

## AL BORDE DEL AGUJERO. LENGUAJE Y REALIDAD EN UN CUENTO FANTÁSTICO DE SAMANTA SCHWEBLIN

ON THE EDGE OF THE HOLE. LANGUAGE AND REALITY IN A FANTASTIC STORY BY SAMANTA SCHWEBLIN

Clara SIMINIANI LEÓN

Université de Strasbourg / Universidad de Alcalá  
siminianileon@unistra.fr

**Resumen:** Uno de los desafíos a los que se enfrenta el relato fantástico contemporáneo es representar la incongruencia de la idea posmoderna de realidad. Para narrar los agujeros que se instalan en la episteme posmoderna, lo fantástico opta por usar mecanismos lingüísticos perturbadores, instalándose en el terreno del lenguaje. La transgresión fantástica ya no es provocada únicamente por el acontecimiento perceptivo, sino que también surge a partir de recursos lingüísticos, tal y como ocurre en el cuento “Agujeros negros” de Samanta Schweblin. En este relato, la figura del agujero permite un polifónico despliegue de disonancias semánticas, sintácticas y discursivas cuyo fin es cuestionar la idea de realidad del lector. Así pues, este artículo tratará de explorar las diversas rupturas lingüísticas que potencian lo fantástico y reflejan la cosmovisión de una época en la que la realidad es un concepto tan inalcanzable como amenazador.

**Palabras clave:** Fantástico. Ironía. Agujero. Lenguaje. Schweblin.

**Abstract:** One of the challenges facing contemporary fantastic narratives is depicting the incongruity of the postmodern concept of reality. To narrate the gaps in the postmodern episteme, the fantastic often employs disturbing linguistic mechanisms, grounding itself in the realm of language. Fantastic transgression is no longer solely triggered by perceptive events; it also emerges from linguistic resources, as seen in Samanta Schweblin's short story “Agujeros negros”. In this story, the hole allows for a polyphonic display of semantic, syntactic, and discursive dissonances designed to question the reader's perception of reality. This article will therefore explore the various linguistic ruptures that enhance the fantastic and reflect the worldview of an era where reality is a concept as unattainable as it is threatening.

**Keywords:** Fantastic. Irony. Hole. Language. Schweblin.

Ya se habrá adivinado que como siempre las palabras están tapando agujeros.

Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967).

## 1. ALGUNAS PAUTAS ANTES DE SALTAR AL AGUJERO

Tres siglos después del hoy cristalizado soliloquio de Segismundo<sup>1</sup>, Jorge Luis Borges se preguntaba si nuestra vida pertenece al género real o al fantástico (1967). Unas décadas más tarde, Neo se despertaba sabiendo kung-fu después de haber elegido entre la pastilla roja y la pastilla azul.

El cuestionamiento sobre la existencia de brechas en la cosmovisión humana es un elemento común a numerosas producciones culturales de nuestra tradición artística. La intuición de que nuestra cognición está repleta de grietas puede atacar a cualquier persona, en cualquier momento y en cualquier lugar. Por eso es una sensación que ha ocupado renglones, estribillos, secuencias filmicas, réplicas teatrales, pinceladas y un largo etcétera. Si tuviéramos que representarla, hablaríamos de una impresión de asfixia; la crítica académica también ha intentado acotarla, y para ello ha aprovechado uno de los pasatiempos preferidos del lenguaje: la nominación. Así, Juan Jacinto Muñoz Rengel habla de “vértigo intelectual”, que define como “la intuición de que se hunden las certezas, de que los cimientos del paradigma que hemos construido pueden estar plagados de fisuras” (2015: s. p.). Esta propuesta se asemeja al “miedo metafísico” de David Roas —deudor a su vez del “horror cósmico” lovecraftiano (1927)—, que el crítico ubica en el momento en que “nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar” (2011: 96). Como ellos, considero que esta es una sensación que en lo fantástico se transforma en efecto; un efecto tan esencial como definitorio de dicha categoría ficcional, preocupada por transgredir nuestra idea de realidad y, como tal, un excelente detonador gnoseológico.

De esta forma, entiendo el agujero como un símbolo de la incoherencia que se cuela en la pretendida solidez de aquello a lo que hemos decidido llamar *realidad*. Es la imagen de Alicia cayendo por una madriguera, o un pozo, o un túnel, casi infinitos. Como Alicia, el sólido metal del que están hechos nuestros relatos personales se derrite a la vista del agujero para deslizarse por él durante unos segundos. Pero el lenguaje se apresura entonces a “tapar” (Cortázar, 1968: 45) el creciente intersticio con el fin de traernos de vuelta al “precario orden o desorden en el que fingimos vivir más o menos tranquilos” (Roas, 2008: 116). Quizás por eso Samuel Beckett confesara que “[su] propia lengua cada vez se [le] antoja más un velo que ha de rasgarse para acceder a las cosas —o a la Nada— que haya tras él” (en Mayorga, 2019: 43). Salvo que, adoptando un punto de vista analítico y constructivista, este trabajo defiende que no es posible acceder a ese segundo

---

<sup>1</sup> “¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción” (Calderón de la Barca, 1635).

plano en el que se hospedarían las cosas o la nada. Conviene insistir en la idea que se maneja aquí del agujero. No se trata de un orificio que deje entrever una segunda realidad, como afirmara Jaime Alazraki (1990) al definir lo neofantástico. Es más bien un agujero opaco; una rasgadura en nuestra idea de realidad, hermana de la incertidumbre, que no conduce a ninguna revelación sobre lo que realmente hay ahí afuera<sup>2</sup>. Más aún, a pesar de la sospecha punzante de que el agujero está ahí, no podemos deshacernos de la noción de realidad que nos acompaña a todas partes; una noción construida con lenguaje. Recordemos, a título de ejemplo, cómo Ludwig Wittgenstein explicaba que hemos aprehendido el dolor a través del lenguaje (2004: 173). Del mismo modo, el vértigo metafísico e incluso el propio concepto de *agujero* son entidades lingüísticas. Martin Heidegger afirma a este respecto que “el hombre se comporta como si fuera él el forjador y el dueño del lenguaje, cuando en realidad es el lenguaje el que es y ha sido siempre el señor del hombre” (1951: s. p.), al tiempo que Michel Foucault asume que el ser humano está completamente dominado por el lenguaje (2014: 311). Es palpable la relativa conexión entre estos y otros muchos pensadores de diversas ramas filosóficas —la filosofía analítica, la hermenéutica, el post-estructuralismo...— que durante el siglo XX contribuyeron a la evolución de la filosofía articulada en torno a cierto consenso metodológico propio del *giro lingüístico*: el estudio del lenguaje en tanto que problema filosófico autónomo. A partir de aquí, y debido a la arbitrariedad del signo lingüístico, “el lenguaje deja de ser un medio, algo que estaría entre el yo y la realidad, y se convertiría en un léxico capaz de crear tanto el yo como la realidad” (Scavino, 1999: 12).

