

ENLATADO DE MONSTRUO:
ILLNESS NARRATIVE O WEIRD TALE
EN «LA RESPIRACIÓN CAVERNARIA»
DE SAMANTA SCHWEBLIN

FRANCESCO FASANO
Università degli Studi di Padova
francesco.fasano@unipd.it

Recibido: 16-06-2023

Aceptado: 18-09-2023



RESUMEN

Con este artículo se pretende realizar un asedio teórico a la metáfora patológica analizando el cuento «La respiración cavernaria» de Samanta Schweblin, representante destacado de un fenómeno más bien insólito en la literatura de enfermedad (una *illness narrative* no mimética), desde tres frentes: en «Casa de retiro Macondo» el proceso de pérdida de la memoria conlleva el fracaso de la «identidad» al deshilvanarse la madeja de los recuerdos; en «Can the patient speak?» interrogamos la incomunicabilidad entre los mundos paralelos de sanos y enfermos recuperando las instancias resistentes de cierta narración postcolonial; y en «Fenomenología schwebliniana de los contenedores» llevaremos al extremo el pensamiento posthumano para resignificar la imposible agencia de un cuerpo «desalmado».

PALABRAS CLAVE: narración de enfermedad; cuerpo; Samanta Schweblin; *weird*; teoría postcolonial.

ABSTRACT

This article aims to do a theoretical siege of pathological metaphor by analysing Samanta Schweblin's short story «La respiración cavernaria», an outstanding representative of a rather unusual phenomenon in *illness literature* (a non-mimetic illness narrative), on three fronts: in «Casa de retiro Macondo» the process of memory loss entails the failure of «identity» as the skein of memories unravels; in «Can the patient speak?» we interrogate the incomunicability between the parallel worlds of the healthy and the

sick by recovering the resistant instances of a certain postcolonial narrative; and in «Fenomenología schwebliniana de los contenedores» we will take posthuman thought to the extreme in order to re-signify the impossible agency of a «soulless» body.

KEYWORDS: illness narrative; body; Samanta Schweblin; weird; postcolonial theory.



Es dado notar que cierta producción literaria hispanoamericana contemporánea está cruzando las fronteras genéricas y produciendo narraciones híbridas que mezclan discursos aparentemente lejanos. Si por un lado los críticos están produciendo varias formas de clasificación del fenómeno fantástico contemporáneo, es también evidente otra tendencia ya suficientemente estudiada de textos más miméticos que abordaban el tema de la enfermedad. «La respiración cavernaria» de Samanta Schweblin es un ejemplo de esta cosecha mutante, acercándonos al discurso intimista y realista del «diario terminal» con estrategias narrativas de sabor plenamente fantástico. En este artículo me ocuparé de analizar la representación literaria de la enfermedad neurológica crónico-degenerativa (en particular la demencia de Alzheimer) en dicho texto; en particular, observaré cómo se perfila el cumplimiento del pronóstico más perturbador: la «incomunicabilidad». Si es cierto que los esfuerzos conjuntos de las disciplinas antropológicas y de la medicina narrativa han dado un necesario impulso al estudio de las *illness narratives*, la enfermedad de Alzheimer sigue siendo un rompecabezas sin solución porque el paciente parece no tener forma de interactuar con los demás seres «humanos».

La literatura hispanoamericana contemporánea destaca un particular «sentido de lo enfermo» y nos sirve en nuestra empresa entregándonos ejemplos paradigmáticos: en las novelas *Desarticulaciones*, de Sylvia Molloy, y *Bosque quemado*, de Roberto Brodsky, observamos, respectivamente, la lenta regresión lingüística, de profesora universitaria a «vegetal», de la protagonista ML, quien capítulo tras capítulo va perdiendo propiedades verbales, así como -en la novela de Brodsky- se halla también el ambiguo triunfo de «Art Mama», experimentación terapéutica de un *performer* japonés que a través del lenguaje artístico intenta instaurar una forma de «resonancia» con su madre demente; o sea, dos casos de imposibilidad comunicativa absoluta. Las dos narraciones son relatos de la condición lamentable del paciente desde el punto de vista de

sus cuidadores: en el primer caso S., *alter ego* encubierto de la propia autora Sylvia Molloy, y en el segundo el hijo fotógrafo del «doctor Chile», que sobresalen en devolvernos la sensación de desesperada frustración de los mismos narradores frente al oscuro abismo de significados que representan sus lacónicos interlocutores. Los casos de estudio traídos a colación por Molloy y Brodsky nos otorgan la premisa fundamental para nuestra exploración: no hay forma de comunicar con el paciente demente porque ya «se ha ido», ha tomado ciudadanía en otra dimensión, espacio alternativo donde los códigos de comunicación son otros.

Al mirarlo desde el prisma de la comunicación imposible, el enfermo demente, por un lado, resulta ser una entidad subhumana o inhumana, una versión debilitada del *anthropos*, y, por el otro, la dirección que nos interesa para esta exploración abre una brecha hacia lo insondable e inescrutable que es lo *weird*, por el hecho de llegar a ser la encarnación más extrema de lo extraño, lo ajeno, lo posthumano; es decir, probablemente tengamos que considerar al cuerpo del paciente demente como una puerta hacia otra dimensión: el enfermo de Alzheimer podría ser nuestro *stargate* hacia esa otra dimensión.

Este trabajo se divide en tres partes que pretenden armar un asedio teórico a la metáfora patológica: en la primera, «Casa de retiro Macondo», se evidenciará cómo Schweblin describe el proceso de pérdida de la memoria y cómo la idea misma de «identidad» fracasa al deshilvanarse la madeja de los recuerdos; en la segunda, «Can the patient speak?», nos concentraremos en estudiar la voz de la protagonista y el diálogo interior que construye con su *alter ego* monstruoso, evidenciando la «incomunicabilidad» entre mundos paralelos y apreciando cómo la *illness narrative* recupera las instancias resistentes de cierta narración postcolonial; en la tercera, «Fenomenología schwebliniana de los contenedores», apuntaremos a esbozar una visión sobre la poética de la autora ocupándonos de problematizar la centralidad enrarecida, en su discurso, de ciertos misteriosos objetos cotidianos.

