

ROMAN MANUEL ROJAS CHAVEZ\*

## La construcción del terror neofantástico en “La lucha” (2019), de Claudia Cabrera

## The Construction of Neofantastic Horror in “La lucha” (2019), by Claudia Cabrera

### Resumen

Al definir lo neofantástico, Alazraki (2001) elimina la presencia del miedo, elemento constitutivo de lo fantástico desde su génesis en la literaturagótica. El cuento “La lucha” (2019) de Claudia Cabrera resulta de particular importancia debido a que contiene dos géneros en apariencia excluyentes: el terror y lo neofantástico.

**Palabras clave:** literatura contemporánea, literatura mexicana, neofantástico, terror, Claudia Cabrera

### Abstract

By defining the neofantastic, Alazraki (2001) eliminates the presence of fear, a constitutive element of the fantastic since its very beginning in Gothic literature. Claudia Cabrera’s story “La lucha” (2019) is of particular importance because it contains two genres that are apparently not related: horror and neofantastic.

**Key words:** Contemporary Literature, Mexican Literature, Neofantastic, Horror, Claudia Cabrera

*Fuentes Humanísticas* > Año 34 > Número 64 > I Semestre > enero-junio 2022 > pp. 37-51.

Fecha de recepción 09/08/2021 > Fecha de aceptación 02/05/2022

roman.rojas@unmsm.edu.pe

\* Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

## La literatura fantástica y de terror

Las literaturas no miméticas tienen ya un espacio importante dentro de la teoría y la crítica literaria; la separación entre estas y su contraparte, los textos miméticos o realistas, es notoria en tanto que los referentes usados dentro de sus ficciones exhiben y confrontan la realidad desde el conocimiento científico-filosófico de su contexto sociocultural (Roas, 2011). Así, se observa que la misma catalogación genérica de la literatura supone una aproximación a su discurso desde la realidad extratextual, es decir, desde su relación con los sujetos como seres cognoscentes del mundo. La literatura maravillosa es un ejemplo de ello, la realidad mostrada en las ficciones de este tipo revela eventos y personajes que se conjugan con su medio de manera no problemática; los seres y circunstancias mágicas se naturalizan desde una perspectiva mágica del mundo, la cual está relacionada en mayor o menor medida con el sujeto creador de la obra y con su contexto. El real maravilloso desarrollado en Latinoamérica, de igual forma, expone un modo distinto de ver la realidad, apelando a los sistemas de pensamientos que aceptan los milagros como parte de su vida cotidiana. Es por ello que resulta importante traer a colación las categorías de Gustavo Bueno (1996) para analizar el espacio antropológico; los tres ejes propuestos por el filósofo español (circular, radial y angular) reúnen la forma en que los seres humanos se relacionan con el mundo: con otras personas, con la naturaleza y con lo mágico-divino. Así, pues, el mimetismo de la literatura no se especifica según las coordenadas culturales del autor, sino des-

de una perspectiva racionalista estrictamente occidental: el real maravilloso no es realismo porque el conocimiento científico niega los milagros de su ficción.

Por otro lado, la diferenciación entre las modalidades discursivas dentro de la literatura no mimética ha sido también motivo de largas discusiones y aproximaciones críticas y teóricas. En función a uno de los géneros aludidos en este trabajo, la literatura fantástica ha encontrado variadas maneras para ser reconocida como tal, la mayoría aludiendo a los temas y motivos<sup>1</sup> según los que se construyen las ficciones y su relación con el lector ideal. Todorov (2001, p. 48) afirma: "Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural". El ser que refiere Todorov no es otro sino el lector (que a su vez se identifica con el protagonista de la obra), pues es él quien lleva consigo todo el conocimiento científico sobre las leyes que rigen el mundo y, según ello, es a lo que se contrapone el texto. Además, es este conocimiento el que mostrará sus deficiencias para explicar el hecho determinado que, tras esta imposibilidad, será denominado fantástico. Este primer apunte sobre la desestructuración del conocimiento racionalista de la realidad y la imposibilidad del sujeto para explicar el evento es lo que David Roas determina como miedo metafísico:

Con el término *miedo metafísico* (o *intelectual*) me refiero a la impresión que con-

<sup>1</sup> Los temas orientan la disposición del discurso y los motivos son unidades textuales en las que se materializa su desarrollo (Pimentel, 1993).

sidero propia y exclusiva de lo fantástico (en todas sus variantes), la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar. (Roas, 2011, pp. 95-96)

El miedo, como emoción y característica constitutiva de la literatura fantástica, genera el equívoco al momento de diferenciarla de la literatura de terror. Esto no es casual ya que, como lo reconoce Lovecraft (2017), ambas tienen su origen y amplio desarrollo en los textos góticos, donde el monstruo toma mayor relevancia para generar ese miedo cognitivo. La génesis compartida provoca un desarrollo discursivo similar tanto a nivel creativo como teórico; los términos fantasía, fantástico y terror son utilizados de manera indistinta, pues dentro de su misma historiografía todos ellos estarán íntimamente relacionados en oposición a la tradición realista de la literatura.

