

Liminalidad en lo insólito. La mujer migrante en la narrativa corta de Mariana Enríquez y M.^a Fernanda Ampuero

IXCHEL MARCOS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
(ESPAÑA)
anixmar@alumni.uv.es

1. Insólito

1. En las últimas décadas del siglo XX y lo que llevamos del XXI, la literatura latinoamericana ha explorado nuevas fórmulas para la literatura de lo insólito, floreciendo especialmente en la literatura escrita por mujeres, quienes «han hallado en este género un medio para expresar sus angustias, deseos y miedos» (Marcos, 2023; 80) tanto individuales como colectivos. Este hecho literario ha despertado un interés crítico que se pregunta acerca de las características y propósitos de esta nueva manifestación de lo insólito en Latinoamérica¹, a la que pertenecen las dos autoras de los textos que componen el corpus analítico de este artículo.
2. El presente trabajo se enmarca en los Estudios Literarios de lo Insólito y lo Fantástico, dentro del amplio panorama que supone, a su vez, el estudio crítico de los géneros literarios no miméticos. Debido a la diversidad de este paradigma –cuyos límites todavía hoy no están del todo establecidos, al contar con numerosas propuestas para su parcelación y definición²– resulta

1 Prueba fehaciente de ello es la antología *Insólitas*, editada por López-Pellisa y Ruiz Garzón. En ella, los antologadores reivindican la importancia de «construir una genealogía literaria femenina de lo insólito en Latinoamérica y España» para recordar que dichas autoras «existen y han existido siempre» (López-Pellisa y Ruiz Garzón, 2019; 13-14). Otros estudios, como el de Gallego Cuiñas, contribuyen a esta labor reivindicativa con afirmaciones como la siguiente: «lo más significativo de la narrativa argentina del siglo XXI, en mi opinión, no es el tratamiento de estas problemáticas o el uso de ciertas formas literarias, sino justamente la irrupción, masiva y reveladora, de mujeres escritoras y de poéticas feministas» (2020; 71-72).

2 Además de la ya canónica clasificación tripartita de Todorov (2001 [1970]) en «lo extraordinario/lo fantástico/lo maravilloso» sobre el binomio duda/disipación de la duda, y de Barrenchea (1972) en «lo fantástico/lo maravilloso/lo posible», en función de la presencia o ausencia de elementos sobrenaturales y de su problematización en el texto,

necesario precisar el sentido de la nomenclatura elegida para esta categoría de análisis. Utilizamos el término de «lo insólito» para referirnos a la literatura que aborda «todo aquello que resulta extraordinario. Lo que se sale de lo común, lo inusual, lo fabuloso o lo inexplicable: lo que aspira a ir más allá de la realidad» (López-Pellisa y Ruiz Garzón, 2019; 11). Resulta evidente que se trata de una etiqueta con un sentido general y abarcador que «reúne tendencias y estéticas de carácter no realista» (Poblete Alday, 2022; 233) y recoge textos literarios con características temáticas y formales de diversa índole, que se identifican con uno o varios de los géneros ya mencionados. De hecho, los dos cuentos que componen nuestro corpus analítico, «Rambla triste» (2017) de Mariana Enríquez y «Biografía» (2021) de M^a Fernanda Ampuero, pese a incorporar características que apuntan a diversas subcategorías –tales como «lo fantástico»³, «lo inusual», «lo insólito»⁴, «lo extraño» o «lo siniestro»⁵– comparten dos características que consideramos esenciales en lo insólito: «una realidad cotidiana que [se] construye con técnicas realistas» y un elemento sobrenatural que «se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe» (Roas, 2001; 25-26).

3. Además de esta precisión terminológica, en la caracterización de lo insólito que trazamos en este artículo, nos interesa llamar la atención sobre dos aspectos concretos que creemos relevantes para nuestro análisis. El primero de ellos es la íntima relación que mantiene la tradición de la literatura

existen perspectivas críticas más recientes que han ahondado en la cuestión. Una de las más reconocidas en los últimos años es la de David Roas (2001), quien propone que lo fantástico se opone a lo maravilloso en función de si el componente sobrenatural supone una ruptura en un mundo conocido por el lector o si constituye la norma sobre la que se construye un mundo inventado. Otra propuesta reciente es la de Carlos Abraham (2017), quien parte de la dicotomía natural/insólito para realizar una minuciosa clasificación de las diversas tipologías de lo insólito con una mayor complejidad en las combinaciones.