CASA DE RETIRO MACONDO

Cien años de soledad de Gabriel García Márquez (1996) se podría también alistar como parte del canon de la «literatura de enfermedad». En concreto, el episodio de la «enfermedad del insomnio» relata una enfermedad contagiosa, epidémica —un escenario elocuente y suficientemente contemporáneo—, que merece la pena recontextualizar para nuestros usos:

Una noche, por la época en que Rebeca se curó del vicio de comer tierra y fue llevada a dormir en el cuarto de los otros niños, la india que dormía con ellos despertó por casualidad y oyó un extraño ruido intermitente en el rincón. Se incorporó alarmada, creyendo que había entrado un animal en el cuarto, y entonces vio a Rebeca en el mecedor, chupándose el dedo y con los ojos alumbrados como los de un gato en la oscuridad. Pasmada de terror, atribulada por la fatalidad de su destino, Visitación reconoció en esos ojos los síntomas de la enfermedad cuya amenaza los había obligado, a ella y a su hermano, a desterrarse para siempre de un reino milenario en el cual eran príncipes. Era la peste del insomnio (...) «Si no volvemos a dormir, mejor -decía José Arcadio Buendía, de buen humor-. Así nos rendirá más la vida». Pero la india les explicó que lo más temible de la enfermedad del insomnio no era la imposibilidad de dormir, pues el cuerpo no sentía cansancio alguno, sino su inexorable evolución hacia una manifestación más crítica: el olvido. Quería decir que cuando el enfermo se acostumbraba a su estado de vigilia, empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotéz sin pasado (...) Habían contraído, en efecto, la enfermedad del insomnio (1996, 133-134).

Nos interesa particularmente anotar las medidas terapéuticas que se toman para enfrentar la progresión de la enfermedad:

Un día estaba buscando el pequeño yunque que utilizaba para laminar los metales, y no recordó su nombre. Su padre se lo dijo: «tas». Aureliano escribió el nombre en un papel que pegó con goma en la base del yunquecito: tas. (...) Con un hisopo entintado marcó cada cosa con su nombre: mesa, silla, reloj, puerta, pared, cama, cacerola. Fue al corral y marcó los animales y las plantas: vaca, chivo, puerca, gallina, yuca, malanga, guineo. Poco a poco, estudiando las infinitas posibilidades del olvido, se dio cuenta de que podía llegar un día en que se reconocieran las cosas por sus inscripciones, pero no se recordara su utilidad. Entonces fue más explícito. El letrero que colgó en la cerviz de la vaca era una muestra ejemplar de la forma en que los habitantes de Macondo estaban dispuestos a luchar contra el olvido: «Ésta es la vaca, hay que ordeñarla todas las mañanas para que produzca leche y a la leche hay que hervirla para mezclarla con el café y hacer café con leche» (...) En la entrada del camino de la ciénaga se había puesto un anuncio que decía Macondo y otro más grande en la calle central que decía «Dios existe». En todas las casas se habían escrito claves para memorizar los objetos y los sentimientos (1996: 137-138).

¿Qué representa esta rara forma de demencia aguda en el contexto de la obra garciamarquiana? La respuesta es evidente: la propuesta identitaria del autor culmina con una reflexión que hace coincidir la identidad con el re-

flejo de un recuerdo, buscando precisamente el fundamento de la identidad misma en la memoria del pasado. De hecho, la progresión de la enfermedad pintada por García Márquez guarda cierto parecido con la inexorable caída de la enfermedad del Alzheimer según la describe Sylvia Molloy en *Desarticulaciones*, una gradual pérdida de lemas que coincide con la incapacidad de describir el mundo y su percepción individual, pero también, si observamos con atención, con la metamorfosis *weird* de la protagonista de «La respiración cavernaria» (Schweblin, 2016). Como prueba de la cercanía de estos retratos patológicos, los elementos en el texto de Schweblin que hablan de la pérdida de la memoria recuerdan muy de cerca a los papelitos escritos por Aureliano Buendía para acordarse de algo antes del olvido total: «Acá está el dinero (...) Él está muerto» (83); «Girar a la derecha para abrir, girar a la izquierda para cerrar» (90); «Me llamo Lola esta es mi casa» (85).

Lola comparte la experiencia real maravillosa de los personajes de *Macondo* cuando enferman de «la peste del olvido». La fragmentación de la memoria en pequeños azulejos de mosaico, que representan sencillas órdenes de trabajo, nos permite clasificar la imagen metafórica del funcionamiento de la memoria, en particular de sus fases de catalogación y almacenamiento de los recuerdos, propuesta por Schweblin según el simplista pero práctico modelo «a gavetas». Lola coloca en cajones (las gavetas) todos sus recuerdos clasificándolos minuciosamente, pero este tedioso proceso no se lleva a cabo precisamente por la razón que resultaría más evidente, volver a reencontrar las cosas almacenadas, sino por un fin mucho más misterioso: la manía de la protagonista toma el aspecto de una necesidad compulsiva de embalar recuerdos para proteger lo propio de las garras de los demás, así que las cajas, con sus respectivas etiquetas, más que contenedores útiles para encontrar con facilidad lo que se busca, coinciden con urnas protectoras, cuya función no solo sería la de entregar esos objetos a la posteridad, sino directamente la de eternizar a sus dueños. Schweblin nos brinda una consideración espeluznante sobre la memoria que nos hace volver precisamente al comienzo de nuestra reflexión: la memoria es algo identitario que habrá que tratar como una propiedad de la persona, y que como toda propiedad ha de ser custodiada con celo, protegida frente a quienes puedan querer sabotearla, ensuciarla, manipularla o, en general, modificarla, eternizando así los proverbiales y cristalizados cien años del ínclito íncipit. Si bien tal elección conservadora resulta reaccionaria, ha de considerarse el marco de la literatura contemporánea en el que se inscribe, y que encuentro acomodado a la propuesta de Bizzarri de un «fantástico de lo global» (2019). Así, la posición política de la protagonista de

Schweblin es la de un ser que se opone a la homologación y a la confusión, a la confluencia en el conjunto desordenado o en el enjambre identitario denunciado por Byung-Chul Han (2014), y que según él impone la contemporaneidad. Este gesto conservador se sujeta tenazmente a lo suyo prefiriendo «desaparecer en la nada» antes que «en el todo», como hace el personaje del «panchama» en *Los cuerpos del verano* (2012), de Martín Felipe Castagnet (Fasano, 2019). En la obra del autor porteño, cuya poética se acerca a veces de manera extraña a la de Schweblin, se describe un mundo tecnológicamente avanzado que permite la reencarnación en nuevos cuerpos si al morir las almas de los difuntos se suben a un espacio etéreo, semejante a la web 2.0, llamado «estado de flotación». Dicho esto, la «nueva naturaleza» de lo humano quiere que los ciudadanos del mundo de *Los cuerpos del verano* se reencarnen en nuevos cuerpos, pero los panchamas, indígenas racializados que viven en los niveles más bajos de la jerarquía social, eligen invariablemente reencarnarse en sus propios cuerpos, ya gastados y desechos, y así no trasladar su propia alma a otros «contenedores orgánicos». Su propuesta política es la de no dejar el cuerpo, el último baluarte de la memoria histórica de su propio pueblo, y seguir así luchando para que algo permanezca en la realidad «real», la que llaman «rugosa» en contraposición a la realidad líquida, amniótica y densa.

