

**LAS REPRESENTACIONES DE LA CRISIS: NARRATIVAS DE LO
INUSUAL, POSTSECULARISMO Y DISTOPÍAS EN LA NARRATIVA
DE AUTORAS LATINOAMERICANAS EN EL SIGLO XXI**

REPRESENTATIONS OF CRISIS: NARRATIVES OF THE UNUSUAL,
POSTSECULARISM, AND DYSTOPIAS IN THE NARRATIVE OF
LATIN AMERICAN FEMALE AUTHORS IN THE 21ST CENTURY

Rocío Andrea Cano Cubillos

Universidad de Granada, España

inv.r.a.cano@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-1793-2627>

RESUMEN: Este artículo reflexiona sobre narrativas recientes de autoras latinoamericanas y su vínculo con la normalización de la crisis como estado permanente. Se sugiere que estas narrativas exponen las formas en que diferentes crisis se encarnan en los cuerpos, vidas y subjetividades feminizadas, marginalizadas y/o racializadas, ofreciendo respuestas e interpretaciones desde un espacio no hegemónico. Desde lo metodológico, se propone clasificar estas narrativas en tres categorías: “de lo inusual”, “postseculares” y “distopías y ecoficciones” que, a su vez, reflejan temporalidades específicas: el pasado y el presente para “lo inusual”, una temporalidad difusa y muchas veces circular (ritual) para las narrativas “postseculares” y una proyección hacia el futuro en las narrativas “distópicas”.

PALABRAS CLAVES: género, narrativa latinoamericana, crisis, memoria, siglo XXI.

ABSTRACT: This article examines recent narratives written by Latin American women authors and their connection with normalization of crisis as a permanent state. It is suggested that these narratives expose the ways in which critical sceneries are embodied in feminized, marginalized and/or racialized bodies and lives, offering non-hegemonic responses and interpretations. From a methodological point of view, the proposal is to classify these narratives into three categories: “narratives of the unusual”, “post-secular narratives” and “dystopias and eco-fictions” which also reflect specific temporalities: the past and present for “the unusual”, a diffuse and circular temporality for “post-secular” narratives, and a projection towards the future in “dystopian” narratives.

KEYWORDS: gender, Latin American narratives, crisis, memory, 21st century.

Recibido: 18 de enero de 2025

Aceptado: 4 de junio de 2025

INTRODUCCIÓN

En las últimas dos décadas el corpus de obras narrativas escritas por mujeres latinoamericanas se ha visto incrementado de forma sustancial y a la par se comprueba una recepción comercial y crítica bastante masiva. El interés que estas obras genera ha derivado en que muchas autoras sean publicadas por editoriales con distribución internacional y logren éxitos de venta y notoriedad a nivel global. Uno de los aspectos que más llama la atención es que los estilos narrativos, subgéneros y las temáticas predominantes pertenecen a registros que habían permanecido en un segundo plano o en la periferia del canon continental. Me refiero especialmente a textos que trabajan el horror, el gore, el estilo neogótico, la ciencia ficción, la distopía, la fantasía, entre otros.

Frente a esta emergencia narrativa que día a día va consolidándose y demuestra ser más que una simple moda o estrategia editorial, surge la tentación de proponer una síntesis, o al menos, una cierta aproximación sistémica y eso es precisamente lo que se propone a continuación. En este caso nos aproximamos a los textos y sus posibles interpretaciones a partir del concepto de crisis, desde el cual se despliegan una serie de reflexiones sobre estas nuevas narrativas, sus estéticas, epistemologías y políticas, así como algunos de sus rasgos y características.

La hipótesis principal es que estas nuevas narrativas de autoras latinoamericanas pueden ser leídas como respuestas a la omnipresencia del estado de crisis que, en las últimas décadas, se ha vuelto permanente. A partir de este prisma de interpretación, se define una clasificación para estas narrativas que consiste en tres grandes categorías: “narrativas de lo inusual”, “narrativas postseculares” y “distopías y ecoficciones”¹. Estas categorías se construyen a partir de los objetivos y desencadenantes diferenciados que pueden rastrearse en las obras, en las afiliaciones estéticas, en los guiños intertextuales y en las temporalidades en que se sitúan.

En el caso de la primera categoría propuesta, el objetivo estaría vinculado a exponer situaciones estructurales de violencia e injusticia contra colectivos abusados y, al mismo tiempo, redimir a través de mecanismos simbólicos el daño sufrido en una lógica psicosocial. En la segunda categoría, nos encontramos con narrativas que ensayan interpretaciones de la crisis desde lo decolonial y las subjetividades de género. En este caso, los textos funcionan como mecanismos de religación o revinculación entre una dimensión material y una trascendente, así como espacio fronterizo entre lo blanco y lo no blanco, entre el tiempo histórico y el tiempo ritual y entre géneros. En este sentido, el cuerpo textual se proyecta como el espacio en donde los opuestos y lo contradictorio puede convivir y articularse,

¹ El concepto de “ecoficción” es propuesto por Jim Dwyer (2010) en su artículo *Where the wild books are: A field guide to ecofiction*. El autor señala que la primera mención al concepto “ecoficción” se remite a 1971, utilizado en una antología de textos con temáticas medioambientales. Sin embargo, el autor observa que la preocupación por la naturaleza y su conflictiva relación con el ser humano y sus intereses tiene raíces profundas que se pueden rastrear hasta comienzos del siglo XX. Otros términos que se han utilizado para describir este tipo de ficción son: “ficción climática”, “ficción ambiental”, “ecotopía”, “cli-fi” entre otros.

como propone Gloria Anzaldúa (1987), a través de subjetividades fronterizas. La última categoría nos ofrece una variedad de escenarios plausibles del desastre que nos advierten sobre los riesgos de las dinámicas económicas extractivistas, sociales y políticas que empujan los límites de lo tolerable. Así, las narrativas distópicas y las ecoficciones exponen las dinámicas de poder, los riesgos de los modelos actuales de desarrollo y la degradación de las relaciones humanas, ofreciendo verdaderos laboratorios sociales en donde no solo se proyecta la incertidumbre frente a un futuro incierto, sino que se reflexiona sobre la historia y la forma en que las sociedades siguen atrapadas en lógicas patriarcales, colonialistas e imperialistas.

Además, se propone que estas tres categorías operan en dimensiones temporales específicas en donde las “narrativas de lo inusual” se centrarían en un espacio temporal que abarca el pasado y el presente, mientras las “postseculares” generan una temporalidad difusa o circular, en donde lo lineal deja de ser significativo; por último, en las “narrativas distópicas” estaríamos frente a una temporalidad que se proyecta hacia el futuro.

1. ¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE CRISIS?

Hablar de crisis se ha transformado en un lugar común y con regularidad aparece el concepto de crisis refiriéndose a diferentes estados de alerta a los que las sociedades deben reaccionar. En la última década hemos visto la emergencia de la crisis migratoria, a partir de diferentes conflictos bélicos o la escalada de gobiernos autoritarios; la crisis ambiental, diversas crisis económicas, políticas y, probablemente la más impactante, la crisis sanitaria global que enfrentamos con el COVID.

