

EL RIZOMA FANTÁSTICO COMO METÁFORA
DEL ESPACIO GLOBALIZADO EN
*CHICO VENTANA TAMBIÉN QUISIERA
TENER UN SUBMARINO*

ANDREU MARTÍNEZ CHAVES
Universitat Autònoma de Barcelona
andreu.marves@gmail.com

Recibido: 14-12-2022

Aceptado: 1-04-2024



RESUMEN

El artículo analiza el rol que desempeña el espacio en la película *Chico Ventana también quisiera tener un submarino* (Alex Piperno, 2020) bajo la premisa de que este actúa a modo de metáfora de la globalización. Partiendo del estudio del espacio en el fantástico de Patricia García, especialmente de su tipología del rizoma fantástico, así como de teorías sociales y literarias acerca de la globalización, establezco un paralelismo entre el rizoma fantástico y el espacio de flujos, este último teorizado por Manuel Castells, y estudio qué aporta una tipología propia de lo fantástico a la representación de un fenómeno comúnmente abordado desde el realismo.

PALABRAS CLAVE: rizoma; lo fantástico; espacio; globalización; representación; cine fantástico latinoamericano.

FANTASTIC RHIZOME AS METAPHOR OF GLOBALIZED SPACE IN *WINDOW BOY WOULD ALSO WANT A SUBMARINE*

ABSTRACT

This article analyzes the role played by space in the film *Window Boy Would Also Like to*

Have a Submarine (Alex Piperno, 2020) under the assumption that it acts as a metaphor of globalization. Drawing from Patricia García's study of the space in the fantastic, particularly the typology of the fantastic rhizome, as well as from social and literary theories of globalization, I make a parallel between the fantastic rhizome and the space of flows theorized by Manuel Castells. I finally examine the potential applying of a fantastic-oriented typology to the representation of a phenomenon usually considered from a realist perspective.

KEYWORDS: rhizome; the fantastic; space; globalization; representation; Latin-American fantastic cinema.



1. INTRODUCCIÓN

En su estudio *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*, Patricia García (2015) identifica una corriente dentro de lo fantástico posmoderno para la que el espacio desempeña una creciente importancia en su propuesta de género hasta convertirse en el núcleo de la misma. García designa a esta corriente «fantástico del espacio»: en contraposición al «fantástico del lugar», donde el espacio sirve de mero escenario en el que sucede la transgresión fantástica, aquí el espacio constituye dicha transgresión. En palabras de García, «space is the fantastic monster» (2015: 33). Así, mientras que en las historias tradicionales de casas encantadas estas son el lugar que «acoge» el elemento imposible, la aparición espectral, en una novela como *House of Leaves* [*La casa de hojas*], de Mark Z. Danielewski (2000), lo imposible, aquello que rompe con las expectativas de nuestra realidad, es la existencia de una casa más grande por dentro que por fuera, y las sucesivas transformaciones que esta experimenta a lo largo de la narración.

García procede a identificar distintas transgresiones espaciales en obras pertenecientes a lo fantástico posmoderno, analizando cada una de ellas y, finalmente, clasificándolas según sus características; para los propósitos de este texto, solo me interesa detenerme en un tipo de transgresión espacial en concreto: el rizoma fantástico.¹ García toma el término rizoma, acuñado por

¹ Es preciso apuntar que, recientemente y en esta misma revista, Katarzyna Gadomska (2022) también ha aplicado al fantástico la figura del rizoma en su artículo «L'Approche Deleuze-Guattari et le

Gilles Deleuze y Félix Guattari (1994) en *Mil mesetas* para describir una lógica contrapuesta a la de la raíz —lateral en vez de vertical, circular y no lineal, virtualmente infinita, pues prolifera sin atender a jerarquía alguna—,² para describir una transgresión de los límites, que los multiplica, desplaza y, finalmente, disgrega. En sus palabras:

the supernatural interconnection established [by the fantastic rhizome] is not that of 'subject/space' but rather that between different physical spaces that in factual reality are not (or are perceived not to be) adjoining. By interconnecting locations that should be at a distance from each other, this fantastic distortion questions the reliability of how we perceive spatial boundaries. (...) [It] presents a view of the real as a system of hidden connections rather than as circumscribing boundaries (2015: 93).

La primera muestra de rizoma fantástico que presenta García es el relato «Trastornos de carácter», de Juan José Millás. En él, el narrador nos explica que su excéntrico vecino ha desaparecido misteriosamente del interior de un apartamento cerrado, tras haber descubierto un conducto secreto en su armario a través del cual puede acceder a todos los armarios empotrados del mundo. El descubrimiento de este conducto revela la existencia de una imposible red global, potencialmente infinita, que permite viajar alrededor del mundo, una encarnación del rizoma fantástico que García denomina la «realidad-red» (2015: 97).

El siguiente ejemplo que presenta García es el relato «Oraciones metro a metro», de Millás. En realidad, este expande una característica que ya estaba presente en el anterior cuento: el aplanamiento de las distancias. En «Trastornos de carácter», el personaje le comenta al narrador que mediante la red de armarios uno podría desplazarse de Madrid a Valladolid en cuestión de segundos, presentando así una evidente transgresión espacial.³ «Oraciones metro a metro» exagera esta imposibilidad, presentando a un persona que afirma realizar un breve trayecto de metro entre Madrid y París. De esta forma, el

fantastique», lo cual podría suscitar cierta confusión en relación con el uso que García y yo le damos aquí. A modo de aclaración: Gadomska utiliza el rizoma como metáfora para describir el funcionamiento de lo fantástico posmoderno, en un ejercicio claramente emparentado con el de Deleuze y Guattari, mientras que García lo utiliza para describir un espacio fantástico que encarna en sí mismo las características del rizoma.

2 Véase el apartado introductorio de Deleuze y Guattari (1994: 9-32) en *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*.

3 Si bien en este ejemplo la dimensión espacial y la temporal se encuentran conectadas, y el desplazamiento entre dos espacios implica necesariamente el transcurso del tiempo, podemos convenir en que la dominante en esta transgresión es dicho desplazamiento. Para profundizar en este asunto, véase Roas (2021).

rizoma fantástico no solo permite a uno circular entre espacios mediante conductos secretos, sino hacerlo en un tiempo incompatible con un desplazamiento tradicional.