A pesar de ello, será el terror lo que el escritor de Providence más desarrolle en sus apuntes y en las obras referidas en su ensayo; la aproximación al terror cósmico es —a nuestro parecer— lo más relevante del ensayo. Lovecraft (2017) afirma que el terror cósmico ya no se centra en la aparición del monstruo o en la presencia de la escena grotesca, sino en la creación de un ambiente inquietante que indique el acecho de la presencia amenazante, un horror que no se explica —o, mejor dicho, que no se materializa en una sola entidad que reúna todo aquello que se entiende como fuente de miedo— y que, a su vez, se mide por el efecto de-

jado en el lector. Nuevamente, a pesar de apelar a una aparente presencia de motivos específicos para la definición del terror cósmico, es necesario un efecto de sentido centrado en un lector ideal y completamente tácito para el desarrollo de su argumento.

Como motivo, Lovecraft (2017) indica que el miedo a lo desconocido sería el origen de este tipo de literatura; sin embargo, aquello que se encuentra fuera del espectro del conocimiento como definidor del terror estaría directamente relacionado con lo fantástico. El terror de Lovecraft es un terror fantástico que no diferencia entre uno y otro género. Otro motivo, quizá más acertado para este tipo de relatos en específico, es el que expone Martínez de Mingo (2004, p. 10), la muerte: “el miedo a la muerte, a los últimos momentos y a las posibles vivencias del más allá, son la sustancia pura de los cuentos de miedo”. La conservación de la vida no supone solo el resguardo de la integridad física, sino que estaría relacionada también a la seguridad social, psicológica y racional según la que el sujeto ha construido su sentido de seguridad. Los últimos momentos que menciona Martínez pueden ser relacionados con lo que Lovecraft llama “terror cósmico”, pues la muerte no se genera como un hecho grotesco explicitado en el relato, sino que las mismas condiciones del texto generan la idea de que ese es un evento próximo e ineludible. Del mismo modo, la culminación de la vida significa también el confrontamiento con lo que es absolutamente desconocido y con los discursos que han intentado llenarlo de manera más o menos optimista: la vida después de la muerte. El desasosiego de no saber lo que existe más allá

es también un elemento importante en la literatura de terror que se ha expresado principalmente en las historias de fantasmas.

La literatura de terror, en definitiva, no es un género hermético pues permite la expresión de otros géneros como el fantástico, con el que constantemente se ha confundido. Sin embargo, resulta aún problemático indicar la existencia de una teoría de la literatura de terror puesto que las aproximaciones mencionadas apelan a la existencia de un miedo extratextual; Lovecraft (2017), Delameau (1989) y Martínez (2004) refieren miedos que ellos asumen como universales: a lo desconocido, el primero, y a la muerte, los otros dos. En comparación con la teoría de la literatura fantástica, este género se encuentra aún en desarrollo y no ha podido separarse de la presencia del lector ideal. Por ello, resulta importante utilizar como referente de análisis la perspectiva de Rosalba Campra (2008) para lo fantástico; la teórica resuelve que lo imposible se define en función a los referentes utilizados en una ficción concreta, que esta construye su sentido de realidad y los límites de lo posible.

Así pues, si bien es permisible aludir en mayor o menor medida los miedos universales de los autores antes mencionados, es la obra aquella que genera las condiciones para el evento terrorífico. La presencia de algún evento o personaje no es motivo para la catalogación del relato abordado, sino las condiciones en las que esta se manifiesta, la forma en que se relaciona con los personajes, las reacciones de estos últimos y las implicancias que su aparición supone a partir de lo que en la ficción se construye.

## Literatura fantástica y neofantástica en México

La literatura fantástica, ya sea debido a su origen gótico o a características propias del género, mantiene la manera en que el sentido de lo real es abordado. Así, el registro de realidad es referido desde una construcción individual de la ficción según la amplitud del relato (atendiendo a que una novela permite una explicitación más extensa de las reglas de lo posible) y del uso de referentes extratextuales, siendo este el principal vehículo de textos cortos como los cuentos o los microrrelatos. El mundo ficcional con límites específicos de lo posible y lo probable se genera con el fin de ser quebrado por el ingreso de lo fantástico, la invasión de lo imposible genera una revolución del sentido de realidad y, con ello, el miedo metafísico o la vacilación cognitiva del lector ideal (Roas, 2011).

Además, la literatura neofantástica deja de lado todo el lastre que este género no mimético arrastra desde la narrativa gótica y atiende un sentido de realidad que no será quebrado, sino que permitirá el ingreso de estos imposibles como un elemento más del mundo. El término acuñado por Jaime Alazraki refiere un tipo de literatura parte de la narrativa posmoderna que problematiza el discurso y el conocimiento del mundo; el registro de lo real en este tipo de ficciones será fundamental para el desarrollo de lo neofantástico pues la realidad ya no es un espacio cerrado quebrado por lo fantástico, sino que es un mundo que no se conoce del todo, donde lo imposible aparece para ser un elemento probable en una realidad porosa y permisiva.