- 3 Roas afirma que para que una historia «sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad [...] para interrogarlo y hacerse perder la seguridad frente al mundo real» (2001; 8).
- 4 Poblete Alday encuentra sutiles pero acertadas diferencias entre «literatura insólita» y «literatura inusual» siendo la primera una etiqueta que «se plantea en términos amplios, como un gran paraguas que reúne tendencias y estéticas de carácter no realista», mientras que la segunda «se postula como subgénero de aquella, donde lo fantástico se jugaría solo a nivel discursivo, considerando particularmente la perspectiva femenina y las demandas sociales» (2022; 233).
- 5 El término alemán original *unheimlich*, empleado en español como «lo ominoso», fue acuñado y definido por Freud en 1919 para referirse a «aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (2008; 12).

latinoamericana con el género de lo insólito. Dicha relación, especialmente evidente en la cuentística, ha sido ampliamente notada tanto por la crítica, como por los propios escritores. El mismo Cortázar se preguntó «por qué los rioplatenses hemos dado tantos autores y lectores de literatura fantástica» y enumeró como posibles razones el «polimorfismo cultural, derivado de los múltiples aportes inmigratorios» y la «inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito» (1975; 145-146), añadiendo también la importancia de numerosas influencias literarias y cinematográficas durante la infancia. En este sentido, David Roas llama la atención sobre «lo fantástico como una tradición también compartida, pero heterogénea y de desigual desarrollo» (2023; 7) en el territorio latinoamericano. La literatura desarrollada por escritoras latinoamericanas contemporáneas, heredera del «neofantástico» de Borges, Ocampo o Bioy Casares (Roas, 2001)⁶, viene a concretar una nueva manifestación de este particular vínculo, con postulados y propuestas acordes a nuestra sociedad contemporánea posmoderna.

4. Como parte de este nuevo programa literario destacamos lo que en la presente investigación denominaremos como lo «insólito generizado». Esta categoría de análisis resulta pertinente en el estudio de los textos que forman el corpus analítico de este artículo, en la medida en que atiende a un componente relevante en la construcción de los cuentos: la perspectiva de género. En los dos relatos que abordaremos a continuación, la condición de género de los personajes juega un papel importante en el surgimiento de lo insólito. De hecho, la amenaza que representa dicha irrupción viene provocada, de un modo más o menos explícito, por las diversas dominaciones y tensiones del mundo a las que los personajes se enfrentan como mujeres. Así pues y como examinaremos más adelante, en estos textos nos encontraremos con personajes que habitan un estado de indeterminación cuya vulnerabilidad se ve acentuada por su condición de género, lo que justifica que se utilice una óptica concreta a la hora de examinar las particularidades de lo insólito en estos textos. Y si bien en los relatos escogidos se trata de personajes femeninos, lo cierto es que esta categoría es aplicable a cualquier texto en el que la irrupción de lo sobrenatural en una realidad conocida se

6 Lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos (Roas, 2001; 37).

vea consecuentemente desestabilizada por una experiencia marcada explícitamente por el género.

2. Liminalidad

5. Para comprender la noción de liminalidad que aplicaremos dentro del marco conceptual de este trabajo debemos partir de dos conceptos recogidos por Manuel Delgado en su ensayo *El animal público*. Estos son los «ritos de paso» y los «estados», desarrollados por el etnólogo y folclorista Arnold Van Gennep en su obra *Los ritos de paso* (2008), que constituirán, a su vez, parte importante de la base conceptual sobre la que Victor Turner, antropólogo de la escuela de Manchester⁷, creará todo el aparatage conceptual para la idea de liminalidad. Delgado los define de la siguiente manera:

Gennep las llama *rites de passage*, ritos de paso, procesos rituales que permiten el tránsito de un status social a otro. Sirven para indicar y establecer transiciones entre estados distintos, entendiendo por estado una ubicación más o menos estable y recurrente, culturalmente reconocida y que se produce en el seno de una determinada estructura social [...], que implica institucionalización o como mínimo perduración de grupos y relaciones (1999; 102).