La última característica, que comparten ambos relatos y que García identifica como un rasgo habitual del rizoma fantástico, es el hecho de que solo unos pocos —a menudo caracterizados por su carácter excéntrico o místico— son conocedores de esta realidad-red oculta compuesta por espacios interconectados de forma rizomática; se trata de sujetos que: «On a more abstract level of meaning, it could be said that [they] can mentally create links with elements that others perceive to be isolated. (...) There is a reference not only to the capability of the mind to transcend material reality but also to material reality being composed of channels that the human mind constantly overlooks» (2015: 98).

En resumen: el rizoma fantástico es una tipología de lo fantástico del espacio caracterizada por conectar espacios que no son contiguos entre sí, transgrediendo así las distancias que los separan y permitiendo trayectos prácticamente instantáneos entre uno y otro, pero cuya existencia tan solo es conocida por unos pocos. La imagen resultante es la de una realidad-red en la que los límites funcionan menos como elementos separadores de espacios que como puertas secretas que revelan conexiones profundas e impredecibles.⁴

La tesis de García, tal y como reconoce al inicio de su libro, es que lo fantástico del espacio es la respuesta que, desde dicho género, se ha dado al giro espacial (2015: 2). Esta expresión designa una corriente teórica que ha deconstruido la noción de espacio, alejándola de su carácter objetivo y mensurable de antaño, y centrándose en el rol del sujeto en la construcción del mismo. Esta corriente ha sido popularizada por autores como Michel Foucault (1999) o Henri Lefebvre (1974) en sus respectivos textos fundacionales, «Les espaces-autres» y «La production de l'espace». La naturaleza mutable e imposible de los espacios fantásticos serviría, pues, como literalización de las metáforas⁵ utilizadas en las teorías de estos autores. Considero que lo mismo puede decirse, si no de todos, sí de algunos ejemplos del rizoma fantástico, los cuales utilizan dicha transgresión para representar una de las transformaciones claves que el espacio ha experimentado en las últimas décadas: la globalización. Observemos, pues, qué tipo de metáforas utilizan algunos teóricos de este fenómeno.

4 Para un análisis más detallado de los relatos de Millás, véase Casas (2009) y Kunz (2009).

5 Roas identifica este recurso como una de las herramientas principales del microrrelato fantástico (2011: 161).

En primer lugar, encontramos la sociedad red, término acuñado en 1996 por el sociólogo Manuel Castells para designar lo que, por aquel entonces, era un modelo social emergente. La sociedad red es «aquella cuya estructura social está compuesta de redes potenciadas por tecnologías de la información y de la comunicación basadas en la microelectrónica» (Castells, 2004: 27), tales como la computación e Internet. Como el propio nombre explica, la sociedad red está formada por redes, a través de las cuales circula la información en forma de electricidad. La ausencia de un centro determinado y la naturaleza fractal de estas redes resulta en las siguientes tres características (Castells, 2004: 30): flexibilidad —«las redes pueden reconfigurarse en función de los cambios en el entorno, manteniendo su objetivo aunque varíen sus componentes»—, adaptabilidad —«pueden expandirse o reducir su tamaño con pocas alteraciones»— y capacidad de supervivencia —«al no poseer un centro y ser capaces de actuar dentro de una amplia gama de configuraciones, las redes pueden resistir ataques a sus nodos y a sus códigos»—. Si estas particularidades pueden recordarnos a las del rizoma es porque el mismo funcionamiento de las redes obedece una lógica rizomática (Warf, 2009: 70).

Más concretamente, en lo relativo al espacio, Castells parte de la definición que la teoría social ofrece del mismo —el espacio como «soporte material de las prácticas sociales simultáneas» (2004: 65)— para argumentar que la sociedad red se caracteriza por un «espacio de flujos», el cual se compone de «los lugares donde se localizan las actividades (y la gente que las ejecuta), las redes de comunicación material que vinculan estas actividades, y el contexto y la geometría de los flujos de información que desarrollan las actividades en términos de función y significado» (2004: 66). Dicho espacio interactúa con el tradicional «espacio de lugares»: si este último es de carácter experiencial y se fundamenta en prácticas sociales contiguas, de manera que el significado y la función de una localidad se encuentran intensamente ligados a la misma, el primero es instrumental y en él «los lugares adquieren su significado y su función mediante el papel nodal que desempeñan en las redes específicas a las que pertenecen» (Castells, 2004: 66). En otras palabras, el espacio de flujos posibilita la simultaneidad de prácticas sociales que no se realizan contiguamente, sino a través de redes. Una plasmación literal de este espacio de flujos puede resultar en un ejemplo de rizoma fantástico, como veremos más tarde en nuestro caso práctico.

En segundo lugar, en 1990, el geógrafo David Harvey (1998) empleaba el término «compresión espacio-temporal» para designar un efecto propio de la globalización, entendida desde una óptica marxista como la creación de un

espacio global de circulación del capital, el cual ha posibilitado una inmediatez y sincronía históricamente inéditas. Según Harvey, esto ha resultado en la aceleración de la sensación temporal y la reducción radical de las distancias entre países alrededor del mundo (1998: 171, 172),⁶ un fenómeno que se ha visto aumentado por el desarrollo de medios de transportes progresivamente más veloces y la invención de la tecnología digital. Castells y Harvey referencian un mismo fenómeno y, por consiguiente, sus teorías se entrecruzan: el espacio de flujos se caracteriza por una compresión espacio-temporal, y dicha compresión se explica, en parte, por la aparición del espacio de flujos. El geógrafo Eric Sheppard reúne estos dos procesos bajo la figura del «agujero de gusano», que conecta dos lugares entre los cuales se produce un alto nivel de intercambio —de bienes, servicios, pasajeros— y reduce radicalmente la distancia que los separa en términos socioeconómicos, una figura que puede rastrearse en los orígenes del colonialismo pero que se ha acentuado con los últimos avances de la globalización (2002: 307). Ambas metáforas, la compresión espacio-temporal y el agujero de gusano, aparecerán literalizadas en nuestro caso práctico.

Este recurso no es el único que se ha utilizado para representar el espacio globalizado desde el arte, y nuestro ejemplo se podría incluir dentro de una corriente que el estudioso Alexander Beecroft aborda en su artículo «On the Tropes of Literary Ecology: The Plot of Globalization», donde el autor postula la existencia de una literatura global, que se desmarca de su contexto inmediato con el objetivo de representar una realidad internacional y multicultural atravesada por la globalización (2016: 195-197). Para ello, el recurso del entrelazado (*entrelacement*)⁷ sería el más apropiado «as a means of representing in narrative form the intertwined destinies of characters operating under globalization» (2016: 199). El resultado de este uso es un tropo literario que Beecroft denomina «la trama de la globalización».

