

CUENTOS PARA NIÑAS PECULIARES: NARRATIVAS DE LO SINIESTRO FEMENINO¹

PATRICIA POBLETE ALDAY
Universidad Finis Terrae
ppoblete@uft.cl

Recibido: 17-02-2021
Aceptado: 12-11-2022



RESUMEN

En este artículo proponemos una lectura de algunas obras contemporáneas de herencia fantástica escritas en lengua española por mujeres, comprendiéndolas como parte de una «narrativa de lo siniestro». Para ello matizamos la teorización actual sobre el género retomando su basal enfoque psicoanalítico, lo que nos permite situar la irrupción de lo *unheimlich* en el horizonte de la lógica del relato de formación o *bildungsroman*. En específico, nos centramos aquí en la infancia como primera etapa de formación psicosocial, atendiendo a las manifestaciones de las zonas ocultas de la personalidad como momentos de anagnórisis que serán elaborados *a posteriori*. Las conclusiones apuntan a la necesidad de incluir en el ejercicio de reformulación constante de lo real —y, con ello, de lo fantástico— no solo los elementos físicos e instrumentales que componen nuestro mundo, sino también y sobre todo aquellos componentes éticos que marcan tanto nuestros conocimientos conscientes como aquellas zonas que preferimos ignorar.

PALABRAS CLAVE: literatura fantástica; mujeres; narrativa hispanoamericana; siniestro.

TALES FOR PECULIAR GIRLS: NARRATIVES OF THE FEMININE SINISTER

ABSTRACT

Here we study some texts of contemporary fantastic heritage written in Spanish by women, understanding them as part of a «narrative of the sinister». In this aim, we

¹ Este artículo forma parte del proyecto de Fondecyt/ANID 1200056, «Damas oscuras: narrativa de ficción fantástica contemporánea en Hispanoamérica», del cual la autora es la investigadora responsable.

discuss the theorizing about this gender with a psychoanalytical approach, which allows us to place the irruption of the *unheimlich* on the horizon of the logic of the learning novel or *bildungsroman*. Specifically, we focus here on childhood as the first stage of psychosocial training, attending to the manifestations of the hidden areas of the personality as moments of anagnorisis that will be elaborated *a posteriori*. Our conclusion points to the need for including in the constant reformulation of reality —and with this, of the fantastic genre— not just those physical and instrumental elements, but also and especially the ethic component that define our conscient knowledge and those areas that we prefer to ignore.

KEYWORDS: Fantastic literature; women; Hispanic American fiction; sinister.



Las obras de autoras como Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Liliana Colanzi, Patricia Esteban Erlés, Cecilia Eudave, Solange Rodríguez Pape, Agustina Bazterrica o Mónica Ojeda abrevan de la tradición del relato fantástico sin ajustarse, necesariamente, a su estructura, temas, motivos ni finalidad. Lo *unheimlich*,² sin embargo, continúa siendo la piedra angular de esta narrativa, y su irrupción sucede generalmente en el marco de procesos e hitos de crecimiento (niñez y adolescencia, matrimonio, maternidad, separación, etc.), que son distintos —y/o se experimentan de forma distinta— en el caso de mujeres y hombres. Desde esta perspectiva, estudiamos aquí algunos cuentos y novelas de Cecilia Eudave (México, 1968), Patricia Esteban Erlés (España, 1972), Mariana Enríquez (Argentina, 1973), Liliana Colanzi (Bolivia, 1981), Claudina Domingo (México, 1982) y Gloria Susana Esquivel (Colombia, 1985) que focalizan la infancia como primera etapa de formación psicosocial relevante. Antes de ello, ofrecemos una serie de consideraciones y alcances teóricos fundamentales para sustentar nuestra propuesta analítica en torno a lo que denominamos «narrativa de lo siniestro».

2 Recordemos que lo *unheimlich* fue definido por Freud en 1919 como «aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (1978: 10), y —recogiendo la aproximación estética de Schelling a este fenómeno, en 1857— como «todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante se ha manifestado» (17-18).

ANTECEDENTES PARA LA DISCUSIÓN DEL RELATO FANTÁSTICO ACTUAL

Durante los últimos años desde la academia española se ha propuesto comprender la narrativa que aquí nos ocupa como «insólita» o «inusual». La primera de estas etiquetas se plantea en términos amplios, como un gran paraguas que reúne tendencias y estéticas de carácter no realista (Abello y Fernández, 2016; López-Pellisa y Ruiz Garzón, 2019); la segunda, en cambio, se postula como subgénero de aquella, donde lo fantástico se jugaría solo a nivel discursivo, considerando particularmente la perspectiva femenina y las demandas sociales (Alemany Bay, 2016; García-Valero, 2019). No habría aquí, como en lo fantástico clásico, una trizadura en lo cotidiano que abre paso hacia otras realidades (Caillois, 1970), sino una *percepción* poco ortodoxa, que metaforiza el mundo y revela las emociones ocultas bajo lo trivial (Alemany Bay, 2019).

Si bien la perspectiva de lo inusual ofrece elementos ciertamente pertinentes y útiles para el análisis de la narrativa de herencia fantástica contemporánea escrita en lengua española por mujeres, por su definición puede dejar fuera parte importante de este corpus que, sin ser propiamente fantástico, integra sus motivos y estrategias no solo para expresar la inadecuación de los personajes respecto a su realidad, sino también para cuestionar la lógica y los límites —físicos y culturales— de esta última. Ello porque en parte importante de la obra de estas autoras lo fantástico se asoma a lo cotidiano como una posibilidad cierta y perturbadora —por lo general en el ámbito de lo íntimo— cuya causalidad, sin embargo, no siempre se puede establecer ni demostrar. Es lo que sucede, por ejemplo, en los relatos de Mariana Enríquez, donde la emergencia de lo fantástico no es (únicamente) producto de una perspectiva subjetiva y acaso distorsionada (la de la narradora) sino una realidad común y evidente. En cuentos como «La casa de Adela» o «El aljibe» —por mencionar solo aquellos que trataremos luego— lo mágico y lo irracional son parte del mundo posible (lo «real» dentro de la diégesis), y no (solo) sistemas de representación metafórica.