Es esta accesibilidad cognoscitiva lo que Alazraki (2001) reconoce como el principal motivo para la separación de la literatura fantástica tradicional puesto que, como se mencionó en el apartado anterior, este género está íntimamente relacionado con el miedo; la porosidad de los límites de lo real en la literatura neofantástica expone una relación no problemática con el elemento invasor pues se presenta como algo natural, como una consecuencia misma de la ficción, siendo la perplejidad la reacción que sustituya el miedo. El fenómeno extraño deja de tener un origen diferenciado de lo real conocido: en la literatura fantástica, los eventos encuentran su explicación en lo que está fuera de la naturaleza (lo desconocido lovecraftiano); por otro lado, en la narrativa neofantástica la explicación no existe pues el evento es parte de la misma realidad. La observación de los eventos de una realidad cuyas posibilidades son infinitas y donde lo inverosímil es un hecho correspondería, como indica Lidia Morales (2011), a una perspectiva patafísica del mundo. La patafísica ya no se encarga de brindar explicaciones de lo acontecido, sino solo de cada uno de los eventos como si se tratara de una particularidad inédita: "El proceso consiste, por lo tanto, en tomar cada fenómeno cotidiano y habitual como un fenómeno particular, peculiar, único, sin predecir efecto o resultado alguno" (Morales, 2011, p. 137). La atención especial a eventos cotidianos hace de cada hecho una rareza, con lo cual se normaliza la sensación de extrañamiento hacia el mundo, haciendo de lo inverosímil algo aceptable por el lector. Alazraki (2001) refiere el caso de las obras de Kafka, Borges y Cortázar: la transformación en insecto, la presencia

de un libro con propiedades únicas o que un hombre vomite conejos se ejecuta de una forma, a lo mucho, anecdótica pero no problemática.

El encuentro entre el discurso de lo fantástico y el discurso posmoderno ha brindado una evolución que a nivel global desemboca en un nuevo género, la literatura neofantástica. La intersección entre dos modelos de mundo, el real y el desconocido, responde a paradigmas específicos en donde los paradigmas de la razón influyen directamente, teniendo como consecuencia ficciones donde tal interacción resulta en un conflicto irresoluble para la razón (fantástico) o como un evento extraño que no se desprende de las posibilidades de lo real (neofantástico). En México, país al que pertenece la obra aquí abordada, la presencia del fantástico, el terror y lo neofantástico toma un rumbo hacia la literatura contemporánea.

La literatura fantástica mexicana tiene sus primeros exponentes a finales del siglo XIX. El debate sobre la primera obra de este tipo es aún motivo de discusión y de investigación constante; sin embargo, hasta el momento, como indica Javier Ordiz (2009), existe un consenso en la aceptación de *Lanchitas* (1878), de José María Roa Bárcena, como tal —aunque cabe resaltar que en este mismo trabajo Ordiz (2009) reconoce la propuesta de Ana María Morales, quien señala como primer texto fantástico el relato "Un estudiante", de Guillermo Prieto—. Tras ello, el autor afirma:

La tendencia se consolida en la etapa modernista con autores como Manuel Gutiérrez Nájera o Amado Nervo y alcanza su primera madurez en 1920 con la publicación de "La cena", de Alfonso Reyes,

uno de los textos más representativos de la producción fantástica mexicana. (Ordiz, 2009, p. 126)

Estos textos iniciales rondan en el gótico y, como se indicó en el apartado anterior, utilizan códigos tanto del fantástico como del terror, haciendo del ambiente de estos relatos un espacio oscuro y hostil hacia sus personajes. El gótico como discurso primigenio en la narrativa fantástica mexicana abre de igual forma los estudios para la formación de una tradición de la literatura fantástica y la de terror. Es por ello que, cuando Ordiz (2009) propone una categorización bipartita de la narrativa fantástica mexicana, el modelo clásico –dentro del cual se encuentran *El principio del placer* (1972) de José Emilio Pacheco, *Anónimo* (1979) de Ignacio Solares, obras de Carlos Fuentes y *Éstos son los días* (2004) de Alberto Chimal como expresiones contemporáneas del mismo– es también manifestación del horror fantástico, los cuales siguen las fórmulas construidas en la literatura gótica. Esta línea, en principio, atendería tanto a lo gótico como a la incertidumbre que Todorov (2001) identifica como característica propia del género; ello, a su vez, resulta fructífero para otro género que recorre también los motivos del miedo, la muerte y lo desconocido: la literatura detectivesca, como sucede con "Tenga para que se entretenga" (1972) de José Emilio Pacheco (Noguerol, 2009).

Por otro lado, se encuentra el neofantástico, que Ordiz (2009) asemeja al realismo mágico en tanto muestra una realidad donde todo es posible, lo cual se debe a que: "[lo] extraordinario se vive sin sorpresa aunque el contexto resulte aún reconocible y familiar para el lector" (Ordiz,

2009, p. 134). Entre los representantes paradigmáticos de este género se encontrarían Francisco Tario y Homero con "El mico" (1968) y *La leyenda de los soles* (1993), respectivamente. Ambos textos tan disímiles –el de Tario que trata lo insólito como un elemento normal dentro de un contexto de apariencia fantasiosa y el de Aridjis que se sitúa en un futuro apocalíptico– muestran cómo las rarezas de nuestro contexto extratextual se normalizan en el espacio ficcional, tal y como sucede con los elementos extraños al racionalismo occidental que se manifiestan en la literatura enmarcada en la literatura del realismo mágico.