El entrelazado, tal y como puntualiza Beecroft, es una técnica narrativa con una larga tradición a sus espaldas (2016: 199, 200), cuyo ejemplo más paradigmático en el siglo xx sería *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos. No obstante, lo que distingue su uso en la literatura de dimensión global es «the use of this device as way to project onto the level of form the paranoiac

6 Ni a Harvey (1998: 327) ni a Castells (2004: 51) se les escapa que este proceso globalizador, que es tecnológico pero también social y económico, se da de manera profundamente asimétrica en diferentes zonas del planeta. Si bien la extensión de este texto no permite ahondar en estas desigualdades, estas serán abordadas parcialmente en el ejemplo práctico.

7 A la fuente que cita Beecroft (Bruce, 1919) se podría sumar el estudio más reciente sobre esta técnica narrativa realizado por Suerbaum (2005).

interconnectedness of life in a globalized era, and the expansion of the scale on which these narratives are interwoven to the level of the planet itself» (Beecroft, 2016: 200). Así pues, la principal problemática que estas abordan es figurativo, a saber, cómo representar acciones a distancia, sean estas simultáneas o impliquen una separación espacial entre causa y consecuencia, lo cual supone una clara ruptura de la célebre unidad espacial aristotélica (Beecroft, 2016: 200).

En el cine, por ejemplo, el ámbito en el que se inscribe mi ejemplo, el entrelazamiento suele manifestarse bajo la forma de una «narración en red» (*network narrative*), término usado por David Bordwell para designar un amplio conjunto de películas contemporáneas en las que la trama sigue un orden emergente y no causal, basado en una fluctuación de los grados de separación entre los personajes (2007: 193). Si bien las narraciones en red asumen diferentes escalas, de modo que la global es solo una entre múltiples posibilidades, Bordwell recoge la influencia que la comunicación global ha tenido en estas películas, especificando que en alguna de ellas la contigüidad es más virtual que física (2007: 202). Beecroft y Bordwell coinciden en señalar *Babel* (González Iñárritu, 2006) como ejemplo paradigmático, respectivamente, de narración en red y de trama de la globalización: en ella, las vidas de personajes en cuatro países distintos —México, Marruecos, Túnez y Japón— se ven unidas a partir de un mismo objeto, un rifle Winchester.

La focalización variable propia de la narración en red tiende a cierta confusión con la omnisciencia, ya que ofrece al espectador la posibilidad de observar diferentes tramas, relacionarlas entre ellas, y configurar de este modo una red de conexiones que asumen la forma de un patrón oculto (Bordwell, 2007: 193, 200). No es de extrañar, por tanto, que un tema emergente en estas narraciones sea la tensión entre destino y azar como fuerzas unificadoras (Beecroft, 2016: 209; Bordwell, 2007: 214). Paradójicamente, ambas son percibidas como formas distintas de predeterminación, debido a una cierta secularización del primero en la teoría del caos, especialmente el conocido «efecto mariposa» (Bordwell, 2007: 198): al transformar el azar en un absoluto, se le otorga un poder similar al de las Moiras en su capacidad de unir y separar los destinos individuales. Para Beecroft, esto es debido a que el principal problema de la trama de la globalización, tomando la propia *Babel* como ejemplo, es que esta «projects analogy into diegesis, rendering metonymic the metaphorical relationships among the characters», de tal manera que la influencia de la globalización «is rendered not only visible, but almost paranoically literal and direct» (2016: 209, 210). Por este motivo, Beecroft cierre el artículo con una

crítica: «[The plot of globalization] suggests a paradigm for imagining how to tell the story of globalization differently, through the juxtaposition of diegetically disconnected narratives whose homologues might pointedly highlight global inequities, without sentimentalizing the result through literal and direct contact between constituent narrative parts. That story, however, remains to be written» (2016, 210).

Mi intención es partir de la película *Chico Ventana también quisiera tener un submarino* —para abreviar, *Chico Ventana* en adelante— a fin de analizar el rizoma fantástico como manifestación literal del espacio de flujos globalizado. Esto nos permitirá ver cuál es su potencial en el contexto de la trama de la globalización y los retos representacionales que esta plantea para, finalmente, extraer ciertas conclusiones acerca de cómo el género fantástico puede responder y complementar intentos realizados desde otras tradiciones literarias, de carácter realista.

2. CASO PRÁCTICO: *CHICO VENTANA TAMBIÉN QUISIERA TENER UN SUBMARINO*

Chico Ventana es el debut en el largometraje del cineasta uruguayo Álex Piperno, con el que ganó el Premio del jurado lector del Tagesspiegel en el Festival de Berlín. El contexto de producción de la película resulta de interés: se trata de una coproducción entre Uruguay, Argentina, Filipinas, Brasil y Países Bajos, una circunstancia nada sorprendente atendiendo, por una parte, a la dimensión internacional del argumento, cuyo rodaje se desarrolló en los tres primeros países mencionados, y, por otra, a la naturaleza independiente y autoral —utilizo este término siguiendo un criterio principalmente económico y de explotación— de la obra, la cual conlleva una crucial dependencia de subvenciones provenientes de alrededor del mundo. Esta circunstancia coincide con la correlación que señala Bordwell entre la popularización cinematográfica de la narración en red y la necesidad de tales mecanismos de financiación (2007: 197), la cual a menudo resulta en una interdependencia entre la narración y el contexto de su producción:⁸ en el caso del film de Piperno, determinados conflictos con las autoridades chinas, donde inicialmente iba a rodarse una de sus historias, resultó en un cambio de ambientación a Filipinas (Mar del Plata Film Festival, 2020).

8 Para un estudio del fenómeno que parte, de nuevo, del caso de *Babel* (González Iñárritu, 2006), véase Kerr (2010).

2.1. Sinopsis

La película comienza en una zona rural del norte de Filipinas, con el descubrimiento de una misteriosa caseta en medio de la montaña por parte de Noli, habitante de un poblado cercano. Tras avisar al resto de vecinos, estos se acercan al lugar y discuten acerca de la naturaleza de la construcción. Resuelven montar guardia para vigilarla mientras deliberan qué hacer con ella, una decisión que se verá influenciada por las creencias locales en los espíritus del monte. De vuelta tras una guardia, Noli le explica a un vecino que prefiere dormir en la calle, pues soñó que, tras visitar la caseta, una serpiente gigante le seguía a casa para devorar primero a su familia y luego al pueblo entero.