En este punto, la ampliación del criterio de realidad implícito en lo neofantástico (Alazraki 1983, 2001) puede resultar pertinente como perspectiva que ilumina aspectos desconocidos del mundo real; sin embargo, dicha ampliación del campo de lo perceptible de por sí resulta insuficiente para comprender la complejidad del fenómeno fantástico: tal como ha indicado Roas (2011), debe ir acompañada, además, por un cuestionamiento de nuestras propias convicciones sobre lo real; cuestionamiento que surge desde la relación

conflictiva entre sus elementos.³ A ello agregamos que también requiere de nuestra propia capacidad perceptiva: el mundo efectivamente puede tener pliegues y matices ocultos, pero se requiere de cierta apertura cognitiva para reparar en ellos. Con todos estos elementos en consideración podemos integrar dentro de nuestro corpus tanto lo fantástico situado desde el juego del lenguaje, tal y como lo aborda lo insólito (Alemany Bay, 2019: 312), como desde la experiencia concreta y colectiva de sucesos que, desde la lógica racional, consideramos «imposibles».

Recordemos que la construcción de un universo narrativo supone cuatro operadores (Doležel, 1998): los aléticos (que determinan las condiciones fundamentales, como la causalidad, los parámetros de tiempo y espacio, y la capacidad de acción de las personas), los deónticos (normas que proscriben y prescriben), los axiológicos (que transforman las entidades del mundo en valores positivos y negativos, según el contexto y la estructura de la personalidad del sujeto) y los epistémicos (que se expresan en las representaciones sociales, tales como el conocimiento, las ideologías, religiones y mitos culturales). La comprensión de lo fantástico tradicional se sitúa preferentemente dentro del primero: lo imposible se plantea en términos físicos (es decir, las disposiciones corporales para la realización de acciones); instrumentales (referidos a la potencia para producir y utilizar herramientas); o mentales (atingentes al campo sensorial y el alcance de las operaciones del cerebro). Todo esto que conforma un mundo posible narrativo forma parte integral, también, de un mundo real, por lo que estos cuatro factores son relevantes en la revisión de nuestra concepción de lo fantástico. Siguiendo a Hillary Putnam (1988), nuestra noción de realidad está modelada *también* y fuertemente por nuestros principios éticos, y estos no poseen menos valor que las leyes físicas que nos indican qué es real/ posible y qué no; lo que sucede —indica el filósofo estadounidense— es que los valores éticos no son reductibles al discurso físico. De aquí que nos resulte inconcebible o imposible tanto una acción «fantástica» (atravesar las paredes, volver de la muerte) como una real y moralmente escandalosa, como una niña que asesina a sus padres a sangre fría. El efecto producido es el mismo: incredulidad, espanto, horror, la sensación de fragilidad al sabernos habitando un mundo que nunca será del todo conocido ni manejable.⁴

3 Aquí se hace pertinente recordar el matiz indicado por Harry Belevan (1976): lo fantástico puede ser parte *permanente* de lo real y *al mismo tiempo* representar una afrenta a esa realidad que lo acoge y circunscribe.

4 Este relevamiento de los aspectos morales en la definición de lo real —y, por ende, de lo fantástico— lo encontramos, por ejemplo, en la discusión introductoria de Patricia García a la compilación *Fantastic Short Stories by Women Authors from Spain and Latin America* (2019).

La perspectiva que desde aquí asumimos comprende lo fantástico contemporáneo menos como una ruptura en el mundo que como una *anagnórisis*: un momento ya no de vacilación entre aceptar la evidencia irracional o desecharla como un engaño de los sentidos, sino de apertura cognitiva en la cual se comprende que eso que considerábamos extraño, raro, inusual o insólito, no es tal, sino que forma parte de nuestra realidad. Una parte oscura que no se descubre a simple vista, que no queremos ver o que quizás no todos pueden percibir; que no es reductible a una lógica racional, pero que siempre ha estado allí y que, de repente, emerge para hacérsenos reconocible o que, de repente, somos capaces de reconocer. En este sentido, las líneas finales de «La casa de Adela», de Mariana Enríquez, resultan elocuentes, como veremos en detalle más adelante: en ellas la narradora se sitúa claramente «del otro lado» del sentido común, ya que tras la experiencia fantástica vivida durante su infancia ella *sabe* —este es el verbo que utiliza— que lo que otros consideran irreal tiene una existencia concreta y definitiva.

Es importante subrayar que «eso» que emerge y los personajes reconocen puede situarse tanto dentro del plano de lo espaciotemporal (como en el fantástico tradicional) como dentro de lo axiológico (como en lo inusual). Es esencial notar cómo esta suerte de ampliación del campo de lo fantástico (en la que colaboran, como dijimos más arriba, tanto la distinción de pliegues y matices de lo real como nuestra propia capacidad perceptiva) sigue entroncándose en el concepto de lo *unheimlich*, traducido al español como «lo siniestro»; por ello, y en tanto nuestra lectura se afina fuertemente en su acepción psicoanalítica, preferimos hablar de una «narrativa de lo siniestro».