Estas experiencias “críticas” no se limitan a espacios geográficos y temporalidades concretas, como se evidencia en la situación de crisis ambiental que afecta a toda la población mundial con sequías, inundaciones, olas de frío o calor, pérdida de cosechas, aparición de plagas, etc., sino que, como señala Sánchez Barrocal (2020), el estado de crisis se ha transformado en una suerte de “nueva normalidad” y ya no correspondería a un “momento «crítico» de desequilibrio e inestabilidad, sino que estaría transformándose,

paradójicamente, en un «estado permanente de crisis», el cual ya no alude a la ruptura brusca –breve– de un equilibrio” (p. 627). Esta situación coloca a las sociedades en alerta constante y reviste efectos epistemológicos profundos, pues aparece como el síntoma de un proceso de degradación que, a nivel conceptual, indica un vaciamiento de sentidos e impone la necesidad de nuevas formas de interpretar la realidad, la creación de nuevos imaginarios y respuestas (materiales, emocionales y estéticas).

Por su parte, Koselleck y Presner (2002) señalan que el concepto de “crisis” indica “inseguridad, desgracia y prueba, y refiere a un futuro incierto, cuyas condiciones no pueden ser lo suficientemente elucidadas” (p. 236). Si seguimos la reflexión que hacen los autores, podemos deducir que la situación de crisis, y en espacial una que se extiende en el tiempo y en sus ámbitos de competencia, podría explicar el sentimiento de incertidumbre que parece ser factor común a las sociedades contemporáneas. Este sentimiento redunda en un estado de alarma que no permite direccionar esfuerzos y lleva a una suerte de pánico social, entendiendo esta palabra en su sentido literal: “miedo intenso por algo de origen desconocido”. Si continuamos tirando de este hilo argumentativo encontramos que la crisis, como nos proponen Koselleck y Presner, proyecta un futuro que no se puede predecir y que no ofrece certezas. Sin embargo, cabe preguntarse por qué frente a la crisis y al futuro incierto predomina un sentimiento negativo y no la esperanza de que vendrán tiempos mejores, y la respuesta la encontramos en la propia definición de pánico, específicamente en una de sus características: “de origen desconocido”.

La crisis se ha vuelto crónica y en un problema epistemológico porque es de origen desconocido, no somos capaces de definir sus bordes y, por tanto, nos vemos incapaces de enfrentarla o vislumbrar alguna solución para ella. Junto al origen desconocido que define muchas de las crisis de los últimos años existe otro elemento que podría pensarse contradictorio: me refiero al elemento “histórico” o más bien, aquel factor en donde la crisis no es más que la consecuencia, culminación o explosión de un proceso histórico que solo puede explicarse y, eventualmente resolverse, mirando hacia el pasado. En este caso nos encontraremos con que la crisis está fuertemente enraizada en la memoria o,

en muchos casos, en la ausencia y/o negación de esta. En ambos casos, la crisis aparece como un momento intensamente vinculado con la vida emocional de las sociedades y con sus dinámicas psicosociales, con la memoria y con los discursos.

La hipótesis de la relación entre crisis y memoria se sustenta en la propuesta de María Lucila Svampa (2016), quien propone la existencia de una profunda conexión entre recuerdo (experiencia) y esperanza (expectativa), relación que estaría mediada por la idea de pronóstico. Para la autora, la influencia que ejercen las ideas de progreso y de aceleración provoca que la experiencia y el saber acumulado no parezcan útiles para hacer un pronóstico o generar expectativas sobre el futuro. Esta inadecuación hace imposible la certeza y limitaría la esperanza en el porvenir (p. 136). A estos factores de influencia habría que sumar la inmediatez, la superabundancia de información y la globalización, que actúan en conjunto como mecanismos que radicalizan el vaciamiento de los discursos y los llevan a un relativismo extremo. El análisis de Svampa se complementa con la perspectiva política que ofrece el ya citado Sánchez Berrocal (2020), para quien la crisis se ha impuesto como una forma de gobernanza basada, precisamente, en el pánico o el miedo que genera la incertidumbre.

Por su parte, Gramsci (1999) nos dice que “La crisis consiste específicamente en el hecho de que lo viejo muere y lo nuevo no puede nacer, y que en ese interregno se verifican los fenómenos morbosos más variados” (p. 37). En la interpretación del filósofo social, la crisis ofrece un aspecto generativo que incluye dos posibilidades: la aparición de monstruosidades y la potencialidad de lo nuevo. En este espacio intersticial se instalarían las respuestas a la crisis que ofrecen las narrativas de mujeres desde la periferia, como Latinoamérica, por ejemplo. Estas respuestas van a ser, en muchos casos, lugares en donde habitan toda clase de monstruos, aunque también lugares donde surgen propuestas e imaginarios que ofrecen pequeños espacios de apertura para observar la crisis desde lugares inesperados y para ensayar caminos alternativos a través de la oscuridad.

Las narrativas escritas por mujeres latinoamericanas han ocupado un lugar relevante en las últimas dos décadas y, al igual que otros discursos de la crisis, también

transitan entre los polos de las propuestas rupturistas y los conservadurismos actualizados o disfrazados con ropajes atrevidos. La complejidad de muchas de las propuestas literarias de estas autoras ofrece una mixtura de elementos que pueden resultar contradictorios e incluso cuestionables. Todos estos elementos transforman estas narrativas en dispositivos discursivos especialmente interesantes para el análisis desde la perspectiva de la crisis y para abordar una larga lista de tópicos contemporáneos que generan conflicto y controversia. Resulta, sin duda, fascinante indagar en los universos simbólicos que nos proponen y descubrir en qué forma operan dentro de aquella maquinaria que Vermeulen y Van Den Akker han definido como “metamodernidad” (2010).

2. LA MEMORIA TRAUMÁTICA, EL PRESENTE EN CRISIS Y LOS FUTUROS INCIERTOS, TRES CATEGORÍAS PARA LA REFLEXIÓN

Sólo la poesía, que desde la vanguardia lucha por el cambio, insinúa las posibilidades que pueden hacerse realidad. Nuestros poemas formulan las implicaciones nacidas de nuestro ser, lo que sentimos profundamente y nos atrevemos a plasmar en la realidad (al actuar en consonancia), nuestros miedos, nuestras esperanzas, nuestros más íntimos terrores (Lorde, 2003, p. 17).

En lo que va del siglo XXI, las narrativas latinoamericanas de autoría femenina han irrumpido ofreciendo elementos novedosos que reflejan búsquedas estéticas y temáticas que tensionan muchas de las concepciones tradicionales del buen gusto, los géneros (literarios y sexuales), las estructuras sociales y lo políticamente correcto, sin por ello dejar de lado el diálogo con la tradición literaria, especialmente, con aquellas autorías y manifestaciones fuera de la centralidad del canon continental. Pero no debemos pensar que estamos frente a un fenómeno homogéneo, pues, muy por el contrario, el corpus de obras presenta una enorme variedad y existen claras diferencias entre los textos, que vale

la pena analizar por sus rasgos, complejidades y por lo que reflejan de subjetividades que se revelan, rebelan y relevan.

2.1. Primera categoría: narrativas de lo inusual

Carmen Alemany (2016) acuña el término “narrativas de lo inusual”² y define este tipo literatura como aquella “que se mueve en baremos no usuales, infrecuentes, pues no hay en sus ficciones una intencionalidad explícitamente fantástica” (p. 134). Dentro de lo inusual podemos encontrar también narrativas que incluyen el gore, el neogótico y neofantástico, aunque “no se trata necesariamente de narrativas que responden a las formas más estables del género terror o horror, sino más bien ficciones que se apropian de los procedimientos para poner en primer plano lo monstruoso, la cosificación del cuerpo femenino y disidente, la subalternización y el femicidio” (Gasparini, 2022, p. 258).