Súbitamente, la película pasa a situarse en un apartamento de Montevideo, en el que vive Elsa. La vemos llegar a casa y sentarse a ver la televisión; el Chico Ventana la observa a través de la ventana del balcón. Cuando Elsa va a dormir, él vuelve, a través de un portal situado en el armario del baño del apartamento, a su lugar de trabajo: un crucero por la Patagonia. Allí, vemos su jornada limpiando la cubierta del barco, observando las lujosas vacaciones de los tripulantes del mismo y, de vez en cuando, ausentándose para escaparse a casa de Elsa, algo que no es bien recibido por su superior, quien le advierte que su continuidad en el trabajo pende de un hilo. También descubrimos que el portal se encuentra en las profundidades laberínticas del interior de la embarcación, dentro de la zona de mantenimiento, y que el Chico Ventana lo mantiene oculto y en secreto.

Tras una de las visitas del Chico Ventana a casa de Elsa, comenzamos a seguirla a ella, y descubrimos que trabaja como proveedora de bienes de algún tipo y que no parece tener amigos ni familiares con los que se relacione. Esa misma noche, el Chico Ventana le revela su presencia; ella se asusta, y él termina huyendo y escondiéndose del otro lado del portal. Elsa pide a un vecino que ahuyente al intruso, pero no logran encontrarlo. Sintiendo que el Chico Ventana sigue ahí, ella lo llama, propiciando que él salga de su escondite. Elsa se muestra amable y le ofrece alojamiento, que él acepta. La relación entre los dos se vuelve progresivamente más cercana, hasta terminar en romance; mientras tanto, Elsa atraviesa el portal al crucero y el Chico Ventana explora el interior del barco en busca de más portales, sin resultado, aunque sí que encuentra una extraña sala de calderas. Finalmente, él consigue un trabajo limpiando el edificio en el que vive Elsa, con lo que su vida parece haberse relocalizado completamente del otro lado del portal.

Volvemos entonces a Filipinas. Los diferentes miembros del pueblo deliberan qué hacer con la caseta mediante la aruspicina —la adivinación a través de las entrañas de los animales—, que arroja malos augurios. Noli se siente cada vez más angustiado por su sueño, así que decide burlar la guardia y entrar en la construcción. En su interior, en la mencionada sala de calderas, se encuentra con el Chico Ventana y trata infructuosamente —pues hablan idiomas distintos— de hacerle entender su situación. El Chico Ventana decide explorar la escalera por donde ha entrado Noli y termina en el interior de la caseta, donde ve al resto del pueblo arrojando dinamita hacia su interior. La explosión provoca la destrucción de la caseta, pero también el hundimiento del crucero y, a su vez, una fuga de agua en casa de Elsa. El Chico Ventana nada entre los escombros del barco; de Noli, no sabemos nada.

2.2. *La transgresión fantástica: funcionamiento, efecto y sentido*

La transgresión fantástica que se nos presenta en esta historia consiste en la existencia de un mínimo de dos portales en el interior de un crucero a través de los cuales un individuo puede desplazarse a localizaciones lejanas, repartidas alrededor del mundo. Se trata de un ejemplo de rizoma fantástico, puesto que transgrede los límites del espacio y presenta como contiguos espacios que no lo son, comprimiendo las distancias que los separan. Adicionalmente, de forma colateral a esta transgresión principal, encontramos la aparición súbita de la caseta en el monte filipino, en cuyo interior se encuentra un portal al crucero; esto podría significar que el advenimiento de un portal conlleva también el de su soporte material, pero no disponemos de la información suficiente para afirmarlo.

La siguiente característica de estos portales es que los personajes no pueden controlar ni su posición ni el lugar al que conducen. En la película, no se explicita la lógica tras estas circunstancias, lo cual suscita la pregunta de si son resultado del azar o del motivo oculto de un agente que permanece fuera de campo. El sueño de Noli ofrece una posible respuesta a dicha cuestión: si los portales son como una serpiente que devora personas y lugares, esto significa que el propio espacio constituye un agente, y que decisiones como las mencionadas anteriormente recaen en él mismo. En cualquier caso, resulta significativo que los personajes se relacionen con los portales sin tener control sobre ellos en ningún momento, por razones que se explicitarán más adelante.

No obstante, para comprender mejor el funcionamiento del presente caso de rizoma fantástico, es preciso atender a la construcción del espacio a lo largo del film. El montaje de *Chico Ventana* prioriza la secuencialidad de las imágenes por encima de la continuidad entre las mismas, esto es, la mayoría de planos muestran una acción completa —en ocasiones, se elide el inicio o el final de la misma, pero esta sigue sin exceder los límites del plano—, de tal manera que la información proviene del interior de los mismos, y no del engarce de unos con otros. El efecto narrativo no es consecutivo, sino aditivo: la historia se nos cuenta mediante una suma de planos, y no a través de una acción que se precipita de uno a otro. En pocas palabras, en la mayoría de los casos no existe *raccord* entre los planos. Por supuesto, este tipo de montaje afecta a la construcción del espacio, pues no permite afirmar una visión de conjunto, clara y estable; en su lugar, el espacio se construye a la vez que los personajes recorren los distintos escenarios, mediante un ensamblaje de partes a priori discontinuas, heterogéneas incluso, si tenemos en cuenta que la película abarca tres escenarios tan distintos como el crucero, el apartamento y la caseta del monte.

Este tipo de construcción espacial, que obedece a una ley de fragmentación, es designado por Gilles Deleuze con el término «espacio cualquiera».⁹ Para Deleuze,

Un espacio cualquiera no es un universal abstracto, en todo tiempo, en todo lugar. Es un espacio perfectamente singular, sólo que ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes, hasta el punto de que los *raccords* pueden obtenerse de infinidad de maneras. Es un espacio de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible. Lo que manifiesta, en efecto, es la inestabilidad, la heterogeneidad, la ausencia de vínculo de un espacio semejante, es una riqueza en potenciales o singularidades que son como las condiciones previas a toda actualización, a toda determinación. (1984: 160-161)

Como señala el pensador francés, el espacio cualquiera no es actual ni puede darse en la vida real, sino que es virtual, pertenece al terreno de lo especulativo, y se compone mediante la conjunción de elementos dispares, los cuales pueden ampliarse o recombinarse de maneras distintas, en un proceso potencialmente infinito. Aunque se refiere con ello a los espacios presentes en las películas de Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer o Michelangelo Anto-

⁹ Deleuze atribuye el término a un tal Pascal Augé (1984: 160, 176), en lo que se cree que podría ser una atribución errónea a Marc Augé, si bien esto no se ha podido comprobar (Scanell, 2009).

nioni, directores modernos que tratan de disgregar la unidad espacial propia del clasicismo cinematográfico (Deleuze, 1984: 174, 175), la aplicación literal de las características del espacio cualquiera resulta en un espacio propiamente fantástico, un laberinto interminable en constante metamorfosis, como el que puede verse en el póster de *Chico Ventana*.