Dada la autoría femenina de nuestro corpus, se hace necesaria la concurrencia de una perspectiva que considere los aspectos de género en el estudio de los relatos fantásticos o de herencia fantástica. En este sentido, los aportes de críticas como Rosemary Jackson (1988, 2001), Irène Bessière (2001) y Rosalba Campra (1991, 2008) tienen el valor de focalizar el potencial subversivo de estos textos, en tanto horada la coherencia del mundo y del discurso —históricamente contruidos desde la lógica masculina— y resalta la perspectiva del Otro: el subordinado, el desplazado, el silenciado. Desde el prisma del terror o lo neogótico en el ámbito anglosajón, estudiosas como Diana Wallace (2004), Anne Williams (1995) y Michelle Massé (1992) han enfocado específicamente el modo en que las autoras de este género utilizan sus mecanismos y estrategias narrativas para denunciar la opresión del sistema patriarcal hacia las mujeres. Además, las reflexiones de Roas (2020) sobre el «fantástico feminista» son útiles y aclaradoras, en cuanto que triangulan los ámbitos de

su emergencia: las *temáticas* vinculadas a la experiencia femenina, una *voz narrativa* femenina y el protagonismo de *personajes* femeninos. Con todo ello en consideración, adquiere total sentido lo indicado ya en 1972 por Hélène Cixous (1976): no todos reconocemos lo *unheimlich* de la misma manera.

La aparición y reconocimiento de lo siniestro en procesos e hitos de crecimiento sitúa a esta narrativa en el horizonte del *bildungsroman* o relato de formación, cuyo eje es la conciliación entre la interioridad del Yo y el mundo (Salmerón, 2002). Desde su origen, este modelo narrativo fue esencialmente masculino, no solo en términos de protagonismo sino además porque el aprendizaje socialmente esperable se define en función de lo que el varón debe lograr (vencer al dragón, proveer económicamente a su familia, etc.). La preeminencia de esta perspectiva se demuestra en la formulación de términos como «*bildungsroman* fracasado» para analizar novelas de formación de protagonista femenina (Lagos, 1996). En este mismo sentido, Annis Pratt (1981) observa que en el *bildungsroman* femenino se subvierten los valores que se subrayan en su contrapartida masculina: mientras el héroe aprende a ser un adulto independiente, la mujer debe aprender a ser sumisa y vivir al alero de otro.⁵

Según María Inés Lagos (1996), las novelas de formación de protagonista femenina son transgresoras ya que, al describir el modo en el que las niñas aprenden a ser mujeres dentro de su contexto sociocultural, dejan al descubierto los mecanismos represivos que influyen para conseguir que se subordinen al sistema genérico prevaleciente. Esa transgresión tiene claras proyecciones a nivel intradieгético (tanto autora como protagonista están en una posición socialmente desventajosa). Y si el desarrollo femenino no es lineal ni gradual, como el masculino, sino que se produce a través de elementos epifánicos, como postulan Abel, Hirsch y Langland (1983), creemos que es precisamente en el relato de estos últimos donde emergería el elemento de lo *unheimlich* / siniestro en las obras de las autoras contemporáneas. En los hitos de crecimiento, ritos de paso y objetos simbólicos relativos al flujo niñez-juventud-adulter-vejez, podríamos encontrar, entonces, una clave interpretativa para esta nueva modulación del relato fantástico. En todas las obras que nutren el corpus analítico de este artículo, el elemento disruptivo marca significativamente un estadio de crecimiento específico: la niñez. Veremos cómo

5 En el ámbito del relato fantástico hispanoamericano, obras de María Luisa Bombal como las novelas *La última niebla* (1934) y *La amortajada* (1938), así como el relato «El árbol» (1939), proporcionan estupendos ejemplos de ello: para sus protagonistas los hitos de crecimiento, como el matrimonio o la maternidad, no representan instancias de gozo y realización, por lo que solo pueden concretar vicariamente sus anhelos individuales —transgrediendo las normas sociales, muchas veces— dentro de la ensoñación (v. Bombal, 2000). En esta lógica, la muerte es para ellas no una tragedia sino una liberación.

sus procesos psicoemocionales más relevantes —la diferenciación del Yo frente a la madre, el reconocimiento objetivo del entorno, o el conflicto entre la singularidad individual y la pertenencia con los pares— están cruzados y fuertemente marcados por esta emergencia/reconocimiento de lo siniestro.

MOTIVOS DE LO FANTÁSTICO EN LA NIÑEZ SINIESTRA

La integración de los diversos aspectos de la personalidad y la adecuación al mundo son los dos desafíos fundamentales que plantea la infancia, según se ha sido establecido a partir de los estudios de Erikson, publicados ya desde mediados del siglo xx (2009). Sin embargo, las condiciones en las que enfrentamos esos desafíos no son las mismas para niños y niñas, y el cisma puede ubicarse en lo que desde el psicoanálisis se ha llamado la fase edípica. En ella, el niño se distancia de la madre —su modelo y referente único— y comienza a imitar a su padre; en el caso de la niña, en cambio, esta ruptura no se produce, lo que incidiría no solo en su capacidad de independencia y autonomía (Chodorow, 1974), sino también en su relación con la propia feminidad (Recalcati, 2018).

Por ello, según explica Bruno Bettelheim, en la fantasía edípica de una niña, la madre se disocia en dos figuras: «la madre preedípica, buena y maravillosa, y la madrastra edípica, cruel y malvada» (2013: 129). Es esta última, claramente, la que puebla los relatos siniestros —ya desde los cuentos infantiles— y en nuestro corpus aparece de manera reiterada como pivote de la experiencia femenina en su descubrimiento del mundo. Sus aspectos castradores se le revelan tempranamente a la narradora de *Bestiaria vida* (Cecilia Eudave, 2018), quien describe a su madre como un híbrido entre «ser monstruoso y fantástico sin aspecto fijo (...) y un Basilisco por su extraordinario poder de matar con la mirada» (2018: 34). Al realizarse desde la conciencia de su yo adulto, que narra en retrospectiva, la vivencia de la niña se repite en el recuerdo, subrayándose así su cualidad siniestra: aquello que se ha dejado en el pasado retorna, e incide —en el tiempo presente, el de la narración— en el sentido del Yo que la protagonista posee y en las relaciones que establece, en particular con las mujeres de su familia (su madre, su hermana, su tía). Así recuerda la vivencia infantil de su madre: «Le tuve miedo siempre. De noche, cuando se acercaba a mi cama, yo me cubría la cabeza con las sábanas (...) y fingía dormir» (Eudave, 2018: 35).⁶