Que el lenguaje sea autoconscientemente arbitrario y creador, y por ende incapaz de conectar con algún tipo de realidad extralingüística, entraña una sustancial consecuencia epistemológica: la verdad en tanto que concepto objetivo se ve destronada<sup>3</sup>. En otras palabras, y parafraseando a Hilary Putnam, ya no quedan verdades últimas detrás de los fenómenos que caracterizan nuestra cotidianeidad (1990: 26), ya que “las proposiciones son elementos de los lenguajes humanos, y [...] los lenguajes humanos son creaciones humanas” (Rorty, 1991: 25). Estos pensadores ponen de relieve los agujeros que hay en nuestra idea de *verdad*, que no es más que una narrativa más en el océano de historias y ficciones que forman la existencia humana. De ahí que las verdades sólidas tan propias de la Modernidad —y, en un sentido más amplio, los conceptos universales preexistentes

<sup>2</sup> Para profundizar en estas cuestiones, aconsejo la lectura del artículo “Revisión de la semántica de mundos posibles de lo fantástico a través de la imposibilidad modal. El realismo de lo neofantástico”, en el que Alessandra Massoni defiende que lo neofantástico sigue una lógica propia del realismo metafísico, la cual la autora propone sustituir por la (im)posibilidad de lo fantástico, que permite “construir mundos en los que seamos incapaces de generar una idea de realidad estable, ya que el esquema conceptual termina truncado” (2018: 343).

<sup>3</sup> Ya a finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX empezó a instaurarse, según Richard Rorty, la concepción de la verdad como “algo que se construye en vez de algo que se halla” (Rorty, 1991: 16). Foucault también explica que los últimos años del siglo XVIII marcaron el inicio de nuestra modernidad, entendida como el momento en el que la teoría de la representación deja de ser el fundamento del orden de las cosas (2014: 14). En el siglo XX, sin embargo, la concepción del lenguaje como creación de mundo alcanza “la hegemonía cultural” (Rorty, 1991: 16).

al lenguaje que caracterizan a la tradición clásica— den paso a la contingencia definitoria de la Posmodernidad. Surgen entonces lo diferente y las interpretaciones múltiples (Scavino, 1999: 17), así como una nueva sensibilidad caracterizada por la “imposibilidad de ofrecer un discurso sistemático y unificador” (Saldaña, 1994: 351).

Ahora bien, que el lenguaje sea una herramienta creadora de (ilusiones de) verdad no es algo que reduzca necesariamente al humano al espacio de la vacuidad escéptica. Al contrario: los escritores del siglo XX han sabido aprovechar la autonomía del lenguaje al explorar su vertiente creativa, que desemboca en un infinito abanico de posibilidades de creación de mundos (Massoni, 2023: 186). En palabras de Alessandra Massoni,

hay que hacer valer la versatilidad que adopta el lenguaje en lo posmoderno. Quizás el acceso al contenido ontológico del mundo sea inconquistable, pero no la oportunidad de crear nuevos escenarios que brinden una idea más precisa de la condición humana. El uso de todo el espectro de posibilidades de las que goza nuestro aparato epistemológico nos puede ayudar a localizar aquellas rasgaduras en el tejido de lo real sobre las que, obnubilados por el discurso logocéntrico, nunca nadie había reparado (2023: 186).

De ahí que el lenguaje literario sea un concepto muy reciente: “[h]ay para el siglo XX una frontera que todos los manuales respetan. Hablar de lengua literaria es hablar de una preocupación actual” (Pozuelo Yvancos, 2000: 13). La palabra ya no solo es fuente sino también objeto de conocimiento, y los procesos retóricos se instalan en el centro del funcionamiento humano:

la retoricidad, como una dimensión de la significación, no tiene límites en su campo de operación. [...] Esto significa que categorías lingüísticas tales como las distinciones significado/significante y sintagma/paradigma [...] dejan de pertenecer a una disciplina regional y consiguen definir las relaciones que operan en el mismo terreno de una ontología general (Laclau, 2014: 83).

Somos sujetos lingüísticos que construyen el mundo con palabras en lugar de cemento y proposiciones en lugar de palas. Al ser “identidades narrativas” (Ricoeur, 1990), llevamos en nuestra mochila existencial “un conjunto de palabras que emplea[mos] para justificar [nuestras] acciones, [nuestras] creencias y [nuestras] vidas” (Rorty, 1991: 91). En otros términos —y remitiendo a la reflexión de Foucault—, Dios quizás no sea un *más allá* del saber sino cierto *más acá* de nuestras frases<sup>4</sup>. Es así como se establece una tensión constante entre la fe en una significación sólida como el hormigón y el escepticismo que provoca intuir que dicho hormigón está, en realidad, lleno de agujeros.

---

<sup>4</sup> “Dieu est peut-être moins un au-delà du savoir qu'un certain au-deça de nos phrases” (Foucault, 2014: 311, traducción mía).