6. Habiendo definido estos dos conceptos, Van Gennep sigue desarrollando su teoría para establecer que dicho tránsito de un *status* social a otro se realiza en una secuencia de tres fases claramente discriminables: la fase preliminar o de separación; la fase liminar o de margen, etapa intermedia comprendida entre las otras dos, y una fase postliminar de reincorporación a la estructura social (2008; 25). En esta investigación, proponemos comprender la fase liminal como un espacio cuya indeterminación y ambigüedad plantea una realidad en conflicto muy próxima a la que se construye en la literatura fantástica. Dicha coincidencia se concreta en las figuras protagonistas de los dos cuentos. Como habitantes de un espacio liminal, la puesta en discurso de su subjetividad vendría a revelar la disolución de los límites que estructuran y dan sentido a nuestra realidad, llamando la atención no sobre el «riesgo de que haya fronteras, sino [sobre el] pavor que produce imaginar que no las hubiera» (Delgado, 1999; 104). Dicha impresión terrorífica, comprendida en el marco de la relación texto-lector, es otra

7 Dentro del estructural-funcionalismo británico, Victor Turner llevó a cabo un profundo estudio antropológico de los ndembu, tribu de la actual Zambia, a partir del cual desarrolla toda una arquitectura sobre la liminalidad que dejó escrita en obras como *La selva de los símbolos* (1981) o *El proceso ritual* (1988).

de las características que convierten a las figuras liminales en conductores de lo insólito. La simbiosis entre ambas matrices teóricas culmina, finalmente, en el concepto que Delgado, tomando como referencia la terminología de Turner de «gentes del umbral», propone para referir a todo aquel «personaje no clasificado, indefinido, ambiguo [cuyo] estado es el de la paradoja, el de alguien al que se ha alejado de los estados culturales claramente definidos» (Delgado, 1999; 107). El hecho de que Delgado utilice el sintagma «monstruos del umbral» para hablar de sujetos que representan «desconyuntamientos de lo considerado norma» (Delgado, 1999; 111) es, sin duda, significativo, pues supone una nueva intersección con dos de los principales motivos de la literatura de lo insólito: la alteridad y lo sobrenatural. De hecho, también la teoría monstruo incide en la potencialidad de lo monstruoso para revelar la «división constante de lo normal y lo anormal» (Foucault, 2022; 231) y configurar así seres que «que desafían el orden vital binario y disciplinante» (Rubino et al., 2021; 09). Dentro de este grupo, Delgado dedica unas líneas a detallar la caracterización de ciertas figuras entre las que se cuenta la del inmigrante, objeto de análisis del presente artículo:

En cuanto al inmigrante, no es una figura objetiva -tal y como los discursos político-mediáticos al respecto sostienen-, sino un operador cognitivo, un personaje conceptual al que se le adjudican tareas de marcaje simbólico de los límites sociales. Se le llama «inmigrante», es decir que está inmigrando, puesto que se le niega el derecho a haber llegado y estar plenamente entre nosotros. A él, y a sus hijos, que se verán condenados a heredar la condición peregrina de sus padres y a devenir eso que se llama «inmigrantes de segunda o tercera generación» (Delgado, 1999; 113).

7. En las mujeres inmigrantes que protagonizan «Rambla triste» y «Biografía» se entrecruza una naturaleza liminal junto con la categorización anormal que hace de ellas el poder-saber foucaultiano⁸, lo que las convierte en seres monstruosos en la medida en que se mueven «siempre ambivalentes entre la intervención normalizadora del poder y las posibilidades terroristas de la resistencia» (Rubino et al., 2021; 09). Y es precisamente debido a esta condición por lo que devienen receptáculos del miedo proyectado por la sociedad:

La condición ambigua de quienes se hallan en una situación liminal, las dificultades o la imposibilidad de clasificarlos con claridad -puesto que no son nada,

8 Foucault habla de un poder disciplinario que dictamina lo que él denomina una «marcación binaria», es decir, una «división constante de lo normal y lo anormal» (Foucault, 2022; 231).

pura posibilidad, seres a medio camino entre lugares sociales-, es lo que hace que se les perciba con mucha frecuencia como fuentes de inquietud y de peligro (Delgado, 1999; 110).