Dando un paso más allá, adentrándonos en la poética de la autora, podemos afirmar que el discurso schwebliniano parece a menudo posthumanista en el sentido más agudo, es decir, nostálgicamente humanista. Este caso no es ninguna excepción: la Lola que gesta en sus oquedades pulmonares un monstruo atávico deja de ser un humano no tanto en el momento en que sale de ella otra entidad no humana, sino cuando deja de acordarse de sí misma. En «La respiración cavernaria» la propuesta de acercamiento entre identidad y memoria nos lleva a considerar el conjunto de seres que representa la humanidad como el sustrato corpóreo y carnal en el que se inscribe la historia; por el hecho de construir una contraposición así de marcada entre monstruoso y *standard* parece que la autora porteña nos esté sugiriendo que solo los humanos tienen una perspectiva temporal, un pasado, un presente y un futuro, mientras que lo inhumano es una entidad ahistórica. Convoco al antropólogo Johannes Fabian para aprovechar sus estudios sobre «allochronismo» y en particular utilizar para nuestros fines su concepto de «negación de la coevidad» (2014: 144). A su entender, como autor de *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* (1983), la mirada del hombre occidental hacia todo lo que considera más abajo en la escala evolucionista construye una distancia no tanto espacial como temporal. Se trata finalmente del rechazo absoluto a conside-

rar al otro, salvaje y bárbaro, como compañero de era, porque de ser así habría que calificarlo de co-protagonista de la contemporaneidad; el solo hecho de compararse a un «fósil viviente» (como lo definiría Ernesto de Martino) humillaría al sujeto «etnógrafo», devoto de la ciencia y la evolución, desclasándolo de su lugar de paladín y ejemplar del sagrado presente. Como nos confirma esta narración de Schweblin, lo monstruoso es un *absolutum* temporal, algo completamente desvinculado de cualquier contingencia histórica, una entidad a la que se le niega la «coevidad». Solo así el monstruo persiste, viste su identidad perturbadora y se le permite la ruptura del *continuum* temporal: el monstruo es un ser «ancestral» (46) y «prehistórico» (95), impensable de domesticar y, menos aún, de «contemporaneizar».

En conclusión, la identidad individual se resume con la memoria de sí, y el momento en que la misma fracasa, acaece el fin del sujeto. Esto implica que el enfermo demente pierde conciencia de sí y con ella, el derecho de considerarse sujeto, de ser humano: lo que se le propone es simplemente un largo descanso en espera del fin en algún asilo para ancianos, y para los personajes de la literatura hispanoamericana contemporánea parece más apropiado un internamiento en la «Casa de Retiro Macondo».

CAN THE PATIENT SPEAK?

El título de este apartado homenajea el ensayo de Gayatri Chakravorty Spivak que revolucionó los estudios postcoloniales. La sugerente pregunta que se proponía la filósofa de origen bengalí, «Can the subaltern speak?» (1988), ha resonado estentóreamente en las aulas universitarias de todo el mundo durante más de treinta años y sigue siendo relevante para nosotros en este contexto, aunque enmendada como aquí se propone. En el relato de Schweblin una figura «espantosamente tranquilizadora» se yergue por encima de las vivencias de la protagonista. Se trata del Dr. Petterson, estrella televisiva que conduce uno de los programas de alta audiencia en Estados Unidos durante el cual aconseja a sus entusiastas seguidoras amas de casa qué comida tienen que comprar, preparar y servir en la mesa de sus comedores para cumplir con el mandamiento de lo *healthy*: «Comían productos sanos, elegidos atentamente por Lola frente al televisor» (48), «(hay que) tirar los productos con fechas vencidas» (95). Evidentemente el discurso biomédico salutista en la obra de Samanta Schweblin irrumpe a la hora del almuerzo y se impone en el menú hogareño; en *Distancia de rescate* (2017) la concienciada mamá de

Nina, Amanda, se encarga de seleccionar con mucho cuidado solo los enlatados de calidad para su hija:

Mi marido toma la lata y la gira, para que yo pueda ver la etiqueta. Es una lata de arvejas de una marca que no compro, que nunca compraría. Más grande que las nuestras, de un tipo de arveja mucho más duro, rústico y económico. Un producto que jamás elegiría para alimentar a mi familia y que Nina no pudo haber sacado de nuestras alacenas (2017: 55).

Esta cita nos permite notar que lo femenino en *Distancia de rescate* coincide estrictamente con lo materno al punto de llegar a ser un sinónimo asfixiante, evidenciándose necesariamente la nutrición de la prole como su responsabilidad primaria. También la Lola de «La respiración cavernaria» parece inquieta por el quehacer alimenticio y se deja guiar por el presentador norteamericano antes mencionado. Mirando el asunto desde el punto de vista de la crítica postcolonial, y apreciando así como el discurso de la enfermedad se cruza con este último, se manifiesta la verticalidad de la prescripción médica en la trayectoria norte-sur; esta forma de neocolonialismo sanitario nos recuerda las sobrecogedoras maneras en las que el espectro del capitalismo penetró en su momento en el continente de la mano de las consignas neoliberales dirigidas desde la Escuela de Chicago para determinar el consumo en Latinoamérica.