Deleuze destaca en último lugar que el espacio cualquiera es táctil, puesto que se crea a partir de los gestos de los personajes, que unen los diferentes pedazos inconexos de espacio (Deleuze, 1984: 160) —un ejemplo paradigmático de esto sería la secuencia de la estación de tren de *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959), en la que las manos de los diferentes carteristas construyen un espacio del que apenas tenemos una visión de conjunto—; por este motivo, el espacio cualquiera es, sobre todo, un espacio potencial, pues alberga en su interior una infinidad de posibilidades, a la espera de ser actualizadas por un gesto (Deleuze, 1984: 174). Esto entra en contradicción con el rol de los personajes de *Chico Ventana*: si bien es verdad que la construcción espacial de la película se da a la par que estos recorren los escenarios, esto tan solo se produce en el nivel expositivo de la acción, ya que ellos no tienen posibilidad de elección sobre la configuración del rizoma fantástico. Nos encontramos, así, con una paradoja: un espacio táctil y potencial que, a pesar de todo, no obedece a los deseos de aquellos que lo recorren. Este es un elemento significativo que, como he dicho, analizaré más adelante.

El efecto principal de esta transgresión es la constitución de un espacio interconectado, de límites porosos, cosa que permite observar una serie de contrastes entre sus tres frentes, el primero de los cuales lo encontramos en el tipo de espacio y la temporalidad que le es propia: está el crucero, un lugar a medio camino entre lo público y lo privado, un espacio de ocio para la mayoría que para el Chico Ventana es un lugar de trabajo, con la particularidad de que debe vivir allí durante el tiempo que desempeñe su labor, de tal manera que la temporalidad del mismo oscila entre la propia del trabajo y la de un descanso precario, indistinguibles el uno del otro; está la casa, un lugar individualizado y aislado —Elsa vive sola y apenas vemos a un vecino en toda la película—, caracterizado por una temporalidad doméstica y de inactividad que la inquieta parece arrastrar consigo adonde sea que vaya; por último, está el pueblo filipino, un espacio natural, abierto y habitado por una colectividad social, en el que la frontera entre el tiempo del trabajo y el del descanso es débil —como suele ocurrir en el entorno rural—, si bien de manera más orgánica que en el caso del Chico Ventana. El siguiente contraste se produce entre los distintos personajes: el Chico Ventana y Elsa destacan por ser los únicos personajes con

agencia entre aquellos que los rodean, mientras que la motivación de Noli dialoga con la de su pueblo, proponiendo una tensión entre la capacidad de decisión del individuo y la de la colectividad, un elemento de la trama filipina que comentaré en breve. Por último, también difieren entre sí las reacciones de los personajes ante lo fantástico, así como la posición que asumen ante este: de este modo, mientras que Chico Ventana y Elsa admiten con relativa normalidad y secretismo la existencia de los portales, los cuales instrumentalizan rápidamente, el pueblo filipino se muestra completamente reacio y atemorizado ante la caseta, un sentimiento que Noli comparte, aunque acompañado por cierta curiosidad hacia los misterios que esta entraña.

De la misma manera, esta interconectividad permite observar múltiples comunicaciones entre los tres escenarios. Tal es el caso de los diversos desplazamientos de los personajes, que al principio consisten únicamente en el trayecto de ida y vuelta del Chico Ventana a casa de Elsa, pero terminan con ella y Noli accediendo al crucero, estableciendo así una ruta con múltiples direcciones. Sin embargo, el principal ejemplo lo encontramos al final de la película, cuando la destrucción de la caseta supone el hundimiento del barco, y esto último la inundación del apartamento de Elsa. Esta cadena de sucesos muestra cómo una acción en un lugar determinado puede afectar a otros lugares que se encuentran físicamente separados, de tal manera que la motivación original de dicha acción se disipa y recontextualiza en relación a la información que conocemos sobre los otros escenarios y personajes. Adicionalmente, los efectos de la acción varían en escala según el punto en que nos encontremos, de la pequeña inundación doméstica al hundimiento del crucero. La película explora de esta manera la noción de consecuencias imprevistas, en una suerte de versión fantástica del efecto mariposa.

En lo que concierne al sentido de la transgresión fantástica, considero apropiado comenzar con las declaraciones del propio Piperno respecto a la situación real que origina la idea de la película:

Yo soy uruguayo, pero hace quince años que vivo en Buenos Aires, y como bien sabemos, el Buquebus y sus versiones más económicas¹⁰ acercan mucho esos dos lugares. (...) Cuando llegué recién a Buenos Aires, me di cuenta de que el barco me juntaba dos mundos paralelos que tenía: lo que yo hacía en Buenos Aires la gente de Uruguay no lo sabía y viceversa. (...) Esa sensación de suspensión de dos vidas posibles paralelas reunidas por el Buquebus me hizo pensar que entonces el barco podía reunir n vidas posibles, n espacios posibles, y que

10 Se refiere a un ferry que conecta Montevideo con Buenos Aires.

era un barco fantástico, un barco fantasma que unía todos los espacios del mundo, y que ese dispositivo podía radicalizarse hasta alcanzar la otra punta del mundo, las antípodas (Sánchez, 2020).

La conexión vía transporte marítimo de Montevideo con Buenos Aires es un ejemplo modesto del espacio de flujos descrito por Castells, así como de los agujeros de gusano sobre los que escribe Sheppard. La radicalización de este fenómeno a través del fantástico expande su escala, la cual nos conduce al asunto de la globalización. El hecho de que los portales aparezcan en un crucero insinúa una relación directa entre estos y el negocio del turismo y el transporte, lo cual refuerza esta lectura. Sin pretender limitar el significado del mismo, considero que el rizoma fantástico presente en *Chico Ventana* funciona, a modo de metáfora, como una instancia de la globalización: se trata de un agente ambiguo que con su llegada conecta lugares distantes entre sí, impactando de esta manera las vidas de aquellos que se cruzan en su paso, los cuales poseen un control limitado o nulo acerca del funcionamiento del mismo. Hay que entender las ansiedades que los personajes muestran ante la función de dichos portales bajo este prisma —especialmente en la trama filipina—, como análogas a los distintos conflictos que la globalización suscita alrededor del mundo. Resulta significativo, en este sentido, que los portales conduzcan a un entorno deshumanizado como una sala de máquinas, cuyo carácter representa fielmente el carácter sistémico del tema que nos ocupa. En conclusión, si bien esta muestra de rizoma fantástico no encaja exactamente en la lógica de red que describe Castells —el crucero parece funcionar como un punto central, y su destrucción resulta en el aparente fin de los portales—, sí lo hace en la de los espacios de flujos.

