los apéndices del mismo, presentes solo al final del índice tras un buen número de estudios sobre narrativa impresa. O esta sería, como mínimo, una lectura a primera vista, puesto que habría que tener en cuenta un factor a mi parecer revelador. Se trata del orden escogido por los editores del libro para ubicar los trabajos, que no es otro que la cronología del corpus. Gracias a dicho orden trasluce una

acertada selección de estudios representativos de diferentes momentos y espacios de lo fantástico y lo no mimético, en general: desde el gótico inicial hasta los web-cómics de Carroll, pasando por la narrativa de Sand en la órbita del romanticismo y sus derivados, lo fantástico finisecular como alternativa al realismo en el caso de Pardo Bazán, los dos primeros tercios del siglo xx en el Cono Sur alumbrados por Bombal, Lange, Luisi, Zani, Somers y Silva Vila, y el reciente cine de Hadžihalilović. En este sentido, de dicha elección cronológica se deriva que en el siglo xxi ya no encontramos análisis de corpus literarios, sino la atención puesta en dos ámbitos de creación que han tomado relevancia académica en las últimas décadas: el audiovisual y la narrativa gráfica, como si simbólicamente se indicara un fin de ciclo, un mudar de formatos sin marcha atrás, que habría surgido justamente en el campo siempre renovador de lo fantástico. ¿Qué nos deparará el futuro siendo el tiempo presente ya tan distópico?

ALFONS GREGORI  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w  
Poznaniu  
alfons@amu.edu.pl