## 2. LO FANTÁSTICO POSMODERNO FRENTE AL AGUJERO

La dualidad enunciada en las líneas anteriores es particularmente notable en las producciones fantásticas contemporáneas, cuyas preocupaciones medulares han evolucionado en concordancia con la transformación del pensamiento humano. La búsqueda de transgresión sigue siendo definitoria de lo fantástico, pero, frente a la tradicional modalidad perceptiva en la que el acontecimiento imposible procuraba alumbrar posibles excepciones a las normas que regían una realidad inmutable (Roas, 2011), la ambición de lo fantástico posmoderno es poner en evidencia los agujeros de nuestra idea de lo real. Me baso aquí de nuevo en las reflexiones de Alessandra Massoni, que propone todo un entramado teórico en torno a lo que llama la “imposibilidad lingüística” (2023), esto es, la imposibilidad del lenguaje para conectar al sujeto humano con cualquier tipo de ley verdadera. Esto evidencia cómo —en palabras de Massoni— nuestra habilidad para erigir una realidad consistente está puesta en jaque (2023: 207). Es así como lo fantástico posmoderno presenta narraciones que se regodean en la potencialidad creativa del lenguaje, la cual, irónicamente, tiene como objetivo taladrar el cemento de las creencias del lector en una insistente exploración de los límites del propio lenguaje. El relato fantástico contemporáneo se esmera en conducir al lector al borde del agujero con el fin de provocar el efecto estético del miedo metafísico. Se trata de poner en evidencia los agujeros de nuestros templos personales. Pero lo irónico es que la única herramienta de la que dispone lo fantástico para llevar a cabo tamaño objetivo son las palabras: palabras honestas que delatan los agujeros de un mundo hecho de palabras mentirosas.

No parece sorprendente entonces que Mery Erdal Jordan anuncie que uno de los rasgos axiomáticos de lo fantástico posmoderno es la “ironía absoluta” (1998: 58). Esto, de nuevo, es el reflejo coherente de una relación más amplia entre el sujeto posmoderno y su nueva forma de ver (crear) el mundo. Así, por ejemplo, Richard Rorty considera que pertenece a una nueva clase de seres humanos que él denomina “ironistas”: personas conscientes de la contingencia de un mundo y un *yo* hechos de lenguaje y que, por ende, no pueden tomarse demasiado en serio (1991: 92). Esto no significa que se tomen el mundo a broma, sino que, en la medida de lo posible, son conscientes de sus contradicciones. De ahí que adopten esta postura que, de hecho, Rorty considera ética y política en tanto que subversiva y alejada del lenguaje de las masas. En este sentido entiende también la ironía Donna Haraway, para quien se trata de una postura política que juega con las contradicciones y desafía cualquier tipo de narrativa hegemónica al engendrar una tensión entre dos o más cosas incompatibles y conducir a “*jouer sérieusement*” (2007: 30).

Resulta sencillo pensar en ejemplos de ese *jugar con seriedad* al que alude Haraway en el caso del cuento fantástico argentino posmoderno. Bastaría remitir a dos de los grandes nombres de la tradición argentina: la seriedad lúdica de Jorge Luis Borges o el juego en serio de Julio Cortázar son ejemplos paradigmáticos. Estos dos autores muestran

la compatibilidad del juego irónico con lo fantástico, dado que tanto la ironía como lo fantástico persiguen lo mismo: “cuestionar el supuesto orden de las convenciones en que se funda la realidad” (Roas, 2011: 174). David Roas explica que lo que está en juego aquí no es la búsqueda de una comicidad pura, sino la voluntad de poner en evidencia los límites de las construcciones que, como diría Nietzsche, hemos olvidado que son una invención. Es en este terreno movedizo donde deja de tener cabida la seriedad del cuento fantástico tradicional. De hecho, en el contexto del romanticismo decimonónico en Argentina —periodo que supuso el verdadero desarrollo de lo fantástico en el país—, la atracción por el ocultismo se compaginaba con el cientifismo positivista, dando lugar a relatos fantásticos con una clara función didáctica (Castro, 2023: 56)<sup>5</sup> y desprovistos de intenciones humorísticas. En esta época todavía se tendía a restablecer el orden después del vértigo de lo imposible, incluso ofreciendo a menudo al final del relato explicaciones racionales al acontecimiento inquietante. Frente a esto, lo fantástico posmoderno —que encuentra uno de sus hitos fundacionales en 1940, con la publicación de *Antología de la literatura fantástica* (Roas, 2023: 11)— muestra la imposibilidad de acceso a cualquier tipo de orden, y por eso la vía lúdica es una manifestación eficaz de los límites y las contradicciones que nos conforman.

Esto es aún más evidente en el relato fantástico de los últimos años, que se distingue de sus predecesores del siglo XX en un tono profundamente desencantado y pesimista; teñido, según Drucaroff (2011), por los acontecimientos de finales de siglo (última dictadura cívico-militar, guerra de las Malvinas, vuelta a la democracia, menemismo) y el estallido del 2001 a comienzos del siglo presente. De hecho, una de las novedades a las que alude Elsa Drucaroff cuando denomina “Nueva Narrativa Argentina” (NNA) a la generación de escritores de postdictadura es su manejo con el lenguaje, a menudo socarrón y escéptico. Como indica Drucaroff,

[s]i se exploran las grietas que cuestionan lo que llamamos realidad, si se llevan las cuestiones filosóficas a límites desopilantes, es un juego en el vacío: no se intuye (como en Borges o Cortázar) una verdad profunda pero inexpugnable en algún lado. Rara vez subyacen certezas filosóficas o sociales en el nuevo cuento argentino (Drucaroff, 2016: 26).

Es cierto que en Borges o Cortázar encontramos una voluntad de sentido, aunque este sea críptico o paradójico. En cierto modo, no se abandona la esperanza de que el lenguaje conduzca a algún sitio. Esa esperanza aparece fisurada en la contemporaneidad: no queda ningún tipo de salvación trascendente tras la desestabilización. Lo cual no impide que, en la desesperanza, haya un sentido crítico traducido en constantes y heterogéneas formas de protesta, como también indica Drucaroff refiriéndose al cambio político que ha vivido

---

<sup>5</sup> Para un acercamiento a la historia del cuento fantástico argentino, puede consultarse el capítulo dedicado a Argentina, escrito por Andrea Castro, en *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)* (2023).

la NNA en la época más reciente, y al que alude diciendo que “la historia se ha puesto en marcha” (2016: 37).

Quizás es por esto por lo que el cuento “Agujeros negros” de la argentina Samanta Schweblin (*Pájaros en la boca y otros cuentos*, 2017) se presenta como un espacio de tensión entre desesperanza y crítica, ya que se configura como una pesadilla sin salida, pero no puede dejar de ser un colosal chiste.