6 Desde el psicoanálisis, los aspectos oscuros y perversos de la maternidad han sido estudiados con lucidez por Julia Kristeva (1987) y Estela Welldon (1993). Desde una perspectiva cultural y filosófica, la primera aborda en su *Stabat mater* la idealización de la maternidad desde el mito cristiano, mientras que

En la colección de microrrelatos *Casa de muñecas* (Patricia Esteban Erlés, 2012) las madres son seres ausentes y fríos, cuya distancia y falta de protección facilita la emergencia de lo amenazante. Esta condición se vuelve extrema en *Las madres negras* (2018), de la misma autora, donde la maternidad se ve truncada o imposibilitada en términos biológicos, y su experiencia vicaria — monjas en un asilo para niñas huérfanas— es derechamente sádica. En otros casos, aunque presente, la madre aparece como un ser frágil e incapaz de brindar protección, como leemos en *Animales del fin del mundo* (2017), de Gloria Susana Esquivel; y en otros, la herencia materna se vuelve literalmente un sino maldito, como en el relato «El aljibe», contenido en *Los peligros de fumar en la cama* (2009), de Mariana Enríquez. Allí, a través del rito de una bruja, Josefina —una niña de seis años— se hace depositaria de los males atávicos que habitan a las mujeres de su familia: su abuela, su madre y su hermana, y que se manifiestan en forma de un miedo inmovilizador, que le impide hacer su vida con normalidad. «Ellas te los querían pasar, que te iban a cuidar decían. Pero no te cuidaron (...) Se quisieron salvar ellas, nena» (Enríquez, 2009: 71), le explica la bruja muchos años después. Esta herencia matrilineal perversa se manifiesta de forma casi idéntica en el relato «El eclipse» (en *Las enemigas*, 2017), de Claudina Domingo, con la salvedad de que aquí la figura tutelar maligna es encarnada únicamente por la abuela.

En este estadio de desarrollo el niño comienza a resentir las críticas y correcciones de sus padres y fantasea con «deshacerse de ellos», lo que le genera una culpabilidad con la que no puede lidiar por sí solo (Bettelheim, 2013: 264-265). La narradora de *Bestiaria vida*, por ejemplo, se cuestiona por qué «no siente nada por sus padres» cuando se supone que los niños deben quererlos (2018: 36). Y es que este cuestionamiento se hace crítico en el caso de las niñas, imposibilitadas de prescindir del referente materno, lo que puede hacer que se experimenten a sí mismas como seres monstruosos. Esta monstruosidad tiene una doble dimensión: una física, que derivará en una serie de cuestionamientos sobre la imagen corporal durante la pubertad; y otra simbólica, en tanto los primeros signos de la individualización —el sentirse diferente— pueden ser interpretados por el/la niño/a como una traición hacia su núcleo más próximo (los padres, con quienes hasta la primera infancia creemos formar una única entidad). Culturalmente, el primer aspec-

la segunda, desde la práctica clínica, expone los efectos nocivos de la madre arcaica, poderosa y controladora sobre sus hijos, en particular sobre las hijas mujeres. La tríada compuesta por *Mater Lachrymarum*, *Mater Suspiriorum* y *Mater Tenebrarum* (De Quincey, 2008) puede comprenderse como una manifestación simbólico-onírica de estos aspectos amenazantes de la maternidad.

to de la monstruosidad se manifiesta con mayor recurrencia en las niñas, por el influjo de los patrones de belleza irreales masificados por la publicidad y los medios de comunicación. Respecto a su dimensión simbólica, como apuntamos más arriba, en el caso del niño su separación de la madre resulta menos compleja que para la niña, por lo que su sentido de culpabilidad —y la incidencia de este en su propia autoimagen— no será tan acusada. En *El huésped* (Guadalupe Nettel, 2006), sin embargo, su narradora condensa ambas dimensiones de la monstruosidad: el desprecio y el temor que siente por su propio cuerpo se afina en la existencia de una «Cosa» que lo habita, «una cosa sin forma imaginable que jugaba cuando yo jugaba, comía cuando yo comía, era niña mientras yo lo era» (2006: 13). Esta entidad maligna va apoderándose de su voluntad e incidiendo progresiva y nefastamente tanto en su entorno como en la conciencia de sí. En la lógica de la protagonista, la «Cosa» es la responsable de la muerte temprana del hermano, del abandono del padre, de la depresión de la madre. La emergencia de la «Cosa» coincide aquí con el reconocimiento de la propia capacidad de incidencia sobre el entorno —hito situado alrededor de los tres años de edad— que al concretarse en hechos terribles generan una idea distorsionada y grandilocuente del propio poder y, en consecuencia, un temor hacia el sí mismo. El paralelismo entre esta monstruosidad simbólica o moral, y la física, se expresa aquí en el modo en el cual la narradora experimenta a la «Cosa» que crece dentro de sí: «semejante a un pulpo» (2006: 13), «como una larva en su crisálida» (2006: 21), «como una boa a la defensiva» (2006: 22).