Analizar este relato bajo la lupa crítica nos permite apreciar el matiz rebelde y resistente que se esconde en la voz de la protagonista. Lo que la literatura de enfermedad hace de manera emblemática es restituir el punto de vista del enfermo por lo que se refiere a su condición patológica; es un acto político importante que expresa su propia historia clínica sobre todo en una época de la historia humana en la que el discurso biomédico se impone irrefutable, y demoleedor además de la individualidad. Así, el paciente queda desautorizado con respecto a su propio cuerpo a través del proceso diagnóstico, que presupone una descripción de su enfermedad extremadamente reductora que se concentra exclusivamente en los detalles biológicos del hecho (*disease*) sin acercarse en absoluto a lo que un paciente padece y describe desde su perspectiva íntima (*illness*). Muchos textos redactados en forma de diario, ayudándose de una narración en primera persona, construyen este eslabón perdido entre experiencia del sujeto y experiencia en la institución hospitalaria: la *illness narrative*, de cuyos beneficios terapéuticos nos instruye la pionera en los estudios de la medicina narrativa Rita Charon (Cozzi, 2012).

Una de las preguntas que traté de resolver en mi tesis de doctorado, en la que estudié la representación literaria de algunas de las enfermedades más

relevantes de nuestros tiempos desde un punto de vista epidemiológico, tenía que ver con la imposibilidad de darle voz al paciente de Alzheimer, es decir, con la imposibilidad de producir su *illness narrative* específica; es este, sin duda, un desafío insuperable para la escritura porque el paciente que sufre de esta enfermedad pierde la conciencia de sí y evidentemente no puede hablar por su cuenta. En este sentido la narración de Schweblin resulta extremadamente valiosa: el texto nos lleva a considerar la enfermedad en un momento de su progresión en el que todavía no se ha acabado el proceso de metamorfosis del cuerpo en una escafandra coercitiva para el individuo, así que tendríamos que considerar «La respiración cavernaria» como una narración del tránsito de lo humano hacia lo inhumano. De hecho, esta perspectiva permite observar la construcción de una extraña clase de diálogo, puesto que Lola va de hecho más allá del monólogo interior tradicional al estar hablándole concretamente a otro ser, aunque se trate de una entidad espantosa e inefable que, más que hablar, emite simplemente un ronquido que reside en su interior. Asistimos, entonces, al desdoblamiento del sujeto enfermo, fenómeno que bien reconocemos como un *topos* literario y que puede contar con muchos ejemplos recientes en el mismo canon hispanoamericano contemporáneo, construyendo una verdadera tendencia que en otro lugar he denominado «enfermedad como compañera» (Fasano, 2017). Si las enfermedades que con mayor frecuencia repiten este patrón son enfermedades orgánicas como el cáncer, donde se identifica una masa como la causa del trastorno, en el relato de Schweblin el Alzheimer presupone un proceso de posesión del cuerpo progresivamente abandonado por parte de la protagonista y una sustitución en esa «concha de carne» por parte de un monstruo que vive en ella, exactamente como lo muestra Guadalupe Nettel en su novela *El huésped* (2006).

En varias ocasiones aparecen en el cuento elementos que funcionan como pruebas textuales de lo dicho, pero me detendré aquí exclusivamente en analizar un momento del texto, aquel que considero más encubierto y por ello probablemente más significativo: «escuchó en el portero eléctrico de la calle su propia voz» (58); «se quedó un rato junto al portero, escuchando su respiración calmarse poco a poco» (61). Schweblin insiste en la imagen volviendo a recrearla en dos ocasiones pocas páginas después. La protagonista escucha su voz a través del portero eléctrico dos veces, casi como si quisiese comprobar lo que había escuchado la primera vez por sentirse insegura de que se trate de ella misma. Estamos en el régimen de lo fantástico y la necesidad de comprobación nos suena a vacilación todoroviana, pero además parece que este diálogo consigo misma necesite de la mediación de la tecnología para acontecer,

en este caso el portero eléctrico, de la misma manera que para apreciar su propia forma física se necesita de un espejo en donde reflejarse. Lo que tenemos que rescatar de las citas precedentes es la sensación de la protagonista que, sola frente al teléfono del portero eléctrico, y escuchando su propia voz, se siente en presencia de un extraño; la misma sensación, en el plano visual, se califica en medicina como «prosopagnosia», es decir, la incapacidad de procesar a nivel de la corteza cerebral las informaciones sensoriales que la vista recupera de la interpretación de la realidad. Como sucede en el caso de la «dismorfofobia», el sujeto, mirando en el espejo, ve a otra persona, no se reconoce, o rechaza la posibilidad de ser la persona que ve reflejada: este fenómeno es un tropo de la literatura *weird*, inmortalizado en el cuento de terror «The outsider» (1921), de H. P. Lovecraft.

En «La respiración cavernaria» a la despersonalización, o la disociación mente-cuerpo que caracteriza las narraciones del Alzheimer, se le da, así, otra vuelta de tuerca puesto que el sujeto que padece la perturbación está literalmente poseído por una entidad ajena. Al lector no se le deja ningún resquicio de posibilidad de dudar sobre la monstrificación de Lola, y se impone el discurso incontestable de la medicina también en esta ocasión. La presencia de «lo otro» en el cuerpo de la protagonista se atestigua de manera científica; en medicina, la evaluación de la masa de un sujeto se hace calculando la necesidad de oxígeno que necesita para su metabolismo y en este caso «necesitaba tomar más aire de lo normal» (46). Es así cómo nos percatamos de la existencia de algo vivo encarcelado en la protagonista: necesita respirar oxígeno, como si estuviera muriendo de asfixia en la caverna de sus pulmones. La cita sigue describiendo la «respiración cavernaria», el síntoma que delata el huésped y que se tiene que imaginar como si fuera su voz, dándonos así elementos para calificar de qué clase de monstruo se trata: «sonido áspero y grave, tan extraño que nunca terminaría de asimilar como propio (...), un ser ancestral respirándole en la nuca. Nacía en las profundidades de sus pulmones y era el resultado de una necesidad física inevitable. Para disimularlo, Lola sumaba a la exhalación un silbido nostálgico» (46). En primer lugar, los adjetivos «áspero» y «grave» nos llevan a percibir lo ajeno de la misma manera en que Fisher describe el *erie cry* (2018: 72), un inquietante sonido sin fuente que parece llegar de otro mundo y que la narradora en ningún caso «podría terminar de asimilar como propio», y ponemos énfasis en el hecho de que no se trata de un producto suyo sino algo extraño, de alguien con el que tendría que convivir, y por tanto tendría que asimilar. La gravedad nos recuerda su proveniencia ctónica —las oquedades del cuerpo,