### 3. EL AGUJERO SIN MANUAL DE INSTRUCCIONES. UNA LECTURA SEMÁNTICA

“Agujeros negros” es un cuento que dialoga de forma paradigmática con los apuntes teóricos esbozados hasta ahora, ya que se vertebría en torno a la figura del agujero. Si bien el agujero negro —verdadero protagonista del cuento— es un fenómeno real y conocido por la física contemporánea<sup>6</sup>, esta imagen orquesta el despliegue de lo fantástico en el cuento. Según la interpretación que propongo, la relevancia de este símbolo es doble. Por un lado, se trata de una literalización del agujero epistemológico que ha ocupado mi reflexión hasta ahora. Por otro, es un acontecimiento imposible que se impone de forma problemática en la cotidianeidad de los tres personajes principales: la señora Fritchs, su médico el doctor Ottone y el doctor Messina.

El cuento comienza describiendo la dolencia inexplicable que tiene la señora Fritchs: sufre de agujeros negros. Así describe los síntomas a su médico:

A ver, desaparezco de casa y aparezco en casa de mi hermano, entonces me desespero, imagínese, tres de la mañana y aparezco en pijama, pijama en el mejor de los casos, en el cuarto matrimonial de mi hermano. Entonces trato de volver. ¿Sabe, doctor, qué sufrimiento? Hay que salir del cuarto, de la casa, todo sin que nadie se dé cuenta, tomar un taxi, todo en pijama, doctor, y sin plata, imagínese, convencer al taxista de que le pago al llegar. Y cuando estoy por llegar, zas, fin del agujero y aparezco en casa otra vez. [...] Aparte imagínese, andaba por casa siempre con dinero y un abrigo atado a la cintura del camisón, no sea cosa. Pero ahora no, basta, cuando caigo en agujeros ya no vuelvo. [...] Una vez fui y volví en el momento, sin problema. Y otra estuve en casa de mi madre unas cuantas horas, diga que ahí sé dónde están las cosas, preparé unos mates y paciencia, tardó tres horas, doctor, una vergüenza (Schweblin, 2017: 89).

Con un evidente tono cómico, la narración pone de relieve el desamparo de la señora Fritchs, afectada ante una situación que escapa a su entendimiento y que provoca constantes desplazamientos en el espacio-tiempo. Ante esta situación, la señora no acude a un profesional de lo inexplicable como podría ser un médium, o a un especialista del universo como el astrónomo, sino que va al médico. Schweblin no ha elegido esta figura por casualidad. En mi opinión, el médico aparece aquí como representación privilegiada

<sup>6</sup> “Región del espacio, cuya existencia fue predicha por la teoría de la relatividad general, en la que la fuerza gravitacional es tan intensa que, salvo por un determinado tipo de procesos cuánticos, no puede escapar ninguna materia o radiación que penetre en ella” (DLE).

de aquel saber científico<sup>7</sup> que desborda de certezas y piensa que “descubre la verdad, no la hace” (Rorty, 1991: 23). La autora realiza un ejercicio irónico al situar el discurso científico en una posición de legitimidad con el fin de poner de relieve una doble limitación: la del discurso científico y, en un plano más amplio, la del discurso. Conviene aclarar que no se trata de criticar la figura del médico o de denigrar el método científico. Schweblin ataca más bien todo tipo de lenguaje que no dude de sí mismo, y para eso pervierte la representación del médico colocándolo en una situación hiperbolizada y paródica.

Aun así, la elección de la autora es comprensible, pues ¿quién osa contradecir a un médico? Socialmente, el médico es aún hoy considerado un explorador portador de verdades: “la mayor parte de los científicos actuales se sienten aún hoy como ‘descubridores’ que sacan a la luz los misterios de la naturaleza y amplían lenta pero seguramente el dominio del saber humano” (von Glaserfeld, 1994: 22). De un médico se esperan respuestas, y la primera de ellas es un nombre, que en el lenguaje médico se traduce como diagnóstico. Esto evidencia la relación nominalista que el ser humano mantiene con el mundo, pues necesita poner etiquetas encima de las cosas para tener (una impresión de) control sobre el mundo. De tal forma que diagnosticar una enfermedad es hacerla real, aunque sus síntomas ya vivieran en el interior de uno.

Así es como el señor Ottone, siguiendo el protocolo médico, empieza identificando los síntomas más evidentes: “Ottone deduce que esta señora está en un estado nervioso considerable, y deduce esto por sus manos, que ella no deja de mover, por su mirada y por otras cosas” (Schweblin, 2017: 87). El doctor intenta seguir a rajatabla el método científico, esperando que este le conduzca a una palabra —un “léxico último”<sup>8</sup>— conveniente, tal y como explica Richard Rorty:

El metafísico [piensa] que lo que importa no es qué lenguaje se emplea sino cuál es verdadero. Los metafísicos piensan que los seres humanos desean por naturaleza conocer. [...] [Su imagen del conocimiento] nos dice que la “realidad”, si se la interroga adecuadamente, nos ayudará a determinar cómo debe ser nuestro léxico último (1991: 93).

Sin embargo, por más que insista, ni Ottone ni su compañero el doctor Messina tienen un ápice de respuesta para la paciente. Su lenguaje médico no les permite nombrar ese fenómeno que se les escapa, lo cual disgusta a la señora: “Si usted no me soluciona este problema, yo lo denuncio, doctor, esto ya es un abuso” (2017: 88). En su defecto, la señora

---

<sup>7</sup> No hay que olvidar que la medicina es una ciencia con una importantísima tradición histórica, antaño relacionada con la religión, la filosofía, y aún hoy asociada al conocimiento, la exploración y la verdad.

<sup>8</sup> “Léxico último” es la denominación de Richard Rorty para aquellas palabras que forman nuestras creencias, nuestra personalidad y nuestro mundo. Para más información, remito a su libro *Contingencia, ironía y solidaridad* (1991).