2.3. Reacciones desde la periferia

Atendiendo al análisis anterior, considero que *Chico Ventana* aborda, metafóricamente y desde la especificidad propia del fantástico, un asunto crucial en el mundo globalizado: la relación que la periferia —entendida en un sentido amplio, que abarca sujetos y comunidades, pero también puede extrapolarse a países enteros— mantiene con el proceso globalizador, el cual responde en gran medida a los dictados e intereses de agentes que pertenecen al núcleo de la economía mundial. Este conflicto se presenta mediante la interacción del espacio realista con el rizoma fantástico, centrándose, en especial, en

el impacto que este tiene en aquel, y en cómo los distintos personajes, pertenecientes al primero, reaccionan y se relacionan con el segundo.

Es preciso explicar cómo y respecto a qué los personajes ocupan una posición periférica o excéntrica. El caso de Chico Ventana quizá sea el más claro, debido a su condición de trabajador, precario e invisibilizado, en un entorno lujoso como el de un crucero, un contraste que la película se encarga de subrayar en numerosos planos que presentan, uno al lado del otro, el descanso de los turistas y el trabajo de los empleados. El poblado filipino, al tratarse de una comunidad agrícola en la que apenas aparecen componentes urbanos o tecnológicos, ocupa una posición periférica respecto a una metrópolis ausente; además, Noli se encuentra ligeramente desplazado dentro de su propia comunidad a causa de sus discrepancias en relación a la caseta, lo cual se muestra mediante la progresiva singularización de sus motivaciones respecto a las del resto del poblado. El caso de Elsa es el más complejo, ya que se trata de una mujer de clase media que vive en la capital de su país. En este sentido, considero que resulta significativo el hecho de que su trama, a pesar de ser la única que se ambienta en un entorno urbano, es en la que menos personas aparecen, presentando Montevideo más como un cúmulo de vistas e interiores que como un enclave que supera el millón de habitantes. Además, la única escena en que la vemos en su lugar de trabajo destaca, primero, por el aburrimiento —alienación, diría un marxista— que este parece ocasionarle, y, segundo, por la descontextualización de dicho espacio, que impide identificar en qué consiste su puesto, generando así un efecto desorientador y, en cierta manera, absurdo. La trama de Elsa sitúa el espacio urbano como uno que provoca sentimientos de soledad y aislamiento en sus habitantes, de manera que, si bien estos viven en un núcleo urbano, se sienten separados de este, relegados a una posición subalterna. Tampoco ignoro que, en términos generales, los tres casos suceden en países que, en mayor o medida, pertenecen a la periferia de ese triángulo financiero que supone Norteamérica, Europa y Asia Oriental; a pesar de ello, prefiero centrarme en las circunstancias individuales de cada personaje, para no reificar así la percepción que desde Occidente tenemos respecto a tales países.

Por último, los personajes mantienen una relación de subalternidad respecto a los portales, ya que, a pesar de utilizarlos para desplazarse entre espacios, no pueden controlarlos, lo cual resulta en que estos terminan por imponer su propio criterio, sea este azaroso u obedezca a motivos secretos. Por consiguiente, si antes concluía que estos funcionan como metáfora del espacio de flujos, esto es, de una instancia de la globalización en un contexto

local, esta relación refleja los conflictos que se producen entre ambos en el mundo real: los usuarios locales pueden utilizar el espacio de flujos, pero no lo controlan. En este sentido, la tipología de personaje que García identifica en relación al rizoma fantástico se cumple solo parcialmente, pues si bien Chico Ventana, Noli y Elsa sí que presentan un carácter excéntrico, que los singulariza dentro de sus entornos, no poseen ninguna habilidad especial en relación a los portales. A continuación, me gustaría centrarme en la relación que cada uno de ellos mantiene con el rizoma fantástico, y las motivaciones que subyacen en cada caso.

Lo primero que destaca acerca del Chico Ventana es su ausencia de nombre: se trata de un personaje sin atributos, sin origen, sin ningún rasgo que lo defina. La imagen compuesta que se le dedica hace referencia al gesto recurrente en él de mirar a través de ventanas, el cual termina por convertirse en su principal identificador. En este sentido, el Chico Ventana es principalmente un observador, alguien que contempla un objeto que le es ajeno, y del que se encuentra separado por una barrera invisible. En el cruce conviven el grupo de los turistas con el de los empleados, cada uno encerrado en una suerte de burbuja, la primera destinada al descanso y al placer, la segunda al trabajo, sin que una entre en contacto con la otra. Existe una separación socioeconómica entre ambos grupos, invisible pero resistente, como el vidrio de una ventana. El Chico Ventana, miembro de una burbuja, observa la otra con un deseo aspiracional que le está vedado, tanto más si tenemos en cuenta que el descanso de los empleados se produce dentro de su propio lugar de trabajo, lo cual le otorga el aire indistinto de una pausa para el café. Cuando descubre el portal al apartamento de Elsa, su deseo pasa a identificarse con este, especialmente con el significante «casa» del mismo: es por este motivo que las primeras acciones que realiza allí son dormir y ducharse. Siguiendo este enfoque, la vigilancia a la que somete a Elsa durante algunas secuencias representa menos un acto voyeurista que un deseo de pertenencia. El Chico Ventana es un personaje indefinido, sin hogar ni contexto vital que lo caractericen, más allá de su propio trabajo; en otras palabras, es un sujeto liminal, atrapado entre estados, que no encuentra una posición sólida en el mundo.¹¹ Dado todo lo anterior, el título de la película podría interpretarse tanto como una descripción del carácter excéntrico del personaje como de su aspiración a tener algo propio, que le defina y le

11 Campbell (2020) y Jones (2002) han analizado en sus estudios antropológicos la recurrencia de la liminalidad como tópico en la narrativa tradicional, donde ejerce de principio estructural y termina por caracterizar sujetos, situaciones y espacios. Para ver su traslación a la literatura fantástica, véase Morales (2000) o Ruthner (2012).

haga pertenecer a un lugar. De lo anterior, se concluye que para él los portales representan una posible vía de entrada a esta ambición, como ilustra el hecho de que, al visitar Montevideo, encuentra allí un hogar, una pareja y un trabajo que, esta vez sí, le permiten gozar de una identidad propia.