Para Alemany, en este tipo de ficción “prima la incertidumbre, aunque los hechos transcurran en el plano real con transiciones hacia lo onírico o lo delirante” (p. 114). Pero, a pesar de que su descripción puede sugerir similitudes con lo “real maravilloso”, en las narrativas de lo inusual no encontramos “la exotización” de lo latinoamericano y la búsqueda de una literatura atractiva para los lectores globales. Muy por el contrario, uno de los elementos que define estas narrativas es el carácter ambiguo de lo “inusual”, que desestabiliza la interpretación del texto de forma permanente y obliga al lector a un

² Alemany desarrolla el concepto “narrativas de lo inusual” en una serie de artículos en donde analiza un corpus de textos narrativos de autoras latinoamericanas de las últimas décadas. Algunos trabajos en donde trabaja esta idea son: “Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona”. *Romance Notes*, 2016, vol. 56, núm. 1, pp. 131-141; “Novelas Cortas e inusuales de escritoras mexicanas de siglo XXI”. *Actas del I Congreso Internacional de Teoría, Crítica e Historias Literarias Latinoamericanas. Celebrando la contribución de Antonio Cornejo Polar*, editado por Dorián Espezúa Salomón, Rocío Ferreira y Mauro Mamani Macedo. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar y Latinoamericana Editores, 2018, pp. 427-33; “¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual”. *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, editado por Natalia Álvarez y Ana Abello Verano. Visor, 2019, pp.307-24; “La construcción de una nueva identidad genérica y fronteriza: la narrativa de lo inusual”, *Mas allá de la frontera. Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*, editado por Carmen Luna Sellés y Rocío Hernández Arias. Peter Lang, 2019, pp. 23-35; y “Lo insólito y lo femenino en algunas narradoras latinoamericanas actuales”. *Hispanamérica*, vol. 49, núm. 145, 2020, pp. 3-12.

ejercicio crítico y dinámico, lo que contradice la idea extendida de que la literatura fantástica o de fantasía carece de profundidad. En cierta forma, la propuesta de Alemany responde a la pregunta de si los textos agrupados en la categoría de lo “insólito” son realmente mecanismos ficcionales que buscan “premeditadamente eludir un contacto, una reflexión o un comentario sobre todo aquello más allá de la diégesis” (Ordiz Alonso-Collada & Díez Cobo, 2015, p. 11).

Por su parte, Davis Roas en su artículo “El reverso de lo real: formas y categorías de lo insólito” (2014) distingue cuatro clases fundamentales dentro del concepto de lo insólito: lo fantástico, lo maravilloso, el realismo mágico y la ciencia ficción. Esta taxonomía define cada subcategoría en términos extremadamente simplistas, en donde los niveles y separación entre lo real y lo no-real aparecen como la variable definitoria. Otro aspecto que resulta discutible de esta clasificación es la inclusión de la ciencia ficción dentro de lo “insólito”, ya que esta, en muchas de sus variantes, se estructura como narración realista y pretende, en gran medida, presentar su entramado discursivo bajo premisas verosímiles.

La existencia de diferentes propuestas de clasificación o definición de lo “insólito” o “lo inusual” es evidencia de la falta de consenso sobre la naturaleza de la literatura fantástica, lo que se exacerba en las últimas décadas con la aparición de textualidades cada vez más complejas e híbridas, que han obligado a la crítica especializada a reflexionar sobre algunos de los problemas que estos textos plantean, como la relación entre el relato y la elaboración de memorias traumáticas a nivel social y personal, la interacción entre lo imaginario, lo simbólico y lo real; y el papel de la violencia como elemento central de lo fantástico femenino (Jackson, 2001, p. 142). Las mexicanas Cecilia Eudave y Socorro Venegas, o las argentinas Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Florencia del Campo, Agustina Bazterrica y Valeria Correa-Fiz son ejemplos de autoras que construyen universos narrativos a partir de elementos fantásticos o inusuales y destacan por trabajos que utilizan la monstruosidad y la alegoría para expresar problemáticas culturales y políticas.

El libro *Bestiaria Vida* (2008) de Cecilia Eudave se ha transformado en pocos años en un referente de la literatura de lo inusual, en los términos propuestos por Alemany.

Esta novela representanta la evolución del neofantástico tradicional en su desplazamiento desde la irrupción de lo fantástico en la realidad hacia una presencia vacilante de lo inusual que no termina de materializarse, lo que provoca tensión y desconcierto. Sin duda, uno de los aspectos más llamativos de *Bestiaria vida* es el trabajo que Eudave realiza a partir del bestiario como género discursivo. Con respecto a esto, Robles Lomelí (2023) señala que el bestiario es un tipo de discurso que construye a la bestia desde una lógica misógina, desde la cual la bestia encarna una serie de atributos asociados con lo femenino. Como contraparte, en estos textos la figura del compilador aparece personificando el poder masculino capaz de codificar y organizar el caos de aquella naturaleza anárquica y problemática. Desde este punto de vista, la bestia aparece desprovista de la capacidad de autodefinirse y queda sometida a la mirada masculina racionalista y su interpretación. Según esto, la novela de Eudave desafía el orden del bestiario tradicional y la visión de mundo que representa y “recurre a la vista de la mujer para desestabilizar el inmanente poder clasificatorio del bestiario y ese sesgo misógino que esconde entre líneas” (Robles Lomelí, 2023, p. 107).

Por otra parte, la lectura feminista que hace Robles Lomelí del libro de Eudave nos instala nuevamente en la centralidad de la crisis como fuerza activadora de estas nuevas narrativas, especialmente cuando se refiere a la forma en que el ejercicio de memoria permite que Helena, la protagonista del relato, vaya desmantelando los discursos que la mantienen confinada en un estado de inamovilidad. El catálogo de los monstruos familiares que se construye en el relato hace que la protagonista sea capaz de desmontar los discursos que definen su existencia y, a partir de esto, ganar una suerte de agencia. Helena realiza el ejercicio sanador de tomar el control de la narrativa, transformándose ella misma en la compiladora del bestiario de su vida. Esta determinación solo es posible como respuesta a la crisis, frente a ese “haber tocado fondo”, incluso como impulso de supervivencia.

Dentro de lo que hemos denominado “narrativas de lo inusual”, siguiendo la propuesta de Alemany (2016), también encontramos narrativas que se sitúan en el género

neogótico que, como su nombre indica, es una proyección del género gótico tradicional que, entre otras cosas, ha servido históricamente como forma de expresar eventos y/o experiencias chocantes. Los códigos estéticos del gótico resultan especialmente útiles para dar cuenta de ciertas experiencias traumáticas, por lo que no sorprende que se haya desarrollado de forma prolífica en contextos de extrema violencia y en períodos de dictaduras en Latinoamérica. Elementos inusuales, tales como: personajes disruptivos, seres monstruosos, iconografía mortuoria, erotismo sadomasoquista, crímenes, elementos sobrenaturales, escenarios lúgubres, entre otros, encarnan sentimientos como el miedo, la ansiedad, la impotencia o la rabia que escapan a la descripción realista (Llarena-Ascanio, 2020, p. 116). Estos imaginarios se instalan en la lógica de un bestiario moderno, en donde lo bestial acecha al ser humano para revelar su propia naturaleza o la de la sociedad. Pues, como señala Dolores Koch (1981), “los dragones de estas nuevas fábulas [...] son el producto de la ciencia y la tecnología, el utilitarismo, y el hombre mismo y sus instituciones sociales que encarcelan al ser humano” (p. 126).