Si, como señalaba Lacan aproximadamente en 1936-1937 (v. 2009), la fase del espejo en el desarrollo del niño marca el instante del reconocimiento del Yo como unidad, en estas obras se narrativiza el desengaño posterior: la comprensión de que esa figura no corresponde al Yo verdadero, que solo es una imagen, una ilusión. El motivo es un clásico de la literatura fantástica, y suele actualizarse bajo las distintas manifestaciones del doble. Este, como planteó Otto Rank (1976) en su estudio de 1914 sobre *El estudiante de Praga*, descubre el problema de la relación del Yo con el Yo; la lucha entre la necesidad de semejanza y el deseo de diferencia. El aprendizaje de los límites del Yo y su relación con los otros es un proceso que se presta, por tanto, particularmente bien a la emergencia de lo siniestro, y que se condensa con claridad en uno de los microrrelatos de *Casa de muñecas*: «Tú no eres la del espejo, eres aquella que la del espejo no quiere ser» (Esteban Erlés, 2012: 71). El texto apunta, además y por cierto, al reconocible trauma femenino del rechazo del propio cuerpo que sobreviene a las puertas de la adolescencia.

La indiferenciación se experimenta aquí como un peligro de disolución del Yo, como sucede con las huérfanas de Santa Vela, en *Las madres negras*, a quienes les quitan su nombre —«la única palabra que es [s]uya» (13)—, las rapan y las visten a todas con los mismos trapos grises. Esta homogeneidad llega al extremo en el caso de las siamesas que responden al nombre de Lavinialea, y en las que se observa la herencia fantástica del *freak show*:

Nos llamamos así. Lavinialea. No sabemos dónde empieza una y dónde acaba la otra.

Sentadas en el suelo, unidas como las doce en el reloj. El torreón está oscuro. Somos su monstruo.

Nacimos con dos cabezas. Lavinia piensa y yo hablo. Lavinia imagina y yo soy su voz. Nunca he visto los ojos de mi hermana, ni ella los míos. (Esteban Erlés, 2018: 41)

En *Animales del fin del mundo*, la figura del doble se encarna en María, compañera de juegos de la protagonista y narradora, Inés. Allí donde esta es temerosa y retraída, María —nieta de la empleada doméstica— es resuelta y audaz. De la admiración, Inés pasa al rencor y al odio cuando siente que su amiga le roba la atención de su propio padre. María personifica el temor al doble que la protagonista efectivamente siente, y a quien asegura ver:

Bajé los peldaños de la escalera de caracol, uno por uno, diciéndole adiós a cada uno de los rincones de la casa que había conquistado con María y, antes de que Julia cerrara la pesada puerta de hierro de la casa, ¡chaz!, mi doble fantasma apareció sobre el umbral para despedirse.

Tímidamente alzó su mano y, con un gesto suave en la mirada, agitó sus dedos.

El afán de diferenciación y afirmación de la identidad puede sustentar acciones radicales y socialmente reprobables, como la que emprende la misma Inés contra María, al empujarla contra una cristalería; o las que se narran en *Casa de muñecas*: «Sin que nadie se diera cuenta, maté a todas las niñas del colegio que se llamaban como yo. No soportaba que hubiera tantas» (Esteban Erlés, 2012: 140). La historia de la niña fea que pide una cara nueva a sus padres —en este mismo volumen— también ilustra este aspecto: al llegar al colegio, las compañeras no la reconocen. «Primero retrocedieron un paso y abrieron mucho la boca y los ojos. Luego apretaron los dientes, como malvadas de cine mudo, y fueron acercándose poco a poco, formando un pequeño pelotón de fusilamiento, a aquella niña nueva, que era demasiado guapa» (Esteban Erlés, 2012: 172).

Estos últimos ejemplos revelan, además, la emergencia de los aspectos reprimidos y sombríos de la personalidad. Lo perturbador aquí es que ello sucede en una etapa tan idealizada como la infancia; desde la tradición cristiana se cree que los niños son criaturas inocentes y angelicales, incapaces de hacer el mal. Lo que muestran estos cuentos y novelas, en cambio, es que la niñez es una etapa cruel, caótica y amenazante, que solo puede maravillar desde la lejanía de una nostalgia racionalizada. Los juguetes son aquí copias siniestras de las personas, los terrores nocturnos persisten a la luz del día, los seres amenazantes de los cuentos de hadas se encarnan en los adultos, los monstruos existen: ya no dentro del armario, sino de uno mismo, en tanto desde niños *sí* tenemos la capacidad de hacer el mal, aunque no podamos comprenderlo ni elaborarlo conscientemente. La escenificación de esa capacidad es la que abre la puerta a la emergencia de lo siniestro, esa grieta que horada no el mundo —el mundo siempre ha sido así— sino nuestra *concepción* de realidad, comprendida esta última no solo en términos concretos, espacio-temporales, como planteamos en la introducción, sino también desde la perspectiva ética. En términos psicoanalíticos, la emergencia de lo siniestro aquí se correspondería con la resistencia a la internalización del deber-ser social, del superyó, asociado a la «ley del padre» y sus simbolizaciones. Lo *unheimlich*, en este sentido, queda ligado en estas obras a la experiencia preedípica o a la condición femenina que desafía, por su sola existencia, al *statu quo*.

Junto al monstruo y al doble, hay un tercer motivo característico de la literatura fantástica que se configura en este corpus que analizamos: el del mal lugar. Desde la perspectiva que nos ocupa, durante la infancia el mundo se revela como un espacio vasto y amenazante, donde el/la niño/a se siente vulnerable y a merced de fuerzas que no puede dominar. En el ya mencionado relato «La casa de Adela» (en *Las cosas que perdimos en el fuego*, 2016, integrado luego en *Nuestra parte de noche*, de 2019) esta experiencia se construye desde la casa embrujada. La historia es esta: un grupo de niños va a explorar una construcción abandonada; desde dentro —leemos en la retrospectiva de una de las chicas— aquella no solo se sentía más grande de lo que parecía desde afuera, sino que tenía elementos —puertas, muebles, libros, frascos con restos humanos— que luego los adultos son incapaces de ver. La casa parece tener vida propia, cuya expresión más patente es un zumbido —«como si vivieran colonias de bichos ocultos detrás de la pintura de las paredes» (Enríquez, 2016: 75)— que no cesa sino hasta que la casa se «traga» a una de las niñas: Adela. Aún años más tarde, la edificación permanece como recuerdo para sus «sobrevivientes» de que existe un orden otro, más allá de lo visible y de la razón:

«No me animo a entrar. Hay una pintada sobre la puerta que me mantiene afuera. Acá vive Adela, ¡cuidado!, dice. Imagino que la escribió un chico del barrio, en chiste o desafío. Pero yo sé que tiene razón. Que ésta es su casa. Y todavía no estoy preparada para visitarla» (Enríquez, 2016: 80).