la caverna— y lo áspero denota el displacer que provoca al insinuarse en el oído humano. Aquí tenemos la primera descripción del monstruo espeleólogo, «un ser ancestral» que se esconde por detrás de la espalda, se mimetiza, no permite que se le vea, y al final del texto se vuelve a evocar con el epíteto «gran monstruo prehistórico» (95). El hecho de que se trate de un ser ancestral e incluso prehistórico lo devuelve a un mundo prehumano y precultural donde domina la naturaleza. En la descomposición del sujeto con Alzheimer parece evocarse la posibilidad de un regreso nostálgico, como el ruido que Lola exhala al final de la cita, a lo animal, una vuelta casi terapéutica al origen, y eso haría del nombre estigmatizador que se le da al descontrol de la enfermedad la prueba de una domesticación del cuerpo por parte de la sociedad, la cultura, la humanidad. De esta manera el cuerpo de la paciente está actuado por el mundo y reglamentado para llegar a ser *bios* y perder cada propiedad de *zoe*, mientras que el monstruo que sube desde sus cavernas pulmonares se propone como un retorno feral de la carne contra los simulacros. Precisamente en la dirección de la «*biosización*» del sujeto, o sea de la cosificación del cuerpo humano a través de la automatización de sus prácticas cotidianas, van las listas que dominan una amplia porción del texto:

Clasificarlo todo.
Donar lo prescindible.
Embalar lo importante.
Concentrarse en la muerte.
Si él se entromete, ignorarlo (45-46).

El elenco de quehaceres, que abre la narración y se vuelve a repetir otras dos veces en la conclusión (80 y 89) con pequeñas modificaciones, nos permite razonar sobre la posibilidad de cruzar los dos discursos sinérgicos con respeto al poder biopolítico que se presentan en el relato: las listas son tanto las de la compra por un lado como también prescripciones médicas por el otro, porque es el mismo médico que aconseja a la anciana escribir listas para no olvidarse de las cosas e intentar oponerse al desarrollo incontenible de la enfermedad. El Dr. Petterson cuida la salud del consumidor, poniendo así en colaboración el mundo de la medicina y el del mercado y volviendo evidente la manera en que la cultura neoliberal considera cualquier forma de medicamento como una inversión en salud para el sujeto, u otra mercancía que consumir, pues uno de los sostenes del mercado es la disciplina médica que, a través de listas farmacológicas, que son pautas para regir el comportamiento y de alguna manera mecanizar lo humano, instruye al consumidor

aun a riesgo de que su voluntad desaparezca lentamente, escondida en algún rincón del «cuerpo-caverna», y quede silenciada.

A modo de conclusión, la enfermedad del Alzheimer parece el resultado de la inmersión de un cuerpo en el mundo contemporáneo, el resultado patológico dado por la exposición a los flujos culturales globales. Esto puede resultar en la despersonalización del sujeto y en la cosificación del *soma*, hasta llegar a la sensación de que el sujeto queda atrapado en una máquina, como un piloto que quedara sin la posibilidad de interactuar con su vehículo por un fallo del sistema electrónico. En el relato de Schweblin, el paciente demente no puede ponerse en contacto dialógico con nadie, sino solo intentar, como mucho, el contacto consigo mismo. Su mundo es ajeno al de los humanos, no consigue hablar ni escuchar a los demás, e incluso la conducta de la protagonista podría llegar a irritar al lector por su «egoísmo» hacia su devoto marido, cuyo fallecimiento no produce ningún efecto en la enferma dramáticamente centrada en sí misma, con la excepción de su etapa final, en la que parece tener un impulso de arrepentimiento cristiano y probablemente salvífico. La experiencia de desconexión del mundo que vive la protagonista no le permite sintonizarse con ondas transmitidas por seres provenientes de las que concibe como otras galaxias lejanas. El valor encomiable de la urdimbre narrativa confeccionada por Schweblin radica no tanto en lograr hacer hablar (la narración sigue siendo en tercera persona, respetando la imposibilidad de darle la voz al paciente demente), como en hacer confesar a un enfermo de Alzheimer (cuyo confesor es en este caso un interlocutor monstruoso), en llevarnos así a su mundo hostil y horrible, y en lograr acercarnos a un momento determinado de la penosa condición de la protagonista hasta el punto de «empatizar» con ella, principalmente, cuando la madre del chico recién fallecido deja de culparla porque definitivamente deja de considerarla «responsable», ni siquiera de una omisión de socorro:

- Su hijo me está robando. (...)
- Vació todas las alacenas. (...)
- Señora...
- Y no es la primera vez que lo hace.
- Mi hijo está muerto. (...)
- Su hijo está viviendo en el fondo de mi casa, y está rompiendo todos mis espejos. (...)
- No puedo más con usted. No puedo (...) Lola, mi hijo está muerto. Y usted está enferma. (...) Usted está enferma, ¿entiende? Y toca el timbre de mi casa... (...) Todo el tiempo toca y toca (...) para decirme que mi hijo está vivo en el fondo de su casa (...) Mi hijo, el hijo que enterré con mis propias manos porque usted es una vieja estúpida que no avisó a tiempo la policía (92-93).

Utilizo no obstante la palabra «empatía» con la cautela del *inicio de cita-fin de cita*: lo que nos mueve de la escena es más la *pietas* cristiana, que puede entenderse a partir de una convicción de superioridad con respecto a la pobre desmejorada. En definitiva, la débil voz del enfermo de Alzheimer parece anestesiada por el mundo del capitalismo tardío, la misma demencia parece el resultado de un proceso de domesticación del cuerpo que aleja el ser humano de su condición animal y lo acerca a una ontología maquina. Yendo más allá, podríamos afirmar que el cuerpo mismo parece llegar a ser una jaula inexpressiva en la que la individualidad queda aprisionada, llevándonos a considerar —según un palimpsesto filosófico todavía acuciantemente vigente, el del dualismo cartesiano— la cárcel carnal como un mero contenedor del sí.