8. Así pues, a partir de la hipótesis de que los personajes protagonistas de los dos cuentos que forman nuestro corpus analítico pueden ser leídos como «monstruos del umbral», nos proponemos examinar cómo se concreta discursivamente la intersección entre liminalidad e insólito atendiendo a la figura de la mujer migrante.

3. La mujer migrante

9. En las últimas décadas del siglo XX los estudios sociológicos y antropológicos sobre migración se percataron de que la investigación precedente, al no haber tenido en cuenta la perspectiva de género, había menospreciado el papel de las mujeres en un fenómeno que, en un mundo cada vez más globalizado, tenía más importancia que nunca. No fue hasta los años noventa del siglo XX «cuando los estudios abrieron el análisis de los movimientos migratorios a la perspectiva feminista con el objetivo de radiografiar la situación de las mujeres migrantes» (Placidi, 2023; 70). Con los avances del feminismo y las conquistas logradas en materia de igualdad de género, las mujeres migrantes han adquirido en la actualidad un papel fundamental como agentes activos dentro de la sociedad en la que se integran. Sin embargo, todavía deben enfrentarse a diversos obstáculos particulares que dificultan su plena inclusión en el nuevo entorno. Uno de los principales ocurre cuando se ven obligadas a recurrir a trabajos precarios o reducidos a determinados sectores, como indica la página web del Instituto de las Mujeres:

En España, el 46% de la población inmigrante son mujeres, mientras que suponen poco más del 40% de las personas extranjeras afiliadas a la Seguridad Social, si bien se produce una alta concentración en determinadas ocupaciones, fundamentalmente aquellas que tienen que ver con el trabajo doméstico y el cui-

dado a la dependencia (Ministerio de Igualdad, [Mujeres migrantes. Instituto de las mujeres.] s.f).

10. Además de esta reducción a determinados papeles y espacios vinculados a los roles de género⁹, las mujeres migrantes deben lidiar con la continua cosificación de su cuerpo en las esferas sociales públicas. Desamparadas por el sistema a causa de su situación irregular, se ven abocadas a hacer frente, solas y con pocos recursos, a esta situación de extrema vulnerabilidad (Placidi, 2023; 70). La precariedad laboral y la violencia sexual son dos factores centrales que aparecen recurrentemente en los textos que analizaremos y son los que, en este caso, justifican que podamos hablar de una dimensión generizada de lo insólito. En ellos, a la liminalidad que caracteriza a la figura del migrante –«monstruo del umbral» al que «se le niega el derecho a haber llegado y estar plenamente entre nosotros» (Delgado, 1999; 113)– se le añade un matiz de vulnerabilidad económica, social y física derivado indudablemente del género de sus protagonistas.
 11. Los dos relatos que hemos elegido para este análisis, «Biografía» (2021) de M.^a Fernanda Ampuero y «Rambla Triste» (2017) de Mariana Enríquez, están protagonizados por mujeres migrantes. En ambos casos se configuran como «monstruos del umbral» en la medida en que se encuentran inmersas en ese tránsito físico, cultural y subjetivo que caracteriza la fase de la liminalidad. En el primer relato, una escritora ecuatoriana que vive indocumentada en España pone un anuncio en una página web en el que se ofrece como amanuense, después de probar «todas las opciones de trabajo que le podían dar a alguien como [ella]. Limpiar, cuidar, cocinar, lavar, coser» (Ampuero; 14)¹⁰. El personaje muestra así plena conciencia del papel que la sociedad le ha asignado, pero se niega a abandonar por completo su identidad. Ante su sorpresa, recibe una petición de un hombre lla-
- 9 El concepto de los roles de género ha sido ampliamente desarrollado por la teórica feminista Judith Butler, quien los define como un conjunto de patrones, rasgos y preceptos que conforman aquello que se considera masculino y femenino en una sociedad. Como resultado, Butler (2007) habla de la creación de una división social binaria y esencializada que resulta difícil de refutar. También en relación con los roles de género y dentro de los estudios literarios, el reciente trabajo de Goñi Induráin lleva a cabo un análisis sobre determinadas obras literarias que, a lo largo de distintas épocas, ponen en discurso esa división de los espacios públicos y privados y «los cuerpos que pueden habitar y desenvolverse en unos y otros» (2023; 40).
- 10 Con el propósito de aligerar y facilitar la lectura del texto, pero mantener la claridad en su comprensión, emplearemos a partir de este momento el formato de citación (*Apellido de la autora; página*) para referenciar los fragmentos extraídos de los cuatro relatos que conforman nuestro corpus analítico.