Por otra parte, en el escenario de las crisis del siglo XXI, la reivindicación de las mujeres y de las minorías sexoafectivas ha sido un factor de discusión y conflicto. Mientras las nuevas extremas derechas se ensañan contra los discursos de género, los diferentes colectivos de mujeres y de las disidencias instalan sus puntos de vista en la discusión pública. Sin duda, una de las reivindicaciones que cruza toda la problemática de género es la demanda por justicia, la que en la mayoría de los casos llega tarde, de forma insatisfactoria o simplemente no se consigue. Teniendo esto en cuenta, no es de extrañar que sean precisamente estos colectivos los que con mayor crudeza han narrado los horrores de las dictaduras y otras formas de violencia institucionalizada. Este deseo de justicia es compartido con todos los grupos marginalizados que han sido vulnerados, violentados, abusados, despojados, explotados, invisibilizados, etc., y la literatura (y el arte en general) permite satisfacer ese deseo de justicia, al menos, en el nivel de lo simbólico: “este deseo de justicia permite que personajes vulnerables actúen como *killjoys*, transformando esas memorias de duelo en algo que no es solamente poderoso sino también sanador” (Llarena-Ascanio, 2020, p. 117).

No sorprende que el universo de lo fantástico o lo inusual sea un campo fértil en donde la imaginación de las escritoras acampa a sus anchas, puesto que, de cierta forma, es el espacio asignado históricamente a las mujeres dentro de la cultura de los padres del racionalismo y los discursos “serios”. Los cuentos infantiles y de hadas, el folclor, los relatos populares, los mitos, etc., han sido parte de la construcción subjetiva de los seres que habitan el mundo de la irracionalidad, la ignorancia y la superstición, dentro de los que se encuentran las clases populares, las comunidades indígenas y afrodescendientes, y por supuesto, los niños/as y las mujeres.

El lugar de la enunciación es otro de los mecanismos narrativos que intenta dar respuesta al problema de la injusticia. El espacio material y subjetivo desde el que se narra la violencia en estos textos sitúa a las mujeres, y a otros colectivos marginalizados, en una posición activa y fuera de las lógicas de la víctima pasiva (sin capacidad para enunciar su propia tragedia). A partir de este lugar de enunciación, personajes femeninos/feminizados asumen acciones como la venganza, que les permite apropiarse del atributo “masculino” del poder violento y destructivo, invirtiendo los roles de víctima/victimario. Muchos de estos textos corresponden a lo que Alazraki (2001) ha denominado como neofantástico, en el entendido de que no existe una separación estridente entre lo real y lo fantástico o sobrenatural, sino que opera como una herramienta para aprehender una parte oculta de la realidad, “intuirla y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida” (p. 276). Este procedimiento lo encontramos en novelas como *Sangre en el Ojo* (2016) de Lina Meruane, donde lo fantástico y el horror irrumpen en un relato construido en códigos realistas, provocando un efecto de desconcierto e incomodidad en el lector. Lo mismo sucede en *Tiempo de Huracanes* (2017) de Fernanda Melchor, donde “se combinan las técnicas del gore con temas esotéricos para construir un escenario gótico que ensombrece la denuncia pero también la potencian cuando vuelven siniestro lo ya inefable” (Gasparini, 2022, p. 270).

Por último, y en relación con la categoría de lo inusual en el contexto de las narrativas latinoamericanas escritas por mujeres, vale la pena detenerse sobre dos aspectos

que, si bien no son estrictamente literarios, tienen fuertes connotaciones sexogenéricas. La primera cuestión es la permanente sospecha que genera en la crítica literaria, y otras instancias del ámbito cultural, el explosivo éxito que estas literaturas están alcanzando a nivel global; y la segunda, el lugar que ocupa la genealogía en este entramado. En el primer caso, la polémica se enfoca en el uso de los géneros sexuales y literarios “no hegemónicos” como estrategia comercial del mercado editorial. Al respecto, habría que indagar más en profundidad para saber si la calidad y novedad de los textos en cuestión es correlativa al interés que despiertan en los lectores y en la crítica. Por otra parte, sería interesante reflexionar sobre qué literatura está quedando fuera de los grandes circuitos editoriales y cuáles son las operaciones de coaptación de discursos reivindicativos, disidentes y/o periféricos que realizan los mercados editoriales. En este sentido, habría que observar si el marketing desactiva la potencia transgresora de los textos antes de hacer reproches infundados, de lo contrario, parece ser que cada vez que una mujer alcanza el éxito editorial se le acusa de traicionar una suerte de pureza ideológica.

En cuanto al segundo aspecto, cabe recordar que, si bien en las últimas dos décadas el número de novelas escritas por mujeres latinoamericana ha alcanzado una notoriedad inédita, lo cierto es que existen precedentes que deben considerarse, como, por ejemplo, Elena Garro, Clarice Lispector o María Luisa Bombal, quienes incorporan elementos inusuales, fantásticos y góticos en sus narrativas, precisamente con la intención de causar un efecto de extrañamiento, ambigüedad, e incomodidad en los lectores. También se debería tomar en cuenta que las autoras nacidas después de la década del 1980 pertenecen a generaciones fuertemente influenciadas por productos culturales audiovisuales y de masas (películas, música, videos musicales, series de televisión, etc.), por lo que no es de extrañar que muchas de estas narrativas incorporen elementos que exceden lo literario y apelan a un imaginario colectivo “pop” mucho más amplio, incluyendo asesinos en serie, zombis, vampiros, amenazas extraterrestres y más. El hecho de hacer una lectura genealógica y pensar a las escritoras dentro de un contexto cultural e histórico sirve, entre otras cosas, para desactivar las sospechas arriba mencionadas, puesto que, a la luz de los antecedentes, resulta claro que exceden a un fenómeno editorial o una moda intrascendente.

2.2. Segunda categoría: narrativas postseculares

La segunda categoría dentro de estas nuevas narrativas de la crisis es aquella que, a falta de otra denominación, he llamado “postsecular”, adjetivo que, para los efectos de esta investigación, alude a aquellas narrativas que, a partir del uso del lenguaje poético, adquieren la capacidad de “develar” conexiones improbables y nos permiten transitar hacia el territorio de lo oculto, del misterio y de lo que es incomunicable con el lenguaje convencional.

Según explica Julia Kristeva (1981), el lenguaje poético tiene, por un lado, la capacidad de develar lo inasible, lo que lo transforma en medio de expresión de muchos discursos filosóficos, visionarios, escatológicos, trascendentes, espiritualistas, religiosos, místicos, etc.; y, por otro, es un lenguaje que contiene un potencial revolucionario dada su ambigüedad y apertura. Estas características hacen que incluso la literatura más vinculada a lo mundano, al realismo o la materialidad, adquiera una dimensión más profunda que trasciende su contingencia y uso al incorporar el lenguaje poético.