FENOMENOLOGÍA SCHWEBLINIANA DE LOS CONTENEDORES

Traigo a continuación a colación ahora algunas ideas surgidas en la mesa redonda titulada «What could be a vessel?» organizada por la comisaria Cecilia Alemani en el contexto del evento «Meetings on art» de la *Biennale d'arte contemporanea 2022*, titulada «The milk of dreams» y dedicada a explorar el imaginario onírico de la extraordinaria Leonora Carrington. Según la descripción en línea del evento, las intervenciones se proponían articular la propuesta crítica lanzada por la escritora de ciencia ficción Ursula K. Le Guin en su ensayo de 1986 *The Carrier Bag Theory of Fiction*, que, citando a partir del texto del programa, «thinks of the birth of technology and the writing of narrative through the metaphor of containers used for providing sustenance and care: bags, sacks, and vessels». Las intervenciones de la *chairwoman*, Christina Sharpe, y de la primera ponente, Canisia Lubrin, se desarrollaron en torno a la construcción de un listado de posibles «vessels» que nos hablan elocuentemente o, dicho de otro modo, nos «traen» evidencias de la condición contemporánea: «A house (...) a museum (...) a photo (...) a nest (...) an egg (...) breathing (...) the space plane (...) the woman (...) an RV (...) a whale (...) silence». Este repertorio, que es solo una recopilación personal de algunos de los objetos que apunté durante este diálogo, presenta varios elementos que ya había tomado en consideración en mis elucubraciones sobre el tema, pero me sorprendió uno en particular, por no haberlo imaginado antes como contenedor de algo: el silencio, del que quedé convencido tras la inspirada *performance* que Canisia Lubrin realizó en el palco del Piccolo Teatro dell'Arsenale.

Para seguir con estas observaciones creo necesario volver a la pregunta de investigación que habría de colocarse *ab initio*: «¿qué es un *vessel*?». El primer problema es de natura traductológica, dado que la traducción del término inglés al castellano no permite traslucir las dos almas del concepto: las opciones equivalentes de «recipiente» y «buque» remiten a solo uno de los dos significados, y por esto tendremos que tener en cuenta las dos a lo largo de este análisis. Si empezamos por «recipiente», resulta convincente pensar que este objeto teórico condensa sorprendentemente un aspecto de la vida contemporánea que resulta, si no único, muy poco apuntado por el discurso crítico: lo vacío. No se trata del espacio cósmico o el vacío neumático de una jeringuilla, sino de lo contrario de «lleno». Moldeado por el pensamiento occidental, el mundo global de las producciones en serie de mercancías y la emanación continua de contenidos virtuales, o de usuarios en la red, impulsados en parte por un ímpetu asimilable al *horror vacui*, celebra «lo lleno» y aborrece «lo vacío». Un recipiente *per se* es un desafío epistemológico: es un objeto hecho de vacío, cuya propiedad absoluta es la de ser algo que limita la nada, un accesorio de algo que todavía no se ha presentado (el contenido) y adquiere sentido exclusivamente en la relación con «otro» (el contenido) al que está jerárquicamente sometido y «ontológicamente obligado». De la cuestión se desprende una nueva pregunta: «what a vessel does?». Por el hecho de ser «algo» pero *sine materia*, algo que no debería de estar allí, supone un potencial de reivindicación política: su asalto a lo real impone considerar la condición de intermitencia de la *res extensa*, el hecho de que la realidad esté hecha mayoritariamente de vacíos y no de llenos, de pausas más que de sonidos, y, yendo más allá, podemos afirmar que quizá lo que nos constituye como seres vivientes es la misma condición de ser «un vacío rodeado de carne».

En otras palabras, lo que hace un *vessel* es traer algo y con ello cumple una propiedad fundamental en el mundo contemporáneo: la hospitalidad. Sin embargo, para ser hospitalario se necesita propedéuticamente estar vacío. Para hospedar algo hay, sin duda, que estar «abierto» y, en consecuencia, dispuesto a que lo otro nos invada y se instale en el espacio que le hemos destinado. Este espacio no puede ser angosto, pues sería entonces una cárcel, y será más acogedor cuanto más vacío esté. Volvamos ahora a la lista antes mencionada para apreciar los contenedores que resultan más acogedores en la contemporaneidad, los más hospitalarios, y entre ellos destaca particularmente, sin resultar extraño, «the woman». Conviene en este punto recuperar una reflexión de Rosi Braidotti en un curioso panfleto titulado «Madri, mostri, macchine» (2021) por resultar muy iluminadora: la dicotomía macho/hembra

se asienta en el cuerpo biológico y ofrece la llave para establecer una distinción absoluta. Según la visión de la belleza griega, que Braidotti trae a colación como canon estético príncipe en la cultura occidental, lo masculino es perfecto por inmutable, sólido y monolítico. Lo perfecto es lo extremo de la belleza y nada más allá puede existir, pues entonces refutaría su misma determinación, de manera que el concepto de «perfecto», desde su etimología latina, indica algo finalmente acabado e invariable, mientras que lo femenino resulta corrupto, abyecto, desechable por mutable y por pertenecer al dominio físico de lo líquido; el cuerpo femenino parece estar hecho para la metamorfosis, como parecen evidenciar los ciclos hormonales mensuales y, por supuesto, las transformaciones propias durante el embarazo.

Para cerrar esta apuesta teórica, la «fenomenología de contenedores» expuesta en el estudio de la obra de Samanta Schweblin que vamos a analizar en el próximo apartado supone la primera etapa de un trabajo más amplio y ambicioso que se propone configurar una teoría sobre la globalización que reivindique el punto de vista de los contenedores, o *vessels*, que en mi opinión son los últimos protagonistas del entramado contemporáneo. El mundo global, el de la interconexión masiva de los eventos y del efecto mariposa, de las comunicaciones telemáticas y del transporte e intercambio de mercancías, está determinado por las «manos invisibles» del capital, a las que en ocasiones se les puede presuponer intenciones poco honestas. Dicho esto, parece pertinente aproximarnos al extraño «mundo» a través de la imagen que propone Arjun Appadurai en *Modernity at large* (1996): una nube de información inextricable en la que se perciben flujos culturales inestables e inquietos (ethno-, media-, techno-, finance- e ideo- «scapes») que solo en su complejo concierto devuelven una idea, siempre borrosa, de la cultura global. Estos flujos atraviesan los sujetos de la contemporaneidad, tanto las instituciones como los cuerpos animales, y por esto resulta útil recuperar el concepto de cuerpos porosos propuesto en la antropología médica para entender de qué manera nos relacionamos con lo real, es decir, con un proceso «hospitalario» de recepción pasiva de lo «invasor». El cuerpo mismo puede devenir en contenedor que, como una esponja, deje pasar lo que lo atraviesa y retiene solo una pequeña parte, que enseguida también abandona. Desde un punto de vista constructor e interaccionista, los «contenedores/vehículos» permiten la acelerada circulación del significado —sea cual sea la forma que asuma—, pero si bien en primer momento pareciera que se trata de sumamente pasivos y vulnerables, la calidad intrínseca del proceso estriba en la imposibilidad de que un contenido quede invariado en el acto de ser transportado. O lo que es lo mis-

mo: en cada acto de «posesión» de un vehículo este se «contamina» de todo lo que había estado anteriormente en el mismo contenedor. En el camino desde remitente a destinatario o desde productor a consumidor, el contenedor se comporta como un crisol de transformaciones al favorecer la reacción transustanciación entre los restos, o las memorias, de lo que ha contenido; podemos llegar así a concluir que solo lo que está vacío puede hospedar lo otro ajeno, y solo así es posible el encuentro entre entidades diversas que conduce a la confusión identitaria absoluta.