En el caso de Elsa, ya he explicado que, si bien posee los supuestos privilegios que una existencia urbanita de clase media trae consigo, sus principales dolencias son el aburrimiento y la soledad; de ahí que se la relacione con el espacio doméstico, asociado a la comodidad y la seguridad, pero también a la inactividad y el confinamiento.¹² Este espacio cerrado y supuestamente aislado del mundo exterior se convierte, por acción del portal, en un lugar de tránsito, susceptible a la intrusión de elementos extraños. En otras palabras: el portal socava el carácter individual del espacio, haciéndolo permeable a influencias externas.¹³ Esto puede recordar al término «no-lugar», con el que Marc Augé designa un tipo de espacio propio de la posmodernidad «que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico» (2000: 83), es decir, como espacio antropológico. El término «no-lugar» acostumbra a utilizarse para designar lugares de paso, tales como aeropuertos u hoteles, entre otros. Para Elsa, esta presencia inicialmente amenazadora termina por revelarse positiva, pues el Chico Ventana le ofrece compañía y entretenimiento. Dadas las implicaciones metafóricas de esto, el encuentro entre ambos se asemeja a las relaciones interpersonales que pueden llegar a mantenerse a través de internet. Así, Elsa percibe los portales como un remedio a su situación personal, que expande los confines aburridos y alienantes de su mundo pequeñoburgués.

En último lugar, en lo que respecta al poblado filipino, la transgresión fantástica no consiste en el portal, sino en la aparición súbita e inexplicable de la caseta. El impacto que esta supone no es tanto fruto del rizoma fantástico, si bien este es crucial para el destino de Noli y del crucero argentino, como de esta presencia extraña, la cual desentona en el paisaje de la zona y siembra la desconfianza entre los vecinos. Esto último recuerda el impacto que, a menudo, conlleva la construcción de enclaves industriales o turísticos en determinadas zonas periféricas, así como la oposición que esta encuentra ocasionalmente por parte de los locales, especialmente en entornos rurales como el presentado en esta porción de la película. En este sentido, el poblado filipino

12 No se me escapa que esta asociación se realiza con el único personaje femenino del film; sin embargo, no considero que haya suficientes indicios que ameriten un análisis más detallado al respecto.

13 En este sentido, funciona de manera similar a la observada por Fredric Jameson en relación a los objetos en el texto conspirativo, de objeto de consumo a instrumentos de comunicación (1995: 32).

representa lo que Castells denomina un «espacio de lugares», en el que las relaciones se realizan de forma orgánica sobre un entorno compartido por todos los individuos (2004: 66); así, la irrupción de la caseta en este espacio natural y colectivo supone la llegada de una presencia amenazadora, de naturaleza tecnológica y global. Como ya he comentado, la reacción propia de los vecinos ante la caseta es inicialmente desconfiada y más tarde abiertamente hostil, un cambio de postura en el que los ritos de la zona, asociados a los espíritus del monte, tienen un papel crucial. Esto puede interpretarse como una condena a la superstición local, una acusación que Piperno niega (Mar del Plata Film Festival, 2020) y que yo pondría entre paréntesis, por tanto, en un contexto como el fantástico: el hecho de buscar respuestas mediante la magia no dista mucho de hacerlo por métodos científicos, ya que, ante lo imposible, cualquier forma de conocimiento entra en crisis. La destrucción de la caseta por parte del poblado, y con ella la del barco y los portales, los sitúa como antagonistas respecto al Chico Ventana y Elsa, los cuales han utilizado dicha transgresión para su propio beneficio. Considero que el hecho de comenzar la película con el poblado, el elemento más externo a la trama latinoamericana, ejerce como contrapeso a esta noción, ofreciendo su punto de vista en primera instancia para luego recontextualizarlo a partir de los demás.

En cualquier caso, el papel que desempeña aquí Noli difiere respecto al de sus vecinos, pues, a pesar de que concluye antes que ellos que la caseta es una presencia maligna que debe ser erradicada —a causa de su pesadilla—, finalmente se muestra dispuesto a explorarla antes de hacer lo propio, arrasado por la fascinación que esta le produce. El rol que la alteridad, especialmente la ignorancia respecto a los motivos del otro, ocupa en los eventos que conducen al final del film es subrayado en el momento en que Chico Ventana y Noli se encuentran en el interior del barco, pero son incapaces de comunicarse al hablar idiomas distintos. Así, la trama filipina sirve como contrapeso a la latinoamericana, ofreciendo una visión menos positiva acerca de la relación entre lo local y lo global, en la que la toma de decisiones colectiva ocupa un mayor peso, y donde no se consideran los supuestos beneficios —y peligros—¹⁴ que los portales pueden traer consigo, sino el impacto que su mera existencia supone para un modo de vida determinado.

14 Piperno comenta en una entrevista que una versión inicial del guion incluía un personaje a bordo del crucero que utilizaba ese portal para el tráfico de personas, una trama que finalmente descartó (Mar del Plata Film Festival, 2020). Hubiera resultado interesante ver cómo los portales, y sus análogos de carácter realista, también pueden ser utilizados con fines espurios.

3. CONCLUSIONES

Recapitulando: el rizoma fantástico presente en *Chico Ventana* consiste en una serie de portales en el interior de un crucero, que lo conectan con lugares distantes tales como Uruguay y Filipinas; esta tipología espacial es utilizada en el film a modo de metáfora del espacio de flujos propio de la globalización, presentando así una realidad en que aquello que sucede en una punta del mundo tiene consecuencias directas en la otra punta. Esta lectura metafórica del rizoma fantástico permite que la película ponga a dialogar diversos modos de vida, así como la relación que estos tienen con el trabajo, el descanso, la colectividad, el espacio o el tiempo, para finalmente incidir en cómo cada uno de ellos reacciona de manera diferente con el mencionado espacio de flujos, presentando así un retrato multiforme de las relaciones que lo local —y, en especial, lo periférico— mantiene con lo global.