Teniendo en cuenta lo antes dicho, podemos argumentar que el lenguaje poético ambigua la dimensión secular de la narración tradicional (moderna) y la postseculariza, lo que para efectos de este análisis implica que existe un tipo de narrativa “postsecular”, categoría que entiende el prefijo “post” como capacidad que transforma, complejiza y complementa las visiones seculares y no simplemente la supera. Desde otra perspectiva, también entenderemos la categoría postsecular como un lugar epistemológico desde el cual se interpreta la realidad a través de mecanismos discursivos, que son, a la vez, lógico-rationales y sensibles. Esta idea dialoga con el concepto, anteriormente mencionado, de metamodernidad, en especial desde la perspectiva planteada por Tomotheus Vermeulen y Robin van den Akker (2010), para quienes el metamodernismo es una suerte de inocencia informada a la vez que un pragmatismo idealista, a lo que se suma una conciencia sobre la necesidad de grandes narrativas a la vez que se reconoce su carácter problemático. La lógica pendular o intersticial que se advierte en las propuestas teóricas que definen la

metamodernidad resulta útil para pensar una narrativa postsecular, la cual se ubica en múltiples fronteras tanto textuales como filosóficas.

En este sentido, estos textos “postseculares” incorporan recursos poéticos, dotando las ficciones de una dimensión profundamente simbólica que desafía la definición de la narrativa como el género literario propio de una visión secular del mundo, en donde el ser humano en su experiencia mundana es el centro del discurso.

Desde cierto enfoque, las narrativas “postseculares” están estrechamente ligadas a un aparato crítico post y decolonial y de género, pues como propone el filósofo Nelson Maldonado (2017), la oposición entre religión y secularización tiende a diluirse en el contexto latinoamericano. Para Maldonado, a partir del siglo XIX, más que un giro secular en la forma de estar en el mundo, lo que habría es una nueva imposición colonial que, una vez más, y de la misma forma que hizo el cristianismo, busca instalar un modo de dominación epistémica que inhibe otras formas de saber y de ser posibles. Otros intelectuales latinoamericanos también han formulado la sospecha sobre la idea de que la secularización se impone en el continente como la superación de un orden religioso arcaico y anquilosado, descartando la diversidad y validez de múltiples matrices culturales presentes en las sociedades latinoamericanas. En esta línea, Cristian Parker (1993), propone que la imposición de la secularidad aparece como la única forma de saber racional e implica la negación de lógicas sincréticas con base en las comunidades latinoamericanas. Por su parte, Martínez Luna (2016) complementa el argumento de Parker sumando el riesgo de invisibilización y opresión que supone la impronta secular sobre las lógicas comunitarias y la espiritualidad de los pueblos indígenas, que en el contexto global de crisis ecológica representan propuestas relevantes y necesarias.

Teniendo en cuenta los cuestionamientos a la modernidad secular de los autores citados, es posible identificar un cierto tipo de narrativa que, por una parte, habita en la modernidad y comparte sus códigos, pero a la vez, reivindica lógicas, narrativas y saberes propios de sustratos marginalizados, comunidades indígenas, mujeres, disidencias sexuales, etc. Estas mixturas que son propias de Latinoamérica desde su origen, al ser leídas desde

el contexto del siglo XXI, aportan aspectos “novedosos”, entre los que se destacan: el lugar de la autoría y de la enunciación que, en este caso, pertenece a minorías que durante el siglo XX tuvieron escasa presencia en los espacios literarios hegemónicos y, la superación de la visión romántica del pasado ancestral, pues quienes enuncian el discurso asumen su propia hibridación, ya no como una carga existencial, sino como una cualidad que les permite transitar entre distintos planos de interpretación de la realidad. En otras palabras, las narrativas “postseculares” actuarían como mecanismos para religar, vincular o trazar puentes entre identidades y visiones de mundo que históricamente han sido dos partes de un binomio irreconciliable.

No es de extrañar que mucha de la narrativa perteneciente a la órbita “postsecular” provenga de autoras afrodescendientes, indígenas o de identidades sexoafectivas disidentes. Los libros *Piñen* (2022) y *Chilco* (2023) de Daniela Catrileo representan dos ejemplos interesantes. El primero es lo que podría entenderse, en términos convencionales, como un conjunto de narraciones de corte realista-social, describiendo de forma gráfica y sin la irrupción de elementos fantásticos, la realidad de la vida en la periferia de Santiago de Chile. Sin embargo, nos encontramos con tres narraciones que nos permiten asomarnos a una realidad que se encuentra en el subtexto de esa “normalidad”, un mundo que existe en una grieta, y que pertenece al espacio de lo indecible.

Para leer estos relatos habría que comenzar por comprender el significado de su título, que define de manera brillante la propuesta epistemológica que se desprende del texto. *Piñen* “es una palabra de mapudungun, y se refiere al polvo o la mugre aferrada al cuerpo. Una palabra que se ha venido utilizando de forma peyorativa en Chile [piñiñiento] para referirse a personas racializadas o de extracción social baja” (*Piñen*: contraportada).

La mugre, un elemento externo que por adherencia se transforma en una segunda piel, una segunda naturaleza que se define por la suciedad que cubre y que contagia hasta que el sujeto, no solo está sucio, sino que ES sucio. Aquí no nos referimos a una suciedad que se quita simplemente al lavarse, sino una mugre que se mete en los poros, en las grietas de la piel, al punto de no poder removerla sino restregando con fuerza, incluso

al punto de hacerse daño. Esa mugre (*piñen*) es una metáfora de la idea colonial de que la sangre indígena o negra, al mezclarse con la blanca, la ensucia y oscurece la raza. Ese *piñen* también es una frontera entre lo exterior y lo interior, y es al mismo tiempo ambas cosas, un vocablo ambiguo. Por otro lado, el *piñen* se adhiere a la piel de la misma forma en que un tatuaje o una cicatriz deja constancia de la relación del sujeto con sus experiencias de vida. Las partículas de todas las cosas que nos rodean y que se vuelven parte del sujeto, como la historia de una nación, los legados culturales y familiares, las situaciones vividas, los recuerdos, los libros leídos, la música escuchada, las personas amadas, los cuerpos que se han tocado y por los que se fue tocado, etc. Todo ese afuera que se ha adherido y se ha transformado en parte del propio ser. Entendiendo el título del libro podemos comprender cómo el lenguaje activa la profundidad de los relatos y trasciende lo específicamente realista y nos permite transitar por distintas dimensiones. La memoria personal y colectiva es un elemento fundamental, también la dimensión ritual de la experiencia cotidiana que se experimenta como sanación o reconstrucción del tejido emocional y social.

Por otra parte, *Chilco* es una novela que puede clasificarse dentro del género de la literatura distópica y las ecoficciones en base a su trama y, por lo tanto, podría fácilmente incluirse en la tercera categoría que se propone. Sin embargo, el argumento parece ser más bien una alegoría del presente y una excusa para reflexionar sobre el pasado, la memoria, la identidad y los vínculos. En este sentido, no estamos en presencia de un relato que centre su preocupación exclusivamente en hacer una denuncia sobre los modelos económicos y el poder, o que se proyecte hacia el futuro, sino más bien, un proceso de transfiguración de la experiencia en el contexto de una sociedad neoliberal y capitalista y un recorrido hacia la recuperación de los hilos que nos unen a una experiencia trascendente. Otras autoras que transitan en los códigos propuestos para la categoría postsecular son: Clio Mendoza, Yenny Muruy Andoque, Yuliana Ortiz, Dina Ananco, entre otras.