En el relato «Alfredito» (en *Nuestro mundo muerto*, 2016), de Liliana Colanzi, el mal lugar se sitúa en unas ruinas incas en las que se realizaban sacrificios humanos. Tras visitarlas en una salida escolar, uno de los niños, Alfredito, muere. La noche anterior al sepelio, cuenta una de sus compañeras, Alfredito se le aparece: «Yo lo vi. Quería decirme algo. Estaba sufriendo. ¿Qué tenés?, le pregunté. No me gusta acá, no se puede respirar, me dijo, y se agarró la garganta. Decile a los otros que me esperen porque voy a volver» (Colanzi, 2016: 27). La incredulidad de sus amigos se esfuma tras una experiencia colectiva en el velorio:

El ataúd vibraba y se estremecía con la respiración rítmica y profunda de Alfredito.

Alfredito, ¿dormís?, dijo Pupa.

En ese momento la cruz de neón centelleó sobre nosotros con la intensidad de un diamante. El salón, la gente, el ataúd, las flores, nuestros propios cuerpos asombrados: todo levitó en un solo haz de luz iridiscente. Era como si la vida nos abandonara para luego relumbrar en una visión que nos dejó rebozantes, inundados. (...)

Nos miramos unos a otros con la bruma de lo que habíamos visto estallando en los ojos, y entonces supimos que Alfredito iba a volver (Colanzi, 2016: 29-30).

Este corpus narrativiza uno de los hitos más relevantes de la infancia: el reconocimiento de que el mundo no es ese entorno de contención y calidez en el que los padres nos mantuvieron durante nuestros primeros años de vida. Desde la perspectiva infantil, ese momento equivale al reconocimiento de una realidad otra dentro de lo que se creía un mundo seguro y estable, que giraba en torno a nosotros mismos (lo que el psicoanálisis llama «narcisismo primario»): de ahí el miedo, la angustia y la rabia que exhiben estas protagonistas, y que se manifiestan en terrores reales o imaginarios.⁷

Dado que el relato de la infancia se realiza en retrospectiva, en el tiempo de la narración las protagonistas procuran racionalizar ese miedo: «De

7 Aquí conviene recordar que la indiferenciación entre ficción y realidad durante la niñez, como ha subrayado Francisca Noguero (2018) a propósito de la microficción, sustenta buena parte de las experiencias aterradoras en nuestros primeros años de vida.

niña no piensas en nada de esto. Crees que el mundo en el que vives es de naturaleza noble. Luego lo descubres inhóspito y ruin» (Eudave, 2018: 53); «Creía que el mundo era un mapa cifrado donde era posible leer siempre y cuando se mantuvieran los ojos abiertos. Ignoraba que ignorar es precisamente la condición humana» (Nettel, 2006: 47). Sin embargo, esa elaboración no anula la emocionalidad que le subyace, de ahí que sea importante matizar que la anagnórisis aquí es un instante de *reconocimiento* de lo siniestro, no de su comprensión. La emergencia de lo *unheimlich* mantiene su potencia caótica y disruptiva incluso en el recuerdo (recordemos que lo siniestro es «algo que regresa»), resistiéndose a la elaboración lógica: ya adultas, en el mismo ejercicio narrativo las protagonistas parecen comprender y aceptar que esos acontecimientos no obedecen a ninguna finalidad reconocible.⁸ Un caso extremo de ello está en el citado relato «El eclipse», donde el extraño y traumático ritual al que la protagonista es sometida por su abuela durante su infancia no conduce a nada, no explica nada (salvo la aversión que la niña desarrolla por la anciana); por lo mismo, a nivel narrativo su relato carece de continuidad lógica y se hace tan desconcertante.

Hemos dicho que, si el proceso que se narra en los relatos de formación es el de aprender a encajar en un ambiente social determinado, históricamente ese aprendizaje ha sido distinto para varones y para mujeres. En el caso de los primeros se trata de adquirir independencia y autonomía, mientras que las segundas debían aceptar la condición de vivir en segundo plano, al alero de un otro siempre masculino (padre, marido) (Pratt, 1981).⁹ Sin embargo —y al margen de los cambios socioculturales al respecto— esta diferencia también supone una mirada introspectiva, en el caso de las mujeres: un proceso profundo y complejo que no es común encontrar en los relatos de protagonista masculino.¹⁰ Este ejercicio implica, necesariamente, asomarse a esas zonas te-

8 Esto remite a un factor de lo siniestro señalado por Ernst Jentsch en un artículo de 1906 («Sobre la psicología de lo siniestro»), citado y hasta cierto punto refutado por Freud en su conocido texto de 1919. Dicho factor es el de la incertidumbre intelectual: lo siniestro no solo no puede ser racionalmente aprehendido, sino que además desestabiliza nuestras certezas. Puede consultarse una versión en inglés del citado artículo en Jentsch (2021).

9 Esta diferencia se encuentra ya en los cuentos infantiles y folklóricos, como ha probado Sherry Ortner (1996) a propósito de los cuentos de hadas de los hermanos Grimm: en ellos las niñas son débiles e inoperantes, mientras que los niños aparecen dotados de capacidad de acción.