Ya sea desde la perspectiva del fantástico tradicional o del neofantástico, la narrativa de lo imposible ha sido fundamental en la problematización de lo real, ya no solo desde los límites físicos, sino también de lo social. La presencia de los monstruos, para el caso del fantástico tradicional, ha sido útil para la personificación de los malestares sociales que aquejan en la realidad extratextual; el espacio amenazante del gótico, del mismo modo, se puede identificar como una expresión más explícita de una realidad que amenaza a los sujetos reales bajo formas de violencia normalizadas por un contexto político o social hostil. Para el caso de la literatura escrita por mujeres, los códigos de lo imposible han sido desarrollados como vehículo de expresión de la realidad de ser mujer:

Es preciso constatar, además, el empleo original que alguna escritora hace de la historia mediante un discurso de tintes fantásticos que la desmitifica, revelando desde una nueva óptica la condición femenina. De tal modo, desde el anterior

y más tradicional enfoque mágico-realista se evoluciona hacia una mezcla original de realidad y fantasía en obras como la de Carmen Boullosa, con *Llanto: Novelas imposibles* (1992), *Duerme* (1994) y *Cielos de la Tierra* (1997). [...] También Amparo Dávila –autora de *Muerte en el bosque* (1985) y *Árboles petrificados* (1977)– utiliza lo fantástico y maravilloso en su obra para poner de relieve los deseos y las frustraciones femeninas. Asimismo, la magia se vislumbra en las páginas de Inés Arredondo, autora de libros de relatos como *Río subterráneo* (1979), *La sunamita y otros cuentos* (1981), *Opus 123* (1983) y *Los espejos* (1988). A esa tendencia neofantástica se une el cultivo menos generalizado de la ciencia ficción, por parte de autoras como Celine Armenta, con *Principios de incertidumbre* (1992); Laura Esquivel, con *La ley del amor* (1995); Malú Huacuja del Toro, con *Herejía contra el ciberespacio* (1999); Blanca Martínez, con *Cuentos del archivo horus* (1997), *La era de los clones* (1998) y *Diferentes* (2003) (Álvarez, 2009, pp. 102-103).

Como se puede notar de la cita anterior, el neofantástico se asocia a la normalización de los eventos imposibles; por lo que los críticos antes mencionados estarían reforzando la idea referida por Alazraki, que lo neofantástico es posible solo en ausencia del terror, de lo cual se infiere que la manifestación de este último deformaría el texto para ser categorizado como un fantástico clásico. Sin embargo, el cuento de Claudia Cabrera que aquí se aborda muestra que este no es el caso; puesto que lo fantástico o neofantástico correspondería solo a las cualidades físicas

del fenómeno y no a la respuesta de los seres que interactúan con él.

Los parámetros que rigen las cualidades de lo insólito no son desconocidas para la autora; Claudia Cabrera demuestra su conocimiento pleno sobre el tema en los múltiples trabajos académicos sobre la literatura fantástica, siendo el más completo su tesis doctoral sobre la narrativa de José María Merino. En este trabajo, la crítica y escritora mexicana busca categorizar la narrativa breve del escritor español para discernir cuáles pertenecen a lo fantástico o a lo neofantástico (Cabrera, 2019a). Las regularidades del género, entonces, no le son desconocidas, el acercamiento de este con el terror presente en el cuento que se abordará en los siguientes apartados se hace de manera consciente. La problematización de lo neofantástico como género antagónico al terror es un elemento central en este texto de Claudia Cabrera y, por tanto, debe ser atendido con especial énfasis.

### Lo neofantástico y los límites de la razón en “La lucha”

“La lucha”, cuento de Claudia Cabrera que es parte del libro *Posibilidad de los mundos* (2019), muestra ser un texto neofantástico que, a simple vista, parece uno tradicional por su estructura. En resumen, narra de manera extradiegética los problemas que atraviesa una mujer embarazada al tener un mosquito en su habitación; la protagonista intenta deshacerse del insecto de diferentes formas para finalmente aplastarlo, lo cual repercute de manera insospechada en su propio cuerpo. El relato se desarrolla en un ambiente

cotidiano y de intimidad, donde la invasión de un agente extraño (pero no imposible) causa malestar por su simple presencia. La relación entre el insecto y su cuerpo solo se ejecuta de manera indirecta, por las acciones de la misma protagonista, pero es el final lo que supondrá una relación causal inexplicable en los límites de la ficción, lo cual la hace, en apariencia, un evento fantástico. Sin embargo, una lectura más atenta nos permite reconocer rasgos que no se condicen con este género tradicional, sino con su vertiente posmoderna. A continuación, se expondrán los motivos por los que este cuento se trata de un texto neofantástico según la definición de Alazraki (2001) y sus tres conceptos constitutivos: "Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*" (p. 276).

En primer lugar, la "visión" de la literatura neofantástica alude a la diferenciación respecto al evento insólito expuesto en las ficciones. En la literatura fantástica, los relatos desarrollan un mundo A, cuyas reglas naturales, similares o idénticas a las del lector, son transgredidas por la invasión de un mundo B que se contrapone al primero; lo fantástico es el resultado de la relación insoluble entre uno y otro (Campra, 2008). La literatura neofantástica, por otro lado, construye el mundo ficcional como un espacio que solo aparenta tener límites precisos pero que oculta en sí otra realidad; la división entre mundo A y B no existe pues ambos son el mismo, la realidad B es un lugar fuera de la frontera cognoscitiva normal, pero que en el relato neofantástico aparece para ser parte de él.