Un último punto con relación a esta categoría es su carácter híbrido, que se refleja en el uso de un lenguaje que incorpora “otras” lenguas o variantes del castellano, con lo

que incorpora imaginarios culturales que se escapan de lo que históricamente se ha entendido como “lo latinoamericano”. Esta hibridez también se expresa con la ruptura o decolonización de las categorías clásicas (occidentales) de géneros literarios. En este sentido, Dina Ananco aparece como un buen ejemplo, ya que su libro *Sanchiu* (2021), interpretado desde la crítica como un libro de poesía es, en realidad, la manifestación textual del género discursivo *Anén*³, propio de la cultura wampís que, si bien utiliza un lenguaje lírico y altamente simbólico, cumple las funciones de transmitir, a través de la narración, acontecimientos históricos o míticos, enseñar las claves éticas, morales o tradicionales de la comunidad, entre otras. En esta misma línea, podemos encontrar un ejemplo inverso, pues el texto “El Baguazo” (2013) de la misma Ananco, que relata los sucesos acaecidos durante “La masacre de Bagua”⁴ el año 2009, en donde murieron 22 manifestantes (defensores del territorio amazónico) al enfrentar a la policía, ha sido leído como cuento, no obstante su lenguaje y estructura contienen un profundo lirismo, frente a lo cual resulta difícil argumentar cuáles son las características que ubican a *Sanchiu* en la lírica y a “El Baguazo” en la narrativa. Sumado a esto, el relato viene a sumar un episodio a la historia de los pueblos amazónicos y en particular a aquellos que habitan en Bagua y sus alrededores, por lo que también es posible ubicar el texto dentro de la categoría no ficcional-testimonial o documental.

Retornando a los rasgos de lo que hemos definido como “narrativa postsecular”, cabe destacar el carácter propositivo como uno de los elementos más interesantes, puesto que, a diferencia de la narrativa de lo “inusual” (que más que proponer, expone, visibiliza), busca en lo simbólico una reinterpretación o relectura de la realidad, a partir de la cual

³ “Canto wampis que se dirige a otro para interpelar frente a un incumplimiento del jefe de la comunidad, incapacidad del varón para cazar, una ofensa; o una declaración de amor o desamor; o la invocación a las deidades para su protección o permiso a los espíritus ancestrales” (Espino, 2021). Este tipo de discurso pertenece al contexto del ritual y es un canto sagrado wampis y awajún que puede ser transmitido por deidades como Tsunki o Nunkui a través de los sueños o la inspiración poética. El *Anén* también cumple la función de transmitir los saberes de la comunidad y los códigos valóricos (Espino, 2021).

⁴ Para una ampliación sobre los sucesos del “Baguazo” ver el artículo: “¿Qué fue el Baguazo? Causas y consecuencias de una matanza” de RPP, disponible online en <https://rpp.pe/peru/actualidad/que-fue-el-baguazo-causas-y-consecuencias-de-una-matanza-noticia-996965>.

reconstruir un vínculo perdido. En este sentido, las propuestas que ofrece la narrativa “postsecular” podrían resumirse, en una primera aproximación, en base a dos premisas:

1. Lo postsecular entendido como respuesta a la crisis derivada del corte epistemológico entre lo trascendente y lo material, como un intento de reconstruir [*re-ligare*] el vínculo entre estas dos dimensiones.

2. Lo postsecular como crítica al modelo universalista y a la colonialidad del ser y del saber. En otras palabras, una propuesta de relectura [*re-legere*] de la tradición y la historia desde matrices culturales periféricas.

2.3. Tercera categoría: narrativas distópicas y ecoficciones

Las distopías femeninas y las ficciones ecofeministas abordan temáticas que están estrechamente ligadas al género, a lo étnico-cultural y las luchas de las mujeres y otros colectivos marginados. La razón de esta afinidad puede tener su origen en que este tipo de ficciones son “profundamente políticas ya que siempre remiten a un presente cuyos defectos se quiere denunciar o revelar” (Reati, 2006, p. 17).

Las mujeres pobres y/o racializadas han sido vulnerables y vulneradas en escenarios de crisis a lo largo de la historia, lo que podríamos entender como una proletarización⁵ de la crisis, entendiendo que la clase social está determinada por múltiples factores que incluyen el género y la raza. La violencia sexual, económica, política, etc., se ensaña con sus cuerpos y con sus formas de subsistencia, y no cabe duda, que tienen su propio imaginario de la crisis, sus propias reflexiones, angustias y fantasías sobre el futuro; imaginarios que, hasta hace pocas décadas, no se habían visto materializados en la narrativa del continente.

⁵ Nos referimos al concepto acuñado por Deleuze y Guattari (2004) en su obra *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, en donde se explica que la proletarización no se limita a la pérdida de medios de producción y la dependencia salarial de los trabajadores sino un proceso más amplio donde diferentes grupos sociales se ven sometidos a las lógicas del capitalismo, perdiendo autonomía y quedando atrapados en flujos de deseo y producción que les son ajenos.

Dentro de las temáticas que suelen abordar estos textos se encuentran la violencia por motivos de género, el extractivismo y la crisis medioambiental, las genealogías matrilineales, el cuerpo y su explotación, la migración, el amor y la institución de la pareja, la maternidad, la pobreza, etc. Un antecedente de este tipo de literatura es la argentina Angélica Gorodischer quien, desde la década del 60, incluye en su obra ensayística y de ficción universos distópicos relacionados con colectivos marginalizados o silenciados por la historia y la literatura, componentes relativos al racismo, la defensa feminista, etc., con una clara intención política.

En esta línea, un texto como *Mugre Rosa* (2021) de Fernanda Trías da cuenta de una realidad que se adivina como posible en un mediano y corto plazo, y que nos obliga como lectores a identificarnos, pero también a observar con espanto un escenario terrible que podría convertirse en realidad. En esta novela, la autora retoma temas visitados en sus obras anteriores, tales como las relaciones familiares, la reclusión o confinamiento forzado y la ciudad; no obstante, el giro hacia la ciencia ficción especulativa es evidente, tomando como eje central del relato la problemática ambiental y más específicamente los efectos del cambio climático. Los seres humanos en la novela se encuentran viviendo en una realidad determinada por la oscilación entre días de sol y días de viento pestilente que les obliga a permanecer confinados, lo que impone una temporalidad y un ritmo vital tremendamente opresivo.

El escenario presentado por Trías es desolador, pero, quizás lo más relevante es que no resulta del todo ajeno. En el presente existen lugares denominados “zonas de sacrificio” en donde los pocos habitantes que permanecen viven en condiciones ambientales altamente dañinas y tóxicas. Nos referimos a aguas contaminadas o ausencia de agua, residuos tóxicos, olores pestilentes, aire contaminado, ruidos permanentes, etc. Como el nombre “zona de sacrificio” indica, estos espacios se han dado por perdidos, se ha renunciado a su rehabilitación y se les entiende como un pequeño precio que se paga por un progreso que beneficia a muchos.