10 Esto es consistente con los estudios sobre desarrollo psicosocial de la niñez, que indican que en la búsqueda del sí mismo/a, la niña se vuelve introvertida y el niño se enfrenta al mundo de manera agresiva (Bettelheim, 2013: 248-249). En su tesis doctoral *La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres* (2003), Aranzazu Sumalla Benito identifica los tópicos recurrentes en estas obras, todos ellos relacionados con el ejercicio introspectivo: reflexión autobiográfica, autocrítica artística, asunción consciente de modelos femeninos, marcas emocionales de los padres, comunión, dialéctica dentro/fuera. En contraposición, obras como *Hijo de ladrón* (1951), de Manuel Rojas, *Las buenas conciencias* (1959), de Carlos Fuentes, *La ciudad y los perros* (1963) y *Los cachorros* (1967), de Mario Vargas Llosa,

nebrosas del Yo, allí donde surge lo siniestro. Encontramos una escenificación elocuente de este momento en las últimas páginas de *Animales del fin del mundo*, cuando un eclipse comienza a oscurecer la ciudad e Inés se despoja de su faceta de niña mimada y temerosa, socialmente domesticada, para abrazar los aspectos femeninos inconscientes, feroces, de su personalidad. Al abandonar su casa y salir a la calle, ese espacio que antes la atemorizaba, su transformación —simbólica o real— en pantera precede al momento en el cual abre los ojos para mirar directamente al sol negro, que es cuando termina la novela.

CONCLUSIONES

La noción de lo fantástico ha variado a medida que se ha ampliado nuestro conocimiento del mundo. Así, como ha mostrado David Roas (2011) a la luz de ejemplos como los avances en mecánica cuántica, neurobiología y cibercultura, lo que antes era impensable hoy es parte de nuestra cotidianidad. No se trata de la irrupción de algo externo que altera nuestro mundo: todo eso estaba ahí, solo que no lo habíamos percibido. De un modo similar, corresponde distinguir que los aspectos valóricos —sociales y personales— están a la base de esa capacidad de percepción y de nuestro criterio de realidad, por lo que inciden fuertemente en lo que consideramos «posible» e «imposible». Dicho de otro modo: la realidad no varía: lo que se modifica es nuestro grado de conocimiento sobre ella (o nuestra capacidad para reconocer la propia ignorancia), tanto en el ámbito físico e instrumental, como en el ético y valórico.

En este sentido, la manifestación de subjetividades históricamente ignoradas o marginadas, como la femenina o la infantil, contribuyen a esa modificación del criterio de realidad. Literariamente hablando, esto tiene consecuencias tanto para la comprensión del género fantástico como para la del relato de formación. Respecto al primero, esta mirada nos permite reconocer que la experiencia de la propia fragilidad, la angustia, la perplejidad y el abandono nos contacta con el terror incommensurable que alguna vez tuvimos, durante la infancia, cuando carecíamos de las herramientas suficientes para hacerle frente. Identificarnos con esos momentos hace resurgir una realidad que puede ser psicológica y emocionalmente monstruosa, a la que —en el

o *Un mundo para Julius* (1970), de Alfredo Bryce Echenique —por citar solo algunos de los más reconocidos en el ámbito hispanoamericano—, articulan el paso a la adultez masculina desde el cumplimiento de metas externas, socialmente impuestas, donde el reconocimiento de los pares y la estabilidad económica son piedras angulares.

mejor de los casos— al crecer nos podemos ir adaptando de manera progresiva y, en el peor, nos llevará a sumergirnos de lleno en lo aterrador. La experiencia femenina de esos procesos se enmarca en un contexto de socialización que hace visibles las diferencias genéricas, con lo que la niña se hace consciente, sobre todo, de sus límites e incapacidades, sean estas biológicas o culturales. Saberse distinta y limitada de esta forma es una experiencia primaria de la propia otredad que, sin la guía adecuada, puede volverse inquietante y, por lo mismo, terreno fértil para la emergencia de lo siniestro.

Respecto al relato de formación, y sin perjuicio de lo anterior, debemos considerar que los condicionantes socioculturales del aprendizaje femenino ya no son tan estrictos como antaño: el horizonte de expectativas para una mujer se ha ido ampliando desde la misma niñez. Esto no significa, sin embargo, que el proceso de formación femenino deje de ser particular, distinto al masculino, ni que carezca de desventajas. En segundo lugar, el mundo en el cual hay que «encajar» cada vez se nos muestra más lábil y misterioso. Crecer es, en buena parte, aceptar el potencial sinsentido de los eventos y la falta de control que tenemos —en cualquier etapa vital— tanto sobre el entorno como sobre nosotros mismos. Por su conexión con lo sensorial, lo emocional y lo presimbólico, acaso las mujeres estén mejor capacitadas que los varones para percibir esa otredad cotidiana: ese es uno de los aspectos que buscamos explorar a lo largo de la investigación en la que se enmarca este texto. Como sea, ambas perspectivas —el sinsentido y el descontrol— son inquietantes; en ambas asoma cada tanto lo siniestro como recordatorio de aquello que en el fondo sabemos, pero no queremos recordar.

En este punto, y como proyección de estas reflexiones, se vuelve esencial la consideración de las particularidades de enunciación femenina en un contexto sociolingüístico históricamente androcéntrico, tarea que —por su envergadura— queda fuera de los alcances de este texto.

BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Elizabeth, Marianne HIRSCH y Elizabeth LANGLAND (eds.) (1983): *The Voyage In: Fictions of Female Development*, University Press of New England, Hanover.
- ABELLO, Ana, y Sergio FERNÁNDEZ (2016): «Un imaginario compartido: lo insólito desde las dos orillas», en Natalia Álvarez, Ana Abello y Sergio Fernández (eds.), *Territorios de la imaginación: poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*, Universidad de León, León, pp. 9-13.
- ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar*, Gredos, Madrid.