Atendiendo al anterior análisis, considero que podríamos considerar la obra de Piperno como un ejemplo de trama de la globalización, si bien con algunas peculiaridades que Beecroft no señala, pues no tiene en cuenta las aportaciones fantásticas a dicho tropo. En primer lugar, al abandonar el propósito realista, *Chico Ventana* es capaz de mostrar una causalidad directa entre acciones que tienen lugar en puntos muy distintos; de esta manera, la crisis de la unidad de espacio aristotélica se resuelve mediante la transgresión de la realidad que lo fundamenta: el espacio cualquiera presenta un espacio paradójico, discontinuo y unificado al mismo tiempo, que puede resultar productivo a la hora de representar el espacio de flujos propio de la globalización. En segundo lugar, los personajes ya no están conectados gracias a la suerte o al destino, como sucedía en la narración red, sino a los designios inescrutables del rizoma fantástico. Este cambio reproduce la problemática que señalaba Beecroft: cómo representar en una narración el contacto entre sujetos repartidos a lo largo del mundo globalizado, ya que tan solo introduce una variación en la percepción subjetiva de este contacto. En este sentido, *Chico Ventana* también presenta el tono paranoico que Beecroft deplora en otros ejemplos de la trama de la globalización. Por último, considero que una de las razones por las que Piperno escoge una solución fantástica a este problema representativo es que esta le permite realizar un ejercicio deliberado de simplificación, evitando ciertas complejidades inherentes a un retrato realista de la globalización, para acercar la película al tono de una fábula. Así, la narración se centra más en las consecuencias que el fenómeno tiene en personajes y lugares concretos, ofreciendo un punto de

vista personal que a menudo es ignorado en la teoría acerca de la globalización, más orientada a una visión conceptual y general de la misma.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc (2000): *Los no-lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona.
- BEECROFT, Alexander (2016): «On the Tropes of Literary Ecology: The Plot of Globalization», en Jernej Habjan y Fabienne Imlinger (eds.), *Globalizing Literary Genres: Literature, History, Modernity*, Routledge, Londres, pp. 195-212. <https://doi.org/10.4324/9781315708621>
- BORDWELL, David (2007): *Poetics of Cinema*, Routledge, Londres.
- BRUCE, J. Douglas (1919): «Étude sur le Lancelot en prose, par Ferdinand Lot», *Romanic Review*, núm. 10, pp. 377-388.
- CAMPBELL, Joseph (2020): *El héroe de las mil caras*, Atalanta, Gerona.
- CASAS, Ana (2009): «Una poética de lo fronterizo: Ella imagina de Juan José Millás», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Juan José Millás*, Arco/Libros, Madrid, pp. 203-215.
- CASTELLS, Manuel (2004): «Informacionalismo, redes y sociedad red: una propuesta teórica», en Manuel Castells (ed.), *La sociedad red: una visión global*, Alianza Editorial, Madrid, pp. 27-75.
- DANIELEWSKI, Mark Z. (2000): *House of Leaves*, Pantheon Books, Random House, Nueva York.
- DELEUZE, Gilles (1984): *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona.
- DELEUZE, Gilles, y Félix GUATTARI (1994): *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia.
- FOUCAULT, Michel (1999): «Espacios otros», *Versión. Estudios de Comunicación y política*, núm. 9, pp. 15-26. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/download/128/128>
- GADOMSKA, Katarzyna (2022): «L'Approche Deleuze-Guattari et le fantastique», *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. X, núm. 1, pp. 255-279. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.770>
- GARCÍA, Patricia (2015): *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature. The Architectural Void*, Routledge, Londres.
- HARVEY, David (1998): *La condición de la posmodernidad*, Amorrortu, Buenos Aires.
- JAMESON, Fredric (1995): *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*, Paidós, Barcelona.
- JONES, Steven Swann (2002): *The Fairy Tale: the Magic Mirror of Imagination*, Routledge, Londres.
- KERR, Paul (2010): «Babel's network narrative: packaging a globalized art cinema», *Transnational Cinemas*, vol. 1, núm. 1, pp. 37-51. <https://doi.org/10.1386/trac.1.1.37/1>

- KUNZ, Marco (2009): «La caja, la grieta y la red: la psicopatología del espacio en la obra de Juan José Millás», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Juan José Millás*, Arco/Libros, Madrid, pp. 245-262.
- LEFEBVRE, Henri (1974): «La producción del espacio», *Papers: revista de sociología*, núm. 3, pp. 219-229.
- MAR DEL PLATA FILM FESTIVAL (2020): «Q&A Chico ventana también quisiera tener un submarino | Competencia Latinoamericana», *YouTube*, disponible en <https://bit.ly/3PntSU1> [11/09/2022].
- MORALES, Ana María (2000): «Las fronteras de lo fantástico», *Signos literarios y lingüísticos*, vol. 2, núm. 2, pp. 47-61.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2021): «Nuevos caminos en la teoría de lo fantástico: el tiempo y su subversión», *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, vol. 4, núm. 1, pp. 94-111. <http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v4i1.16242>
- RUTHNER, Clemens (2012): «Fantastic Liminality: A Theory Sketch», en Lars Schmeink y Astrid Böger (eds.), *Collision of realities: Establishing research on the fantastic in Europe*, De Gruyter, Boston, pp. 49-64. <https://doi.org/10.1515/9783110276718.49>
- SÁNCHEZ, Hugo (2020): «Alex Piperno compete con *Chico ventana también quisiera tener un submarino* en Biarritz», *YouTube*, disponible en <https://youtu.be/eBBTO-qASQ8s> [11.09.2022].
- SCANELL, John (2009): «Music and the “any-space-whatever”: Translating existential chaos into artistic composition», *Transforming Cultures eJournal*, vol. 4, núm. 1, pp. 199-211. <https://doi.org/10.5130/tfc.v4i1.1065>
- SHEPPARD, Eric (2002): «The Spaces and Times of Globalization: Place, Scale, Networks, and Positionality», *Economic geography*, vol. 78, núm. 3, pp. 307-330. <https://doi.org/10.2307/4140812>
- SUERBAUM, Almut (2005): «“Entrelacement”? Narrative technique in Heinrich von dem Türlîn’s *Diu Crône*», *Oxford German Studies*, vol. 34, núm. 1, pp. 5-18. <https://doi.org/10.1179/007871905x50242>
- WARF, Barney (2009): «From surfaces to networks», en Barney Warf y Santa Arias (eds.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, Londres, Nueva York, pp. 59-76.