En el cuento de Claudia Cabrera (2019b), la relación que establece la protagonista con el mosquito resulta problemática no porque este animal sea parte de un mundo insospechado, sino porque es fastidioso, molesta su sueño. La oposición antagónica entre la paz de la mujer y el alimento del insecto se encuentra dentro de un registro de realidad compatible con la del mundo extratextual. El relato inicia, como indica el título, a partir de la lucha entre ambos seres dentro de un contexto cotidiano: "Cecilia llevaba varios días lidiando con ella. Sabía que era hembra porque los mosquitos macho no pican, según había investigado" (Cabrera, 2019b, p. 60). Coincidiendo con la realidad extratextual, el patrón alimenticio y la diferenciación sexual del comportamiento del mosquito conciben un sentido preciso de una realidad cotidiana que no se separa de la nuestra, la del lector. Sin embargo, pronto la naturaleza del animal toma características que la diferencian de lo normal: "Unos minutos después la vio, volando frente a ella, a tan sólo unos centímetros, mucho más grande que el primer día, demasiado, quizás, como si fuera una mosca rolliza de patas largas" (Cabrera, 2019b, p. 61). Pero, al igual que la transformación de Gregorio Samsa en la novela de Kafka, sus particularidades son normalizadas como una eventualidad más de la vida cotidiana, pues la narradora afirma: "Sabía que si seguía viva se haría más fuerte y más gorda y pondría huevecillos por toda la casa" (Cabrera, 2019b, p. 62). El mundo real en el que está inserta la protagonista, entonces, encuentra como verdadero que un mosquito tome un tamaño prominente en circunstancias específicas. Siguiendo los términos de Alazraki (2001), la alusión al

conocimiento científico sobre el insecto en cuestión resulta ser una máscara que oculta la verdadera naturaleza de la narración, lo neofantástico, en cuanto visión, se concretiza con la normalización del mosquito que escapa del régimen de lo posible extratextual.

Al respecto, de la presencia animal ligada a lo insólito y extraño, es necesario recordar a los gatos mostrados en "The Black Cat" (2021 [1843]) de Edgar Allan Poe. La relación con el personaje principal, al igual que sucede en el relato de Claudia Cabrera, está marcada por la deformación de sus capacidades racionales. A pesar de su tendencia a la investigación y su pertenencia al mundo académico, la obsesión de la protagonista del cuento mexicano impide que mantenga los autocuidados necesarios en su condición como gestante; el cuento del norteamericano, por su parte, inicia con una clara alusión de cómo es percibida su salud mental y, a su vez, hay menciones constantes al proceso vejatorio que ha sufrido en el tiempo que se enmarca en el relato. Esto, sin embargo, en la misma estructuración del relato toma rumbos distintos; la distancia del narrador con lo acontecido es un punto de quiebre importante entre ambas: mientras que Cabrera utiliza un narrador en tercera persona que legitima la veracidad de lo narrado, Poe centra su narración en la voz del protagonista, quien alude al juicio social sobre su condición mental, quitándole legitimidad a lo narrado por este.

En segundo lugar, la intención de la literatura neofantástica se encuentra dentro del carácter antropológico de la literatura. Además de la manifestación de un mecanismo temático y estético, este tipo de literatura también expondrá una

interpelación al sentido de realidad en todas sus vertientes. Así, la literatura neofantástica presenta: "metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación" (Alazraki, 2001, p. 277). La subversión de esta narrativa no se estaría limitando a la transgresión del conocimiento científico sobre la naturaleza (lo cual sucede de manera evidente al final del relato, como se mencionó en el párrafo anterior), sino también a aspectos sociales que, dentro de determinados discursos, se presentan como leyes universales.

Sobre esto, es importante resaltar el final de los relatos mencionados líneas arriba, los cuales remarcan la ausencia de lo fantástico en el cuento de Poe y el refuerzo de lo neofantástico en el cuento de Cabrera. La supervivencia del gato es justificada directamente por el narrador: "Upon its head, with *red extended mouth* and solitary eye of fire, sat the hideous beast [...]" (Poe, 2021; las cursivas son mías); con ello indica que, a pesar de la poca cantidad de oxígeno entre las paredes, se alimentó e hidrató gracias al cuerpo del cadáver. Por otro lado, el final del relato de Cabrera no expone justificación directa sobre las repercusiones en su cuerpo por el asesinato del mosquito, la coincidencia entre uno y otro evento carece de relación de causalidad, pero también de cualquier otra justificación concluyente. La normalización de un mosquito que no cumple con las características físicas propias de este animal (tamaño y persistencia desproporcionada) abre múltiples posibilidades para su existencia, las cuales no son totalmente exploradas debido a la óptica patafísica que prefiere la observación por sobre la racionalización.

Finalmente, el *modus operandi* o el mecanismo indicado por Alazraki (2001) para la narrativa neofantástica se presenta de manera particular en la obra de Claudia Cabrera. La causalidad en el relato tiene un sentido oblicuo debido a que la relación aparentemente fantástica entre la vida del insecto y la del feto puede ser interpretada como consecuencia de todos los productos que la protagonista utilizó y que habrían tenido repercusiones negativas en su embarazo. Asimismo, líneas arriba se presentó cómo gradualmente lo extraño era naturalizado en la realidad y los límites racionales eran extendidos para aceptar la presencia de ese animal, tal proceso se opone a la creación de un *pathos* expuesto a una oposición irreconciliable.