Fritchs, secuestrada en las sensaciones corporales del agujero negro<sup>9</sup>, adopta un nombre en un rendido juego de lenguaje: “Bueno, eso es un espacio vacío, un agujero negro como le digo, un tiempo cero [...] ¿qué más si no?” (2017: 85). La aceptación con resignación del fenómeno imposible por parte de la señora Fritchs (que no su comprensión) es una característica común de lo fantástico contemporáneo según Ana Casas y David Roas, que explican cómo “[l]as narraciones fantásticas ofrecen un retrato del individuo actual como un ser perdido, aislado, desarraigado, incapaz de adaptarse a su mundo, tan descentrado como la realidad en la que le ha tocado vivir” (2016: 19). Esta clara muestra de la superación del esquema tradicional todroviano de lo fantástico como duda da lugar a situaciones sustancialmente irónicas, como es el caso aquí.

Sin embargo, aunque para la señora Fritchs la naturaleza del acontecimiento es evidente —pero no por ello necesariamente verdadera, ya que, recordemos, en el cuento la verdad es inseparable del lenguaje médico— los doctores cuestionan la denominación propuesta por ella:

—¿Y usted cree en esto, Ottone?  
—En agujeros negros?  
—De qué estamos hablando?  
[...]  
—Hablamos de agujeros negros, Messina...  
—¿Y usted cree en eso, Ottone?  
—No. ¿Y usted? (2017: 86)

En un principio, a ninguno de los dos médicos le satisface esta etiqueta a pesar de que el fenómeno se despliega ante sus ojos, con la señora Fritchs aterrizando en el consultorio en pijama. Por eso Ottone comienza ignorándola y pidiéndole que se tranquilice sin esconder su menosprecio: “Cálmese, entienda que usted está con problemas psicológicos, usted inventa cosas para ocultar otras cosas más importantes” (2017: 88). Al respecto de la actitud del médico, Richard Rorty ofrece, de nuevo, unas palabras harto esclarecedoras en las que opone la ironía al sentido común, que él considera unificador y tránsito:

Tener sentido común es dar por sentado que las afirmaciones formuladas en ese léxico último bastan para describir y para juzgar las creencias, las acciones y las vidas de quienes emplean léxicos últimos alternativos. [...] Cuando se pone en tela de juicio el sentido común, sus partidarios responden en primer lugar generalizando y haciendo explícitas las reglas del juego del lenguaje que están acostumbrados a jugar (1991: 92).

Así es como Ottone no puede evitar juzgar el léxico alternativo de la señora Fritchs, ya que los agujeros negros “pone[n] en tela de juicio el sentido común”. Por eso saca a la superficie palabras que conforten su léxico último, en el que cree con fiereza: en este

<sup>9</sup> Me parece relevante recalcar que dos “manchas temáticas” complementarias de la NNA son, según Drucaroff, la desconfianza hacia el lenguaje y la confianza en las sensaciones corporales como único vector de verdad (2011: 416).

caso, recurre a la presunta locura de la señora Fritchs gracias a las palabras “problemas psicológicos”. ¿Se podría decir que ambos médicos han tapiado sus agujeros con tanto cemento que son incapaces de deconstruir su mundo?

#### 4. EL PLIEGUE DEL AGUJERO. UNA LECTURA SINTÁCTICA

Más allá de los recursos semánticos del cuento que simbolizan toda una problemática filosófica y que giran en torno a la imposibilidad del suceso, cabe preguntarse: ¿qué estrategias retóricas utiliza el texto para dar cuenta de algo tan inaprensible como el agujero? ¿Cómo urdir agujeros que provoquen en el lector la asfixia del vértigo intelectual? Algo parecido se preguntó el escritor peruano Julio Ramón Ribeyro en una conferencia dada en 1975, y su propuesta fue “dar cuenta de la incoherencia mediante la incoherencia, el caos mediante el caos” (Ribeyro, en Quichiz, 2018: 65). Esto es exactamente lo que ocurre en el cuento fantástico contemporáneo, que da cuenta de la incoherencia mediante la incoherencia de la superficie textual y que acoge elementos de tipo formal que considero necesarios para entrar en la (i)lógica de lo fantástico. El protagonismo del plano discursivo y sintáctico ya fue teorizado por Campra (1991) y Mery Erdal Jordan (1998) al anunciar el viraje de lo fantástico de percepción a lo fantástico de lenguaje, donde la transgresión semántica se ve superada por la ruptura del discurso y una particular organización de los contenidos (Campra, 2008). Esto no niega la importancia de lo imposible, que sigue vigente, como tan bien lo ha demostrado David Roas (2011); recordemos, de hecho, la importancia que cobra la reciente imposibilidad lingüística (Massoni, 2023). Sin embargo, sostengo que la imposibilidad semántica —sea esta perceptiva o lingüística— no es suficiente para determinar si un cuento es o no es fantástico. Claro que es una condición *sine qua non*, pero tiene que aparecer problematizada por un determinado tratamiento formal. Como Rodríguez (2009), sostengo que lo fantástico se configura como una transgresión semántico-formal, y añado que dicha transgresión suele tener como base el silencio y sus derivados (la ambigüedad, la ausencia, el vacío...). Los silencios empapan el texto fantástico posmoderno<sup>10</sup>, permitiendo que se exploren “las posibilidades inquietantes de lo no dicho” (Campra, 2008: 8). Se trata, a fin de cuentas —y modificando la aserción de Ribeyro— de *dar cuenta del agujero mediante el agujero*, tal y como hace Samanta Schweblin en “Agujeros negros”, donde el vacío se impone en la propia estructura narrativa.

Si volvemos, de hecho, a la trama del cuento, podremos constatar que a medida que avanza el relato, los problemas espacio-temporales que atosigaban a la paciente empiezan

---

<sup>10</sup> El silencio y la ambigüedad siempre han sido ingredientes esenciales de lo fantástico, pero su estructuración discursiva es distinta en lo fantástico de percepción y en lo fantástico de lenguaje. Por motivos de extensión, no me detendré en estas diferencias, pero remito al excelente artículo de Giuliana Zeppegno (2013) en el que se pone de manifiesto cómo el silencio en lo fantástico tradicional provocaba la duda entre contadas posibilidades explicativas e interpretativas, mientras que el silencio en lo fantástico de lenguaje es total: no hay respuestas sólidas ante un acontecimiento que en ocasiones tampoco es nítido, y la casi totalidad de la trama debe ser construida por el lector.

a afectar también a los dos médicos. Entonces la duda se multiplica. Los tres personajes se preguntan continuamente qué está ocurriendo y cómo; dónde y en qué momento están. Sin embargo, una interrogación esencial brilla por su ausencia: aquella que se cuestiona sobre la causa o motivo del fenómeno. En ningún momento se enuncian preguntas que sí que interpelan al lector: ¿por qué los agujeros negros funcionan a la manera de un virus que se contagia entre personas? ¿Por qué, si los tres personajes podrían estar visitando planetas, terminan apareciendo en la cocina de la madre o en el *hall* del consultorio? O, sencillamente, ¿por qué aparecen los agujeros negros?