Retornemos ahora a los textos. En toda la obra de Samanta Schweblin encontramos referencias a objetos cotidianos cuya propiedad común resulta ser simplemente la de contener algo misterioso, multiplicaciones seriales del «vaso de Pandora» al que podríamos considerar como el verdadero «núcleo del disturbio» del horror schwebliniano. Empezamos analizando la escena a mi juicio fundamental de *Distancia de rescate* (2017):

—Nina tiene algo para decirte —dice.
 Pero Nina mira a su padre y copia el gesto de sus manos sobre la mesa.
 No dice nada.
 —Nina... —dice mi marido.
 —No soy Nina —dice Nina.
 Se apoya en el respaldo y cruza las piernas de un modo en que nunca antes lo había hecho.
 —Decile a tu madre por qué no sos Nina —dice mi marido.
 —Es un experimento, señora Amanda —dice y empuja hacia mí una lata.
 (...) Sobre la mesa, a esa hora de la madrugada, la lata tiene una presencia alarmante. Esto sí importa, ¿no?
Esto importa muchísimo (Schweblin, 2017: 53-54).

La primera pregunta que reviste el extraño objeto en la cocina de Amanda puede ser: ¿por qué allí? ¿Por qué la lata, ese objeto tan común, insignificante e inocuo, tiene que tomar el centro del escenario en el momento de máxima tensión del texto como si fuera el corifeo de una tragedia griega? La lata es un objeto casi totémico para la escritora porteña, que de alguna manera contiene una energía oscura e irradia un *maná* malévolo; es un objeto alienador que proviene de la cultura de masas, aterriza en la cultura argentina — como en cualquier otra— como un módulo espacial y se coloca en el centro de la cocina. La lata es simplemente una entre los millones de latas iguales que existen, han existido y existirán en el mundo. La progenie de la lata de arvejas resulta infinita, y propone un infinito artificial como el de la era de los robots. Lo que la lata logra representar en la poética schwebliniana es sin duda su

miedo profundo a la repetición descontrolada e infinita de algo que, por tener tantas réplicas, pierde cualquier posibilidad de considerarse único, personal, íntimo. Ningún contacto o afecto puede conectarse con una lata de arveja por el hecho de tratarse de una copia de sí misma, de nacer como un simulacro y nada más. En la escena citada, la inquietud que implica contemplar la falta de personalidad de un objeto de producción en serie se justifica por el hecho de parecer que su propiedad perturbadora, la falta absoluta de individualidad, pueda contaminar lo humano: es exactamente en esta escena de tintes agoreros cuando mamá Amanda observa el contagio de la serialización que, al modo de virus procedentes del «tótem» de la producción masiva, se mueve reptando hacia su misma prole. Su hija, Nina, es David. El cuerpo de Nina, su contenedor, sigue siendo el mismo cuerpo, pero dentro reside David, o por lo menos la niña juega al juego de las identidades múltiples aterrizando a su madre y anticipando la revelación final, la contaminación por glifosato que abre a la era de las identidades «no unitarias».

En «La respiración cavernaria», la chocolatada es el «objeto mediador» alrededor del cual se desarrolla toda la tensión fantástica del cuento: «Nunca lo veía usar la chocolatada en polvo, en realidad, no sabía cómo terminaba acabándose, pero era un tema sobre el cual prefería no preguntar» (48). La protagonista, Lola, sigue atentamente los acontecimientos que atañen al bote de chocolatada. Se interroga sobre quién la podría comer a escondidas, y, descartando la opción más realista, que ubicaría en el responsable a su esposo, y también la más intrincada, que fuera ella misma sin darse cuenta, queda solo la opción de que se trate del fantasma o del hijo muerto, o, mejor aún, del hijo «invasor» de la vecina; el bote es así la prueba de la existencia de lo fantasmal en la historia, el objeto mediador que transforma el relato en una *ghost detective story*, pero lo que más nos interesa al respecto es notar cómo una vez más tenemos a un tótem de la contemporaneidad, una lata de un producto global y globalizado, dominando la narración y suscitando una reflexión. Lo que hace la lata, venida del espacio exterior (el mundo global) en la casa característicamente porteña de Lola, es consolidar la imposibilidad en la contemporaneidad de defenderse de lo ajeno, de lo forastero. El contenedor que se problematiza en este momento es entonces la casa, el templo de la intimidad acechada, al que Schweblin ha colocado en un jaque mate con su fabuloso cuentario urbanita *Siete casas vacías* (2016), en el que demuestra cómo la institución del hogar burgués ha acabado de emanar un efecto tranquilizador porque no ha logrado mantener sus puertas cerradas (Bizzarri, 2019). Por tanto, el último cruce de cables que la obra propone es el de consi-

derar el contenedor final al que la contemporaneidad parece asirse más sólidamente, es decir, la «casa del alma», el cuerpo.