Pero, ¿qué pasaría si estos espacios se comenzaran a ampliar y/o a propagar hasta transformarse en la norma? Precisamente esto es lo que Trías retrata en *Mugre Rosa* y nos obliga a reflexionar mucho más allá de lo específicamente ecológico. Puesto que la crisis se evidencia no solo en la precarización de la vida sino también a nivel social y subjetivo. Al avanzar la novela nos damos cuenta que las condiciones de vida descritas al comienzo solo representan una realidad hasta cierto punto normalizada, por lo que se establece como punto de partida para la trama que se radicaliza al romperse el *statu quo* con la irrupción de una pandemia. Una vez más, la ficción no resulta tan ficcional, aunque vale recordar que la novela fue escrita antes de la aparición del COVID-19, y pone la atención en la responsabilidad de los propios seres humanos en la degradación de sus condiciones de vida y en su potencial extinción.

La naturaleza se representa como una fuerza disruptiva e ingobernable (Stengers, 2017) que lejos de ser un mero telón de fondo se transforma en protagonista de la historia y en aquello que determina las acciones y reacciones de los personajes. En otras palabras, la libertad o autodeterminación queda suspendida por la crisis ambiental y sanitaria, lo que es acogido en un inicio como algo aceptable pero que a lo largo de la novela se cuestiona hasta el punto de producirse una conciencia que opera en el triple eje de la aniquilación propuesto por Deleuze y Guattari (2004), en donde el primer eje corresponde a una desnaturalización de la noción tradicional de individuo como una entidad fija y monolítica para liberarlo de las estructuras impuestas por la sociedad y la cultura; el segundo eje es la desestabilización el estado y sus mecanismos de poder por medio de la emergencia de formas de organización social más horizontales y descentralizadas, basadas en la cooperación y la autogestión; y por último, el tercer eje, una crítica a la visión lineal y teleológica de la historia que busca liberarla de sus interpretaciones deterministas y abrirla a la posibilidad de múltiples futuros.

Así como *Mugre Rosa*, muchas de las distopías actuales se estructuran alrededor de desastres naturales o amenazas provenientes de las crisis ambientales provocadas por los propios seres humanos, que interrumpen o destruyen el desarrollo normal de la vida

en sociedad. Estas amenazas se materializan como pérdida de la libertad, presencia de neofascismos, menoscabo a los derechos fundamentales, anarquía, carencia de medios de subsistencia, riesgo vital o de la integridad física, etc. Estos escenarios críticos obligan a los personajes a involucrarse en acciones que les permitan sobrevivir y tomar posturas radicales en términos éticos y valóricos, pero también en referencia a las normas sociales. En resumen, se trata de los efectos de un retroceso en la civilidad democrática y el decaimiento del valor que se le asigna a la vida humana.

Un subgénero que forma parte del ecosistema de lo distópico es el cyberpunk⁶, con textos como *Nuestro mundo muerto* (2018) de Liliana Colanzi, *Kaidú* (2021) de Paula Pérez, o *La tiranía de las moscas* (2021) de Elain Vilar Madruga, que instalan, entre otras cosas, una deriva posthumanista que tiene un componente filosófico que dialoga profundamente con la epistemología. En este sentido, un concepto que se ha instalado con fuerza en la crítica reciente es el de antropoceno, que nos obliga a reflexionar sobre el lugar que ocupa el ser humano en el devenir planetario. Desde esta perspectiva, muchas de las escritoras latinoamericanas actuales proponen imaginarios ecosociales que denuncian la crisis ecológica y sus impactos, a la vez que proponen un compromiso ético y político. El antropólogo Bruno Latour (2019), al referirse a los efectos de la separación entre la cultura y la naturaleza, señala que la idea de que el ser humano tiene derecho a depredar los recursos del planeta a su antojo ha permitido que surjan monstruos que, bajo la promesa de salvarnos, nos estarían precipitando al autoexterminio. A partir de esta premisa surgen imaginarios que se han consolidado en las últimas décadas y que, como en el caso de los libros antes mencionados, hacen una revisión sobre la naturaleza misma de “lo humano” y su valor y agencia frente a lo “no humano”.

⁶ Cyberpunk es un subgénero de ciencia ficción que trata de la integración de la sociedad y la tecnología en escenarios distópicos. A menudo referidas como “baja vida y alta tecnología”, las historias cyberpunk tratan sobre forasteros (punks) que luchan contra los opresores de la sociedad (generalmente mega corporaciones). El nombre “cyberpunk” fue acuñado por el autor Bruce Bethke, quien lo usó como título para uno de sus cuentos en 1980 y que se publica en 1983. Para profundizar se recomienda McHale (1992).

Un lugar relevante dentro de las “ecoficciones” lo tiene la literatura hidrofeminista⁷ latinoamericana con autoras como Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Rita Indiana, Daniela Tarazona, Claudia Aboa, etc. Dentro de las subjetividades representadas en estas narrativas aparecen de manera muy destacada aquellas identificadas con lo trans o cuir, en donde *La virgen cabeza* (2019) de Cabezón Cámara se ha transformado en un paradigma. En esta novela las protagonistas, Cleo y Qüinty, comienzan un estanque con parcas en la villa El Poso. Este “emprendimiento”, realizado con el objetivo de proveer de sustento a la comunidad, se materializa como producto de una revelación de la virgen cabeza. Aquí, el agua se transforma en el elemento que permite la vida y no como recurso para la explotación, si bien existe un aspecto “productivo” en el cultivo de peces, no se hace con un fin mercantilista ni para una acumulación de capital, sino por el contrario, como una forma de supervivencia, creación de lazos comunitarios y de cuidado mutuo: “Lo que es el estanque es la villa” (Cabezón Cámara, 2009, p. 86).

Estos textos hacen una reapropiación del género literario y de lo genérico-sexual, estableciendo un contra-realismo y contra-normativismo de los cuerpos humanos y de los cuerpos de agua y una denuncia de la violencia, la expropiación-explotación que ambos cuerpos sufren, por lo que no es de extrañar que Cabezón Cámara, tanto en *La virgen de la Cabeza* como en *Las aventuras de la China Iron* (2019), centre la narración en personajes con una identidad sexo-genérica fluida, quienes crean lazos comunitarios y vías de subsistencia alternativas a partir de cuerpos de agua. En el primer caso, el estanque de parcas, y en el segundo, el río Paraná: “Hay que vernos, hay que ver nuestro barquito a vapor, nuestros wampos de vacas, nuestros wampos de caballos, nuestros wampos de almácigos, todos ladeados de canoas y kayaks, nuestra nación migrando lentamente por el Paraná, un pueblo entero avanzando en silencio sobre los ríos” (Cabezón Cámara, 2019, p. 184).

⁷ La categoría “hidrofeminismo” es propuesta por Neimanis (2012) a partir de varios enfoques tales como: las humanidades ambientales (Winkiel), la hidrocítica (Moraña), la hidroficción (Boast, Mercier), la fenomenología posthumana (Barad), entre otros.

En este contexto, la literatura hidrofeminista está estrechamente relacionada con la defensa y el reclamo de las aguas desde los territorios en resistencia, contexto en que las mujeres han sido las gestoras comunitarias del agua, en una relación social e históricamente determinada, en especial las mujeres campesinas e indígenas (Salinas y Becker, 2022, p. 8). Por su parte, en “Hydrofeminism, Or: On Becoming a Body o Water” (2012), Astrida Neimanis invita a pensar la humanidad como una extensión del “Hipermar” que incluye los cuerpos de agua tecnológicos, meteorológicos y geofísicos, así como los cuerpos terrestres (flora y fauna). Su perspectiva se basa en la conciencia de la red que une a los cuerpos acuosos, desafiando los límites aparentes entre ellos. Tomando esta idea, es dado ver a las protagonistas de la novela, y en general a toda la comunidad de la villa El Poso, como cuerpos que participan de esa red y que, a partir de ese vínculo, desafían un orden individualista, racionalistas y mercantilista.