La ausencia de un cuestionamiento tan esencial —y, por ende, de su respuesta— es la principal fuente de desestabilización en el relato. Basándome en la teoría de Campra e inspirándome en el concepto deleuziano del pliegue (1988), lo que he dado en llamar “pliegue fantástico” remite a desentonos verbales y/o sintácticos que problematizan la imposibilidad y *pliegan* la narración hacia lo fantástico. Se genera entonces un particular equilibrio entre el acontecimiento imposible y la transgresión lingüística entendida también como acontecimiento (Erdal Jordan, 1998: 113). La problematización es esencial, puesto que sin ella este cuento pertenecería más bien al terreno de lo absurdo<sup>11</sup>. En este caso, uno de los pliegues más desestabilizadores es de orden sintáctico, ya que es la sintaxis del cuento la que genera el efecto al desviar la diégesis paulatinamente de la estructura narrativa prevista por el lector, provocando una ruptura progresiva que acaba desafiando la sintaxis de la realidad —y plegando el sentido— mediante la desautomatización de un lenguaje que hace uso del silencio. En efecto, gracias al silenciamiento sobre la motivación del acontecimiento, el relato arremete contra la verosimilitud sintáctica, provocando lo que Genette llama una “invasión del relato por el discurso” (1986): la no-motivación del discurso invade la esperada motivación del relato. En relación con esto, Rosalba Campra explica que cuando la relación causa-efecto se deteriora (esto es, hay un efecto cuya causa se silencia), se atenta contra la estructura tradicional de la trama.

Además de esta ausencia de motivación, la organización de los contenidos presenta incoherencias estructurales. Un ejemplo de ello es la repetición constante de las mismas escenas, que atascan la narración cual disco rayado: “Ottone [...] encuentra a Messina pero dormido sobre el escritorio y con una estatuilla en la mano. [...] Messina abre el cajón de su escritorio y le ofrece una galleta” (Schweblin: 2017: 85). Cinco páginas más tarde, se puede leer: “Messina mira su propia mano y se pregunta por qué tiene, otra vez, esa estatuilla” (2017: 90). Dos páginas después: “Messina abre el cajón de su escritorio y le ofrece una galleta a Ottone. [...] simplemente deja la estatuilla sobre una mesada del hall” (2017: 92). Esto no es sino una forma de introducir al lector en la experiencia del bucle en el que están prisioneros los personajes. Así, la repetición, el fragmentarismo y una organización deficiente de los contenidos instalan la acción en un ambiente

<sup>11</sup> Tal y como indica Rosalba Campra, “[m]ientras en el absurdo la carencia de causalidad y de finalidad es una condición intrínseca de lo real, en lo fantástico deriva de una rotura imprevista de las leyes que gobiernan la realidad” (1991: 56).

pesadillesco y asfixiante de forma particularmente eficaz. Así pues, a mi parecer no es tanto la presencia de los agujeros negros la que determina la *fantasticidad* del cuento o la que genera el efecto, sino más bien la combinación de la imposibilidad con una estructura sintáctica agujereada que va plegando la narración poco a poco, tensándola hasta extremos vertiginosos y desviándola hacia direcciones insospechadas por el lector. La sintaxis rasgada, sorprendente y rompedora provoca el efecto inquietante sin impedir la aparición de una sonrisa en el lector ante el placer, paradójico y cómplice, de sentirse perdido en medio del agujero debido al ocultamiento de elementos normalmente necesarios para la progresión adecuada y coherente de la acción. Ahí reside la función del pliegue en tanto que disenso estético, cognitivo y político (Rancière, 2007): en sugerir ángulos curvos desde los que mirar (lo) diferente; en descarriar la narración proponiendo espacios textuales alejados de la rectitud y por ello idóneos para que la imposibilidad se instale en ellos.

En una entrevista, Samanta Schweblin declaró: “Cuando un cuento muy potente logra darme la vuelta, cuando gira algo en mi pensamiento, eso me alucina” (en Gómez Urzaiz, 2022: s. p.). El pliegue fantástico también interviene en el proceso de lectura, aspirando a que el lenguaje de cada lector se tuerza, se pierda, dé la vuelta, se doble, se contradiga, se descomponga... Y con su lenguaje, también su mundo.

## 5. LA SONRISA ANTE EL AGUJERO. UNA LECTURA VERBAL

En paralelo a la imposibilidad lingüística y al pliegue sintáctico, encontramos en “Agujeros negros” una superficie discursiva punzante que potencia más si cabe la desestabilización, y cuyo tropo esencial es la ironía. Anna Boccuti defiende que la ironía genera una “contradicción semántica” o “cortocircuito lógico” (2020: 171) que combina dos elementos incompatibles. Lo cierto es que el solapamiento de elementos incompatibles es una característica primaria de lo fantástico. Hemos tenido la ocasión de comentar la estrecha relación entre la ironía absoluta y lo fantástico posmoderno, y también nos hemos detenido en ciertos juegos de lenguaje que llevan a cabo los personajes del cuento, así como en la reescritura irónico-paródica de la figura del médico. Pero el cuento va más allá, particularmente en el nivel verbal donde la ironía es omnipresente.