A diferencia de otro texto paradigmático, como es el caso de "La señorita Julia" (2018) de Amparo Dávila, las repercusiones tienen una consecuencia objetiva: la pérdida del embarazo. El cuento de Dávila, aunque muestra una gran similitud con el de Cabrera (mujer protagonista, repercusiones en su situación laboral, obsesión por eliminar al animal invasor), tiene un final distinto que impide la aceptación de que ha ocurrido el hecho insólito puesto que las consecuencias físicas (atrapar a la rata) sucede solo en la imaginación de la protagonista. El cuento de Claudia Cabrera, por otro lado, nos presenta un proceso gradual que no busca quebrar el sentido de realidad de manera directa, sino que apela a la naturalización de lo extraño para finalizar con la consecuencia trágica de un proceso natural como lo sería la intoxicación. El elemento fantástico, el mosquito, es aceptado en los nuevos límites de la racionalidad operante en el texto y es utilizado

para redireccionar la culpa ante la pérdida del hijo nonato. Se abre la doble posibilidad de las razones de la tragedia, entre lo imposible y lo natural, entre la relación causal que se infiere del final pero que no se desarrolla y la relación causal de las pistas no concluyentes dejadas a lo largo del relato.

### La ausencia de la atmósfera de horror

La literatura de miedo físico o terror mundano que Lovecraft (2017) reconoce en la narrativa gótica se caracteriza por la utilización de ambientes determinados en los que el elemento horripilante, el monstruo, se encuentra. Los espacios de este tipo de narrativa se caracterizan por la utilización de castillos laberínticos, bosques sombríos y lugares alejados de la civilización; los sujetos que se introducen en la escena son imposibilitados de comunicarse de manera inmediata con otras personas, por lo que se encuentran a merced del monstruo que la gobierna. Se genera un estado de violencia explicitado por el uso de elementos que, si bien en aquel entonces (finales del siglo XVIII) se encontraban en proceso de formación, ahora son encontrados como cliché; y esto se debe a que la oscuridad, lo desconocido y la imposibilidad de comunicarse se percibían de inmediato como un estado ajeno a la seguridad construida por la sociedad racional del Siglo de las Luces, pero que su repetición en la tradición literaria a deslucido casi por completo. El horror tradicional apela a referentes específicos para la generación de un estado de violencia ajeno a la seguridad de la *polis*:

La suma de las dos [deterioro de las condiciones de vida y la presencia de la muerte] da como resultado el estado de violencia, cuyo correlato es el miedo, o sea la manifestación emocional de un estado de vulnerabilidad e indefensión, agravado por el palpito de que no existe pronto remedio. (Abad, 2005, p. 46)

Como representantes de la literatura de horror cósmico, que supera el tradicional, Lovecraft (2017) indica un conjunto de escritores, solo por mencionar algunos: Edgar A. Poe, Ambrose Bierce y Charlotte Perkins Gilman. Esta última, con el cuento "The Yellow Wallpaper", demuestra una notable diferencia con el uso de un espacio completamente iluminado y florido para la manifestación del horror en el que la protagonista se encuentra. Sin embargo, a pesar de ello, aún se mantienen ciertos motivos del gótico como la locura, la incomunicación, el encierro, entre otros. Frente a ello, la narrativa posmoderna de horror explora el tema ambientado en la cotidianidad en apariencia segura, pero que oculta amenazas latentes en sí misma.

"La lucha" se ambienta en un espacio que, en principio, se encuentra controlado por la racionalidad humana, todo sucede en la casa de la protagonista, la cual, se infiere, se encuentra dentro de una sociedad civil contemporánea, donde la comunicación es amplia y fluida. Además, la protagonista es parte de la comunidad académica, pues trabaja en un instituto siendo parte de procesos editoriales; con ello, junto a las acciones tomadas en su primera relación con el mosquito y con los productos utilizados para deshacerse de él, se demuestra que está capacitada para obtener información de todo tipo. El discurso racional y científico es algo que

se valida tanto en las capacidades cognitivas del personaje principal como en su acceso a una gran cantidad de conocimiento. A pesar de ello, el conocimiento racional del mundo representado en la mujer acepta anomalías que escapan de la normalidad del insecto (como su tamaño) y, en consecuencia, especula sobre otros comportamientos anómalos que dañarían su integridad:

Sabía que si seguía viva se haría más fuerte y más gorda y pondría huevecillos por toda la casa, posiblemente en su boca mientras dormía y se la comerían por dentro, o al menos le saldrían volando entre los dientes y le zumbarían al oído hasta el fin de los tiempos. (Cabrera, 2019b, p. 62)

Las suposiciones de la protagonista dan a entender que el animal ha dejado de ser un elemento más de la cotidianidad y de la problemática de la misma, en la que este no supone mayor peligro que el de pérdida de buen sueño y laceraciones mínimas en la piel. El mosquito en cuestión no solo se alimentaría de un poco de su sangre, cantidad imperceptible, sino que la consumiría por completo mediante la progenie que concebiría a costa de la vida de la mujer. Ello constituye ya la visión de este ser como un monstruo, pues las suposiciones de la protagonista coinciden con su definición:

Los monstruos son antinaturales en relación con un esquema cultural de la naturaleza. No encajan en el esquema; lo violan. Así, los monstruos no son solo físicamente amenazadores; también lo son cognitivamente. Amenazan el conocimiento común. (Carrol, 2005, p. 86)

Sin embargo, la asociación entre el insecto y lo monstruoso tiene desarrollo en tanto elemento peligroso físicamente, mas no de forma cognitiva (como sí sucedería si se tratara de un relato fantástico). Como se mencionó respecto al carácter neofantástico del cuento, la irregularidad de su naturaleza se asume como parte del mundo cotidiano. Por ello, en el relato, esto no será causante de la creación del estado de violencia definido por Abad (2005), la perspectiva asumida por la mujer acepta la muerte horripilante como una posibilidad consecuente de las acciones naturales del animal dentro de su hogar, no existe un quiebre manifiesto con el sentido de seguridad del personaje principal. A pesar de la descripción gráfica de su posible muerte, esto se naturaliza y pronto la mujer desarrolla un programa para eliminar esa posibilidad, como si de un problema cotidiano de tratase. Por ello, afirmamos que no existe una atmósfera de terror propia de este tipo de literatura, no es una fuerza ineludible que aprisiona al personaje. Así pues, cabe referir el carácter constitutivo que H. P. Lovecraft atribuye a la narrativa de horror:

Debe estar presente en la literatura de horror una cierta atmósfera de irrespirable e inexplicable terror a fuerzas externas y desconocidas; y debe haber una insinuación, expresadas con una seriedad y cualidad portentosa que se convierta en su protagonista, de la más terrible concepción del cerebro humano: una maligna y particular suspensión o derrota de aquellas leyes fijas de la naturaleza que son nuestra única salvaguarda contra el asalto del caos y los demonios del insondable espacio (Lovecraft, 2017, pp. 23-24).

El desarrollo del miedo en la ficción se ejecuta de la misma manera que en la literatura fantástica. El asalto de lo terrible, de la amenaza a la vida de los personajes, tiene correspondencia directa con la invasión de lo imposible en el sentido de que ambas aparecen como seres extraordinarios y ajenos a la integridad de lo normal. El orden al que se opone esta fuerza externa es la configuración de normalidad y seguridad con la que se construye la cotidianidad de la vida de los protagonistas de la ficción; la inserción del elemento ajeno, para Lovecraft (2017), tiene en consecuencia el miedo por ser esta una acción insospechada y que escapa del régimen racional y, por tanto, de un programa que ayude al personaje a salvaguardar su vida.

Por el contrario, el relato de Claudia Cabrera asume a esa fuerza extraña dentro de su concepción de lo normal. Extrapolando la teoría de Alazraki (2001), el orden que rige el academicismo de la protagonista, así como la información científica y pragmática con las que interactúa —a la que alude en sus investigaciones sobre el comportamiento del mosquito y las indicaciones de los objetos que usará para deshacerse de él—, forman una máscara que oculta la verdadera amenaza de estos animales que habitualmente conviven en los hogares. La monstruosidad del insecto no se manifiesta como un quiebre de las leyes científicas del universo de "La lucha", sino que se complementan a ella y se muestran como una alternativa a ese tipo de conocimiento tras aceptar la peligrosidad de su presencia. De hecho, el final aparenta ser un quiebre con el tipo de relación que tiene la corporalidad de la mujer y el mosquito; pues,

luego de que el insecto sea aplastado, el relato indica:

La tripa se le revolvió mientras examinaba el cadáver y corrió al escusado para echarlo dentro. Sintió un dolor agudo en el vientre. Momentos después reparó en que sobre el piso del baño había un caminito de gotas de sangre que ensuciaba las baldosas. (Cabrera, 2019b, p. 65)

La interpretación en su vertiente tradicional, fantástica, apelaría a la construcción de un nexo entre ambos cuerpos. No es casual que ambas sean hembras de su especie y que la supervivencia de una signifique la muerte de la otra; esto último se había focalizado desde la perspectiva de la protagonista, pues aplastar al insecto era necesario para que ella pudiera continuar con su rutina laboral y con su maternidad. En paralelo, se asume que es necesaria la muerte de la mujer para que el insecto pueda sobrevivir y ejercer su maternidad pues los huevecillos se incubarán dentro de ella. Por otro lado, una lectura desde lo neofantástico nos permite apelar a un sentido oblicuo en donde lo extraño es un pretexto para el desarrollo de un proceso de daño en su mismo cuerpo, lo cual es llevado en el propio deseo de protección ya no de su maternidad sino de su estabilidad laboral y académica. La vida y la maternidad de ambos seres están ligadas de forma ineludible dentro del relato, por lo que el desenlace solo es la consecuencia lógica y natural de las acciones de una sobre la otra; no es una manifestación fantástica de lo imposible en la realidad sino la consecuencia de una racionalidad específica frente al elemento fantástico asimilado en la cotidianidad. En todo caso, la transgresión

del orden causante del terror se encuentra en la totalidad de la realidad expuesta y ya no en un solo evento del mismo:

La nueva imposibilidad requiere una transgresión más extrema, ya no se contradice la propia estabilidad de una realidad aislada, sino los códigos que mantienen vinculados realidad y sujeto. Lo fantástico postmoderno transgrede las estrategias con las que ordenamos nuestro mundo. (Massoni, 2018, p. 338)

El horror en este caso no depende de la confrontación directa con un evento que altera el sentido de realidad y, con ello, de seguridad; sino que es consecuencia de un proceso de aceptación de un mundo en el que existen múltiples posibilidades que atentan contra la integridad de los sujetos. El terror inmediato de lo fantástico es reemplazado por un miedo que se va instalando en el sujeto en su interacción constante con lo imposible y que ve su consecuencia –acaso ineludible– en la resolución del relato.

## Conclusión

La narrativa neofantástica, como producto del contexto posmoderno, tiene un alcance teórico que nos permite vislumbrar el desarrollo de la literatura fantástica hasta nuestros días. Por otro lado, la literatura de terror se encuentra relegada en cantidad y calidad de aproximaciones teóricas, el ensayo de Lovecraft (2017) escrito a inicios de siglo XX reconocía un cambio en su estructura que, sin embargo, no ha tenido mayor avance en aproximaciones contemporáneas. Estos dos géneros, inicialmente entendidos como uno

solo por su origen común en la narrativa gótica, si bien no se excluyen entre sí, deben ser distinguidos desde su construcción y la forma como abordan ciertos temas.

La aproximación de Alazraki (2001) al género neofantástico nos permite notar una estructura diferenciada de su precedente; eliminar el miedo racional como elemento constitutivo supone la asimilación de lo extraño en la lógica del relato. Sin embargo, esto no significaría que se evite la presencia del miedo en todas sus vertientes; de esa forma, el terror ya no se subyuga a lo imposible (como sucede en la visión lovecraftiana) sino que se manifiesta en conjunción con él. Así, al no ser excluyentes, la unión de ambos en un solo relato es posible, por lo que un texto como "La lucha" de Claudia Cabrera muestra estas dos vertientes que teóricamente aparentan ser insolubles. Lo neofantástico del texto se representa en la exploración de un mundo cuyo sentido de realidad se abre a posibilidades extrañas para el sujeto extratextual (el lector) y las asimila como parte de su cotidianidad. Asimismo, el horror del relato se estructura en función de la amenaza latente de la muerte y la presencia de un estado de violencia que pasa inadvertido por la protagonista pero resulta evidente en la estructura del relato.

## Bibliografía

- Abad, G. (2005). *El monstruo es el otro: la narrativa social del miedo en Quito*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Alazraki, J. (2001). "¿Qué es lo neofantástico?". En David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ARCO LIBROS.
- Álvarez, N. (2009). "La narrativa mexicana escrita por mujeres desde 1968 a la actualidad". En J. González (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. México: Ibero-americana; Vervuert; Bonilla Artigas Editores.
- Bueno, G. (1996). *El sentido de la vida: seis lecturas de filosofía moral*. Oviedo: Pentalfa Ediciones. Recuperado de: <https://fgbueno.es/gbm/gb96sv.htm>
- Cabrera, C. (2019a). *La metamorfosis, el doble y el mundo onírico en los cuentos fantásticos de José María Merino* (Tesis de Doctorado). México: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: [https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB\\_UNAM/TES01000788666](https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000788666)
- Cabrera, C. (2019b). "La lucha". En *Posibilidad de los mundos*. México: Editorial Universidad de Guadalajara.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Carrol, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Dávila, A. (2018). "La señorita Julia". En *El huésped y otros relatos siniestros*. México: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de: <https://elibro.net/es/lc/elibrocom/titulos/109820>

- Delameau, J. (1989). *El miedo en Occidente (Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*. Madrid: Taurus.
- Lovecraft, H. P. (2017). *El terror en la literatura*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Martínez, L. (2004). *Miedo y Literatura*. Madrid: Editorial Edaf.
- Noguerol, F. (2009). Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias en la narrativa policial mexicana. En J. González (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. México: Iberoamericana; Vervuert; Bonilla Artigas Editores.
- Ordiz, F. (2009). Incursiones en el reino de lo insólito. Lo fantástico, lo neofantástico y lo maravilloso en la narrativa mexicana contemporánea. En J. González (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. México: Iberoamericana; Vervuert; Bonilla Artigas Editores.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- Todorov, T. (2001). Definición de lo fantástico. En David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ARCO/LIBROS.

## Hemerografía

- Massoni, A. (2018). Revisión de la semántica de mundos posibles de lo fantástico a través de la imposibilidad modal. El realismo de lo neofantástico. *Brumal*, 7(2), <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.489>
- Morales, L. (2011). La búsqueda de una nueva verosimilitud. *Literatura neofantástica e patafísica. Carnets*, (3), <https://doi.org/10.4000/carnets.6060>
- Pimentel, L. (1993). Tematología y textualidad. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41(1), <https://doi.org/10.24201/nrfh.v41i1.931>

## Cibergrafía

- Poe, E. (2021 [1843]). "The Black Cat". En *The Works of Edgar Allan Poe*, volumen 2. Project Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/ebooks/2148>