En un sistema de cajas chinas vemos así a Lola encerrada en su casa con su chocolatada mientras espera que un fenómeno se lleve a cabo, el que nos hace llegar a la conclusión de que ella misma es un contenedor. En un momento dado parece que la transformación, o, mejor dicho, la maduración del huésped listo para salir al mundo desde el cuerpo huésped que le había dado una casa, se ha completado: «soltó la respiración con un silbido (...) Se dio cuenta de que ya no controlaba su respiración y sintió el silbido liberarse en la cocina (...) volvió a silbar de un modo seco y horrendo (...) se desvaneció» (72). El episodio se desarrolla, con toda lógica, en la cocina, el cuarto más revestido de significado para la autora porteña. «Soltó su respiración cavernaria, honda y áspera, en el living, y el policía dejó de hablar y la miró preocupado» (80). La casa es el teatro del horror, un horror claustrofóbico que restituye la idea del encarcelamiento; nos hace escuchar el aullido de un animal feroz enjaulado: «la respiración de un gran animal dentro de la casa» (91). Sobre la casa «extensa» se pierde el control («la casa era grande, y había perdido el control sobre ella», 97), y se agranda de una manera sutil: por su propia subrepticia voluntad se abre al barrio y al mundo y no se puede «cerrar» nunca más. La amenaza representada por los vecinos, a los ojos de la narradora, le lleva a erigir su atalaya en el porche para no perder de vista los siniestros movimientos de los demás enemigos, evitar cualquier intento de adentrarse en su propiedad y violar su intimidad, y esto es realmente el elemento desencadenante que hace destartalar el frágil equilibrio psíquico de la protagonista. Como en la exitosa película *La zona* (Plá, 2007) —coproducción mexicana-española—, aquí parece que el episodio de la invasión del territorio privado de Lola, su casa vallada, por parte del hijo travieso de los vecinos, sea una reproducción a nivel macroscópico de la microscópica invasión de una bacteria maliciosa en el santuario higiénico que constituye el cuerpo humano. La metáfora nos ayuda a imaginar la continuidad semántica entre estos dos «contenedores del sí», la casa y el cuerpo, que resuenan armónicamente de la misma manera y como una única entidad al mencionarlos en este cuento. Lola no consigue mantener fuera lo ajeno. Es cierto que logra defender su recinto de los bárbaros, y salvaguardar la frontera hacia el exterior, pero hay otra amenaza de la cual no puede defenderse, que crece en su interior; el enemigo invisible, apelativo genérico para «enfermedad», contra el que nada se puede.

CONCLUSIONES: LLENARSE DE VACÍO, DEVENIR BUQUE

Al acabar nuestro recorrido entre las representaciones de la enfermedad neurológica crónico-degenerativa en la literatura hispanoamericana más reciente, será preciso reconsiderar algunos asuntos estandarizados por la norma y ratificados por el sentido común: el paciente terminal, que parecía representar el punto y final de la evolución, el *cul-de-sac* de la especie, podría, viceversa, ser el alpha de un nuevo inicio. Si se reconfirma la imposibilidad de comunicar con el paciente demente —sería arrogante, casi una demostración de *hybris* «colonial», intentar hacerlo—, en la obra schwebliniana el sujeto enfermo de Alzheimer, esa versión gastada de lo humano, se hace tótem de otra «comunicación» más allá de las posibilidades de nuestra comprensión actual. Su cuerpo «desalmado» es *oraculum*, *vessel*, un portal hacia otra dimensión, una que probablemente no estamos todavía listos para explorar.

Es probable que para cruzar ese puente tengamos que superar varias estaciones de maduración, emprendiendo un sendero pedagógico posthumano que abra nuestro paradigma, volviéndolo sensible a la que definiría una sabiduría *weird*. Será fundamental empezar por la deconstrucción del concepto mismo de identidad y así ingresarnos, de voluntarios, en la «Casa de retiro Macondo», donde, aprovechando el tiempo circular, crónico e infinito que embruja el nosocomio, nos tocará reconstruir con olímpica paciencia, mientras se van curando las llagas dejadas por las heridas coloniales (tomando la palabra y contestando estentóreamente que sí a la pregunta de Spivak), una posible alternativa a la de la presencia plena. Una presencia que la hauntología derridiana revisitada por Fisher tildaría de «ausente» (o, directamente, dándole la vuelta al asunto, reivindicaría en la fórmula de una ausencia ominosamente presente). De últimas, la «Fenomenología de los contenedores» desde la que Schweblin contempla a sus personajes «afectados» nos restituye la imagen del cuerpo como humilde punto de caída de un humanismo en crisis, materia esponjosa que, al dejarse atravesar, vuelve a ponernos en equilibrio con el flujo.

BIBLIOGRAFÍA

- APPADURAI, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimension of Globalization*, University of Minnesota Press, Minnesota.
- BIZZARRI, Gabriele (2019): «Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global», *Brumal*.

- Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VII, núm. 1, pp. 209-229, <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.561>>
- BRAIDOTTI, Rosi (2021): *Madri, mostri, macchine*, Castelvecchi, Roma.
- BRODSKY, Roberto (2007): *Bosque quemado*, Random House, Barcelona.
- CASTAGNET, Martin Felipe (2012): *Los cuerpos del verano*, Factotum Ediciones, Buenos Aires.
- COZZI, Donatella (2012): «Illness Narratives», en Donatella Cozzi (ed.), *Le parole dell'antropologia medica. Piccolo dizionario*, Morlacchi, Perugia, pp. 44-52.
- FABIAN, Johannes (2014): *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, Columbia University Press, Nueva York.
- FASANO, Francesco (2017): «Il corpo malato e la crisi dell'identità unitaria. Ibridazione e metamorfosi in Guadalupe Nettel e Lina Meruane», en Susanna Regazzoni y Fabiola Cecere (eds.), *América: el relato de un continente*, Ca' Foscari edizioni, Venecia, pp. 425-438, <<https://doi.org/10.30687/978-88-6969-319-9/030>>
- (2019): «Desaparecer en la nada y desaparecer en el todo: la enfermedad crónico-degenerativa más allá de lo humano en Sylvia Molloy y Lina Meruane», *Orillas*, núm. 8, pp. 19-29, <<https://doi.org/10.18356/e2dbaa2d-es>>
- FISHER, Mark (2018): *Lo raro y lo espeluznante*, Alpha Decay, Barcelona.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1996): *Cien años de soledad*, Cátedra, Madrid.
- HAN, Byung-Chul (2014): *En el enjambre*, Herder, Barcelona.
- LE GUIN, Ursula K. (1989): *Dancing at the Edge of the World*, Grove Press, Nueva York.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1926): «The Outsider», *Weird Tales*, vol. 7, núm. 4, pp. 449-453.
- MERUANE, Lina (2007): *Fruta podrida*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad del México.
- MOLLOY, Sylvia (2010): *Desarticulaciones*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- NETTEL, Guadalupe (2006): *El huésped*, Anagrama, Ciudad de México.
- PLÁ, Rodrigo (dir.) (2007): *La zona*, Morena Films et al., México / España.
- SCHWEBLIN, Samanta (2016): *Siete casas vacías*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2017): *Distancia de rescate*, Random House, Barcelona.
- (2018): *Kentukis*, Random House, Barcelona.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1988): «Can the Subaltern Speak?», en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Macmillan, Basingstoke, pp. 271-313, https://doi.org/10.1007/978-3-658-13213-2_84