“Agujeros negros” se caracteriza por una verborrea dialógica por parte de los personajes que satura completamente el cuento. La narración se deleita instalándose en el diálogo a través del continuo intercambio entre los personajes, que se cuestionan sobre la naturaleza del agujero negro en un bucle que podría ser infinito. No obstante, toda esa retahíla de palabras no conduce a ninguna conclusión luminosa. A este respecto explica Juan Mayorga que “[l]a contigüidad de silencio y hemorragia verbal es constitutiva de una escritura que desconfía de la palabra” (2019: 43). Si Schweblin había conseguido evidenciar la existencia del agujero mediante recursos semánticos y sintácticos, también lo hace por medio del discurso.

Por otra parte, la conversación entre los dos médicos genera una ironía situacional que se alarga hasta el final del cuento, y que procede de la costumbre del doctor Messina de responder solo con preguntas. Se hace notable entonces el desfase entre las expectativas pragmáticas que promete cualquier diálogo —según las cuales una pregunta suele conducir a una respuesta— y el estancamiento de la comunicación entre los dos médicos debido a la infracción deliberada de la pragmática por parte de Messina. La incomodidad de esta alteración en el uso del lenguaje aparece en el cuento de forma explícita: “Ottone recuerda el vicio de Messina de responder solo con preguntas y eso lo pone nervioso” (Schweblin, 2017: 86). Las numerosas preguntas encadenadas nos llevan, de nuevo, a un exceso verbal frente a un subtexto vacío (Ramírez Rave, 2016: 157), y esto genera gran parte de la comicidad del cuento:

—¿No se dio cuenta?  
—¿De qué?  
—¿No se dio cuenta de lo que pasó la última vez que usted crujió sus dedos?  
—¿Estuvimos ahí?  
—¿En un agujero negro?  
—¿Sí?  
—¿Hace falta que le responda? (2017: 93).

Schweblin hiperboliza esta situación hasta el punto de rodear el adverbio *sí* por dos signos de interrogación, no solamente innecesarios sino también contraproducentes para la comprensión de cualquier tipo de proposición afirmativa. Esto explica la última pregunta, que recalca el carácter absurdo del diálogo. La ironía se vuelve parodia: Schweblin se burla del propio ejercicio lingüístico repitiéndolo una y otra vez al tiempo que deja entrever los agujeros que descansan detrás del desbordamiento de la palabra que, a fin de cuentas, siempre será inútil cuando de explicar la realidad extralingüística se trate.

Del mismo modo, la impertinencia semántica —tan propia de lo fantástico de lenguaje y consistente en la combinación impertinente de las palabras (Erdal Jordan, 1998)— genera fricciones anticlimáticas. Ante una situación tan inverosímil y angustiosa como la que se propone, cabría esperar palabras pertenecientes al campo semántico del terror, del misterio o de la oscuridad. No solo no es el caso, sino que, en su lugar, las tres palabras que más se repiten —puesto que aparecen una y otra vez en el bucle infernal que se instala— son “galleta”, “estatuilla” y “pijama”. Una isotopía de la inquietud no podrá instalarse cómodamente si esas tres palabras son las otras inquilinas del texto. Pareciera que esto contradijera el objetivo desestabilizador de lo fantástico, pero nada es menos cierto. Aquí cobra sentido la afirmación de David Roas según la cual “tanto la ironía como la parodia [...] actualizan los motivos y convenciones de la modalidad narrativa y convergen con ella a la hora de cuestionar el supuesto orden de las convenciones en que se funda la realidad, aunque sea por vías diferentes” (2011: 173). No se trata, como también indica Roas, de “provocar la carcajada” sino de “potenciar el efecto

distorsionador" (2022: 107) que de por sí tiene lo fantástico. La ironía es solo una forma más de manifestar que detrás de las palabras hay agujeros.

## 6. “¿QUÉ DIFERENCIA HAY ENTRE LA SEÑORA FRITCHS Y EL RESTO DE SUS PACIENTES?”

A estas alturas no resultará extraño que la pregunta del doctor Messina al doctor Ottone —que tomo prestada para titular mis conclusiones— no obtenga respuesta. Es el lector quien debe responderla, y lo hará sin mucha dificultad. Lo cierto es que no hay ninguna diferencia entre la señora Fritchs y el resto de pacientes, como tampoco la hay entre los pacientes y el lector. En cierto modo, todos somos la señora Fritchs, apresados en un mundo que nunca podremos comprender por muchas preguntas que nos hagamos. La interpretación simbólica del cuento conduce a una áspera conclusión: parafraseando a Elsa Drucaroff, parece que no hay traslado posible a un más allá brillante, ni tampoco escapatoria frente a un presente inexplicable (2011: 383). Tan solo nos queda el puro cuestionamiento, sin promesas o respuestas de ningún tipo. De hecho, el silenciamiento de los elementos semánticos, sintácticos y verbales del cuento nos impide —como es habitual en lo fantástico— conocer el desenlace de la historia. Nunca sabremos dónde acaban viajando los tres personajes tras sufrir los efectos progresivos de la caótica espiral de apariciones y desapariciones en la que se ven envueltos. Al final, lo único de lo que el cuento deja constancia es del vacío:

En un pasillo del hospital, ahora aún más lejos de su consultorio, Messina se pregunta, una vez más, qué hace ahí a esas horas de la noche, a medio vestir, o desvestir, con una estatuilla en la mano y, cuando va a preguntarse eso pero en voz alta, lo que queda ahora es, simplemente, el pasillo del hospital, vacío (2017: 95).