- (2001): «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 265-282.
- ALEMANY BAY, Carmen (2016): «Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tazarona», *Romance Notes*, vol. 56, núm. 1, pp. 131-141.
- (2019): «¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual», en Natalia Álvarez y Ana Abello (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, pp. 308-324.
- BELEVAN, Harry (1976): *Teoría de lo fantástico: apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Anagrama, Barcelona.
- BESSIÈRE, Irene (2001): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 83-104.
- BETTELHEIM, Bruno (2013 [1975]): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Paidós, Buenos Aires.
- BOMBAL, María Luisa (2000): *Obras completas*, ed. Lucía Guerra, Andrés Bello, Santiago de Chile.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo (1970): *Un mundo para Julius*, Seix Barral, Barcelona.
- CAILLOIS, Roger (1970): *Imágenes, imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)*, Edhasa, Barcelona.
- CAMPRA, Rosalba (1991): «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela, Madrid, pp. 49-73.
- (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla.
- COLANZI, Liliana (2016): *Nuestro mundo muerto*, Almadía, Ciudad de México.
- CIXOUS, Hélène (1976 [1972]): «Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's *Das Unheimliche*», *New Literary History*, vol. 7, núm. 3, pp. 525-248.
- CHODOROW, Nancy (1974): «Family Structure and Feminine Personality», en Michelle Rosaldo y Louise Lemphere (eds.), *Woman, Culture and Society*, Stanford University Press, Stanford, pp. 43-66.
- DE QUINCEY, Thomas (2008 [1845]): *Suspiria de Profundis*, Alianza, Madrid.
- DOLEŽEL, Lubomir (1998): *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Arco/Libros, Madrid.
- DOMINGO, Claudina (2017): *Las enemigas*, Sexto piso, Ciudad de México.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2009): *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, Barcelona.
- (2016): *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, Barcelona.
- (2019): *Nuestra parte de noche*, Anagrama, Barcelona.
- ERIKSON, Erik (2009 [1950]): *Infancia y sociedad*, Horme-Paidós, Buenos Aires.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2012): *Casa de muñecas*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2018): *Las madres negras*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- ESQUIVEL, Gloria Susana (2017): *Animales del fin del mundo*, Alfaguara, Bogotá. [Edición electrónica]
- EUDAVE, Cecilia (2018 [2008]): *Bestiaria vida*, Eolas, León.
- FREUD, Sigmund (1978 [1919]): *Lo siniestro*, Letracierta, Ciudad de México.

- FUENTES, Carlos (1959): *Las buenas conciencias*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- GARCÍA, Patricia (2019): «The Fantastic: Towards a Feminist Perspective», en Patricia García y Teresa López-Pellisa (eds.), *Fantastic Short Stories by Women Authors from Spain and Latin America*, University of Wales Press, Cardiff, pp. 1-24.
- GARCÍA-VALERO, Benito (2019): «Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos», en Natalia Álvarez y Ana Abello (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, pp. 325-338.
- JACKSON, Rosemarie (1988): *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, Nueva York.
- (2001): «Lo ‘oculto’ de la cultura», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 141-152.
- JENTSCH, Ernst (2021 [1906]): «On the Psychology of the Uncanny», trad. Roy Sellars, disponible en <http://art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf> [Consulta: 15/05/2021].
- KRISTEVA, Julia (1987 [1976]): *Historias de amor*, Siglo XXI, Ciudad de México.
- LACAN, Jacques (2009): *Escritos I*, Siglo XXI, Ciudad de México.
- LAGOS, María Inés (1996): *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa, y Ricard RUIZ GARZÓN (2019): «Las hijas de Metis», en Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón (eds.), *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Páginas de Espuma, Madrid, pp. XI-XXXI.
- MASSÉ, Michelle (1992): *In the Name of Love: Women, Masochism and the Gothic*, Cornell University Press, Ithaca.
- NETTEL, Guadalupe (2006): *El huésped*, Anagrama, Barcelona.
- NOGUEROL, Francisca (2018): «Infancia y microrrelato», *Microtextualidades*, núm. 4, pp. 128-138.
- ORTNER, Sherry (1996): *Making Gender: The Politics and Erotics of Culture*, Beacon, Boston.
- PRATT, Annis (1981): *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Indiana University Press, Bloomington.
- PUTNAM, Hillary (1988): *Razón, verdad e historia*, Tecnos, Madrid.
- RANK, Otto (1976 [1914]): *El doble*, Orión, Buenos Aires.
- RECALCATI, Massimo (2018): *Las manos de la madre*, Anagrama, Barcelona.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2020): «Fantástico femenino vs. Fantástico feminista. Género y transgresión de lo real», en David Roas y Alessandra Massoni (eds.), *Las creadoras ante lo fantástico: visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*, Visor, Madrid, pp. 15-30.
- ROJAS, Manuel (1951): *Hijo de ladrón*, Nascimento, Santiago de Chile.
- SALMERÓN, Miguel (2002): *La novela de formación y peripecia*, Machado Libros, Madrid.
- SUMALLA BENITO, Aranzazu (2003): *La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres*, tesis doctoral; disponible en <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/123215/ASDB_TESIS.pdf;sequence=1> [Consulta 10/01/2021].

- VARGAS LLOSA, Mario (1963): *La ciudad y los perros*, Seix Barral, Barcelona.
- (1967): *Los cachorros*, Lumen, Barcelona.
- WALLACE, Diana (2004): «Uncanny Stories: The Ghost Story as Female Gothic», *Gothic Studies*, vol. 6, núm. 1, pp. 57-68.
- WELLDON, Estela (1993 [1988]): *Madre, virgen, puta. Idealización y denigración de la maternidad*, Siglo XXI, Madrid.
- WILLIAMS, Anne (1995): *Art of Darkness. A Poetic of Gothic*, University of Chicago Press, Chicago.