CONCLUSIÓN

Martha Nussbaum (2018) explica que, a partir de los análisis discursivos, es posible entender, por ejemplo, las maneras en que se materializan y expresan ciertas emociones, así como la estrecha relación entre las experiencias vividas (personales o colectivas) y sus proyecciones simbólicas. En este sentido, las narrativas descritas en las tres categorías propuestas parecen reflejar la inadecuación de los deseos y anhelos de las mujeres frente los códigos patriarcales y a los modelos sociales que materializan estos códigos. Por otra parte, también dejan en evidencia el desmoronamiento epistemológico y material del mundo contemporáneo. Frente a esto se instalan como respuestas, a veces propositivas y otras veces destructivas, a diferentes escenarios de crisis que surgen de esa decadencia.

En síntesis, se puede concluir que el resultado de la relación entre la experiencia y los relatos que se decodifican y entremezclan en estas nuevas narrativas son la expresión de subjetividades que experimentan una realidad altamente compleja, violenta y muchas veces aterradora. Por tanto, tienen la capacidad de actuar como mecanismos de resistencia, de catarsis y/o de propuesta. En este contexto, los relatos fantásticos, de horror-terror,

las distopías y las narrativas visionarias, incluso cuando sus autorías vienen marcadas por sus atributos, actúan como un dispositivo discursivo transversal, que puede ser más común a todos los seres humanos, más allá del miedo a la muerte-desaparición y al deseo de vivir sobre todo pronóstico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alazraki, Jaime. (2001). “¿Qué es lo neofantástico?”. *Teorías de lo fantástico*. Arco Libros, pp. 265-282.
- Alemaný, Carmen. (2016). “Bestiaria vida, de Cecilia Eudave: novela corta, novela de laberintos, novela de lo inusual”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 23, núm. 68, pp. 103-118.
- Ananco, Dina. (2021). *Sanchiu*. Pakarina.
- Ananco, Dina. (2013). “El Baguazo (cuento indígena amazónico”. *Servindi*, <https://www.servindi.org/actualidad/83016>
- Anzaldúa, Gloria. (1987). *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. Aunt Lute Books.
- Cabezón Cámara, Gabriela. (2009). *La virgen cabeza*. Eterna Cadencia.
- Cabezón Cámara, Gabriela. (2019). *Las Aventuras de la China Iron*. Random House.
- Catrileo, Daniela. (2022). *Piñen*. Las afueras.
- Catrileo, Daniela. (2023). *Chilco*. Seix Barral.
- Colanzi, Liliana. (2018). *Nuestro mundo muerto*. Eterna Cadencia, Laguna Libros, eLibros.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (2004). *Mil mesetas*. Pre-Textos.
- Espino, Gonzalo. (2021). “Dina Ananco: Sanchiu, el primer poemario wampis -pura poesía”. *La alforja de Chuque*, <https://gonzaloespino.blogspot.com/2021/10/dina-ananco-sanchiu-el-primer-poemario.html>
- Gasparini, Sandra. (2022). “‘Aquí no me escucharán gritar’: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres”. *Tesis*, vol. 15, núm. 20, pp. 237-268.
- Gramsci, Antonio. (1999). *Cuadernos de la cárcel*. ERA.

- Jackson, Rosie. (2001). "Lo "oculto" de la cultura". *Teorías de lo fantástico*. Arco Libros, pp. 141-153.
- Koch, Dolores. (1981). "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila". *Hispanamérica*, núm. 30, pp. 123-130.
- Koselleck, Reinhart y Todd Presner. (2002). *The practice of conceptual history: Timing history, spacing concepts*. Stanford University Press.
- Kristeva, Julia. (1981). "El sujeto en cuestión: el lenguaje poético". *Seminario: la identidad*. Petrel, pp. 249-287.
- Latour, Bruno. (2019). *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Siglo XXI.
- Llarena-Ascanio, María Jesús. (2020). "Bodies becoming pain: unusual strategies of dissent in some transnational latin-american women writers". *Brumal*, vol. 8, núm. 12, pp. 113-134.
- Lorde, Audre. (2003). *La hermana, la extranjera*. Horas y HORAS.
- Maldonado-Torres, Nelson. (2017). "Religion, Modernity, and Coloniality". *Religion, Theory, Critique: Classic and Contemporary Approaches and Methodologies*. Columbia UP, pp. 547-554.
- Martínez Luna, Jaime. (2016). "Conocimiento y comunalidad". *Bajo el Volcán*, núm. 23, pp. 99-112.
- McHale, Braine. (1992). "Elements of a Poetics of Cyberpunk". *Critique*, vol. 33, núm. 3, pp. 149-175.
- Melchor, Fernanda. (2017). *Temporada de huracanes*. Random House.
- Meruane, Lina. (2016). *Sangre en el ojo*. Random House.
- Neimanis, Astrida. (2009). "Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons", *Canadian Journal of Cultural Studies*, núm. 21, pp. 161-182.
- Nussbaum, Marta. (2018). *El conocimiento del amor: ensayo sobre filosofía y literatura*. Antonio Machado Libros.
- Ordiz Alonso-Collada, Inés y Rosa María Díez Cobo. (2015). *La (ir)realidad imaginada: aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana*. Universidad de León, Área de Publicaciones.
- Parker, Cristián. (1993). *Otra lógica en América Latina: religión popular y modernización capitalista*. FCE.

- Pérez, Paula. (2021). *Kaidú*. Tusquets.
- Reati, Fernando. (2006). *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Biblos.
- Roas, David. (2014). *El reverso de lo real: formas y categorías de lo insólito. Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*. Peter Lang Suiza.
- Robles Lomelí, Jafte. (2023). "Bestiaria vida de Cecilia Eudave: una lectura feminista del bestiario hispanoamericano". *Brumal*, vol.11, núm. 2, pp. 101-122.
- Salinas, Macarena e Isaura Becker. (2022). *Guardianas del Agua: (in)seguridad hídrica en la vida cotidiana de las mujeres*. Fundación Heinrich Böll, Oficina Regional Cono Sur.
- Sánchez Berrocal, Alejandro. (2020). "Acumulación por desposesión". *EUNOMÍA. Revista en Cultura de la Legalidad*, núm. 19, pp. 258-274.
- Stengers, Isabelle. (2017). "Autonomy and the Intrusion of Gaia". *South Atlantic Quarterly*, vol. 116, núm. 2, pp. 381-400.
- Svampa, María Lucila. (2016). "El concepto de crisis en Reinhart Koselleck. Polisemias de una categoría histórica". *Anacronismo e irrupción*, vol. 6, núm. 11, pp. 131-151.
- Trías, Fernanda. (2021). *Mugre rosa*. Random House.
- Vermeulen, Timotheus y Robin Van Den Akker. (2010). "Notes on metamodernism". *Journal of Aesthetics and Culture*, vol. 2, pp. 1-14.
- Vilar Madruga, Elain. (2021). *La tiranía de las moscas*. Barrett.