Así acaba el cuento. Todos los personajes han sido absorbidos por el agujero, y ante su ausencia definitiva, también el lector se encuentra solo en aquel pasillo de hospital vacío. ¿Será él, el siguiente en desaparecer? Frente a la incertidumbre, e inmerso en una sospecha y un vértigo palpables, el lector siente entonces que el silencio, lejos de ser reductor, abre el texto a la polifonía y a la potencia pura. Quizás también sienta que el agujero, lejos de ser reductor, abre la cognición a la polifonía y a la potencia pura. No solo hay desolación. Lo fantástico se instituye así como una poderosa herramienta para generar discursos disonantes y, al mismo tiempo, apremiar al lector a intuir —no sin una inquietud irónicamente placentera— que sus relatos sobre el mundo también son una ficción. Todos vivimos aislados en nuestro propio castillo de la verdad. Qué mejor que dejarse caer por el agujero hasta que las palabras lo tapen de nuevo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAZRAKI, J. (1990). “¿Qué es lo neofantástico?”. *Mester* 19, 21-35. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5070/m3192014104> [05/11/2024].
- BOCCUTI, A. (2020). “Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?”. *Orillas. Rivista d'ispanistica* 9, 151-176. Disponible en línea: <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/54> [23/10/2024].
- BORGES, J. L. (1967). “La literatura fantástica”. *Ciclo cultural de la Escuela Camillo y Adriano Olivetti*, Buenos Aires. Disponible en línea: <https://librosdecibola.wordpress.com/2017/02/12/borges-la-literatura-fantastica-conferencia/> [11/10/2024].
- CAMPRA, R. (1991). “Los silencios del texto en la literatura fantástica”. En *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, E. Morillas (ed.), 49-74. Madrid: Universidad Complutense.
- \_\_\_\_\_. (2001). “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. En *Teorías de lo fantástico*, D. Roas (ed.), 153-191. Madrid: Arco/Libros.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Territorios de la ficción: lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- CASAS, A. y ROAS, D. (2016). “La narrativa fantástica en los años 80 y 90. Auge y popularización del género”. En *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea*, A. Casas y D. Roas (eds.), 11-24. Málaga: EDA Libros.
- CASTRO, A. (2023). “La literatura fantástica argentina (1860-1930)”. En *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)*, D. Roas (ed.), 47-69. Madrid / Frankfurt Am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- CORTÁZAR, J. (1968). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo XX Editores.
- DELEUZE, G. (1988). *Le pli: Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DRUCAROFF, E. (2011). *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_\_. (2016). “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde Los prisioneros de la torre?”. *El Matadero. Revista Crítica de Literatura Argentina* 10, 23-40. Disponible en línea: <http://revistascientificas.filos.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969> [21/05/2023].
- ERDAL JORDAN, M. (1998). *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid / Frankfurt Am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- FOUCAULT, M. (2014). *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- GENETTE, G. (1968). “Vraisemblance et motivation”. *Communications* 11, 5-21. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1154> [01/01/2022].

- GÓMEZ URZAIZ, B. (2022). [Entrevista a] “Samanta Schweblin: ‘Las autoras latinoamericanas de mi generación sentimos la alegría de haber llegado a una fiesta en su mejor momento’”. *Centre de Cultura Contemporània LAB*, 31 de mayo. Disponible en línea: <https://lab.cccb.org/es/samanta-schweblin-las-autoras-latinoamericanas-de-mi-generacion-sentimos-la-alegría-de-haber-llegado-a-una-fiesta-en-su-mejor-momento/> [06/07/2024].
- VON GLASERSFELD, E. (1994). “Introducción al constructivismo radical. En *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?*”, P. Watzlawick (ed.), 20-38. Barcelona: Editorial Gedisa.
- HARAWAY, D. (2007). *Manifeste cyborg et autres essais*. Paris: Exils.
- HEIDEGGER, M. (1951). “Construir, habitar, pensar”. Disponible en línea: <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf> [12/01/2023].
- LACLAU, E. (2014). *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LOVECRAFT, H. P. (1927). *El horror sobrenatural en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial.
- MASSONI CAMPILLO, A. (2018). “Revisión de la semántica de mundos posibles de lo fantástico a través de la imposibilidad modal. El realismo de lo neofantástico”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* 6, 2, 321-344. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.489> [09/06/2023].
- \_\_\_\_\_. (2023). *Semántica de lo (im)posible: ficción fantástica posmoderna e imposibilidad lingüística*. Tesis de doctorado dirigida por David Roas: Universitat Autònoma de Barcelona.
- MAYORGA, J. (2019). *Silencio / Razón del teatro*. Segovia: Ediciones La uÑa RoTa.
- MUÑOZ RENGEL, J. J. (2015). “Lo fantástico como indagación: la ficción como herramienta del conocimiento”. En *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*, N. Álvarez Méndez y A. Abello Verano (eds.), 19-25. León: Universidad de León.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2000). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- PUTNAM, H. (1990). *Représentation et réalité*. Paris: Gallimard.
- QUICHIZ CAMPOS, G. A. (2018). “La palabra del mundo: la combinación de la ironía y lo fantástico en la ‘La insignia’ y ‘El libro en blanco’ de Julio Ramón Ribeyro”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* 6, 1, 63-75. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.465> [12/12/2024].
- RAMÍREZ RAVE, J. M. (2020). *La escritura del silencio en tres cuentistas latinoamericanos: Efrén Hernández, Francisco Tario y Felisberto Hernández*. Pereira: Editorial UTP.
- RANCIERE, J. (2007). *Politique de la littérature*. Paris: Galilée.
- RICOEUR, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.

- ROAS, D. (2008). “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”. En *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, T. López Pellisa y F. Moreno Serrano (eds.), 94-120. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.
- \_\_\_\_ (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_ (2022). “La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31, 101-124. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.32225> [05/05/2024].
- \_\_\_\_ (2023). “Lo fantástico en las narrativas de Latinoamérica”. En *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)*, D. Roas (ed.), 7-15. Madrid / Frankfurt Am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed. Disponible en línea: <https://dle.rae.es> [01/12/2024].
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, T. (2009). “La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 43, s. p.
- RORTY, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Ed. Paidós.
- SALDAÑA SAGREDO, A. (1994). “Postmodernidad: todo vale, aunque de nada sirva”. *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 5-6, 349-369. Disponible en línea: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.19955-65573](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.19955-65573) [07/07/2024].
- SCAVINO, D. (1999). *La filosofía actual. Pensar sin certezas*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- SCHWEBLIN, S. (2017). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Barcelona: Literatura Random House.
- WITTGENSTEIN, L. (2004). *Recherches philosophiques*. Paris: Gallimard.
- ZEPPEGNO, G. (2013). “Transgresión lógica y semántica en la literatura fantástica contemporánea: análisis de unos relatos de Julio Cortázar a la luz de la bi-lógica de Ignacio Matte Blanco”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 31, 271-305. Disponible en línea: [https://doi.org/10.5209/rev\\_dice.2013.v31.43641](https://doi.org/10.5209/rev_dice.2013.v31.43641) [04/04/2024].



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 24/01/2025

Fecha de aceptación: 11/06/2025