mado Albert para escribir «una historia que el mundo debe conocer» (Ampuero; 14) por una cantidad importante de dinero. La oferta incluye la condición de que sea ella quien vaya a su casa, sola, al otro lado del país. Pese al terror e inseguridad que ello le causa, la necesidad acuciante de dinero, que debe enviar a su país de origen para pagar sus deudas con los chulqueros¹¹ y mantener a su hija, la empuja a aceptar. El inicio del relato se configura, así, como una descripción de la situación de vulnerabilidad que implica ese estado liminal de la migración:

Vea, hija, cuando se emigra uno sabe que va a lo peor, como a la guerra. Uno no emigra si va a andar con miedos. Apriete bien los dientes y apriete bien las piernas y haga lo que tenga que hacer: verá que ya mismo es primero de mes (Ampuero; 16).

12. En «Rambla Triste» de Mariana Enríquez –relato encabezado por una cita del mismo Manuel Delgado al que tomamos como referencia en este trabajo como teórico de la liminalidad– una mujer porteña llamada Sofía llega a Barcelona para visitar a su amiga Julieta, establecida en España ocho años atrás. La descripción que la protagonista hace de la situación de su amiga refiere también, aunque en términos menos directos que los de Ampuero, a ese estado de incertidumbre y transitoriedad que caracteriza a la figura del migrante:

Sofía no sabía qué había venido a buscar Julieta a España, pero probablemente tampoco lo sabía Julieta. Ya llevaba ocho años ahí, haciendo cortos de animación y videos para quien la contratara. Cuando se aburría, se iba al paro. Se aburría seguido (Enríquez; 78).

13. Es más, la protagonista se percata de que tanto su amiga como el novio de ella, pese a vivir en España ocho y doce años respectivamente, tratan de mantener su identidad argentina mediante el lenguaje, eligiendo deliberadamente formas de su dialecto rioplatense originario y rechazando cualquier «contaminación» del castellano:

No le decían «piso» al departamento ni calificaban algo de «chungo» [...]. Antes, se acordaba, en su primera visita, le había causado gracia cuantos «guapa» y «venga» salían de boca de la pareja. Ahora parecían haber borrado completamente todos los modismos locales, salvo alguno que se les escapaba. [...]. Seguramente era forzado; una especie de integrismo argentino, mezcla de nostalgia y genuino malestar (Enríquez; 81).

11 Según el *Diccionario de Americanismos*, «chulquero» o «chulquera» es un término dialectal de Ecuador marcado diafásicamente como coloquial que refiere a la 'persona que presta dinero a un interés muy alto' (2010).

14. En este rasgo lingüístico, que se mantendrá como marca icónica de la condición liminal de los personajes a lo largo de todo el relato –como prueban las formas propias del dialecto rioplatense «conchudos», «vereda», «garca» (Enríquez; 80), «botón» (Enríquez; 82)– resultan especialmente evidentes las huellas de esa ambigüedad estructural que caracteriza a los migrantes: «los trasterrados viven su condición como una paradoja que aúna las esperanzas de infiltrarse en una nueva vida con las amarguras del destierro» (Bartra, 2013; 40). En este sentido, resulta significativo que Enríquez explicita que, pese a los intentos de la pareja por evitarlo, estos siguen utilizando giros y expresiones de la ciudad de Barcelona. Ese estado indeterminado en el que los ha abandonado la sociedad, reflejado aquí a través del lenguaje, es contra el que los personajes de Enríquez, después de haber intentado integrarse y ser tajantemente rechazados, se rebelan, apropiándose de él, acentuando por propia voluntad su ambivalencia. Resulta evidente, por tanto, que ambos relatos literaturizan la condición que Manuel Delgado atribuye a esos «monstruos del umbral» que se encuentran a medio camino entre dos mundos, rechazados por la misma sociedad que les niega la entrada y condenados así a ser estructuralmente invisibles (1999; 107).
15. Respecto al funcionamiento de lo insólito en los textos, hallamos en ambos ciertos paralelismos estructurales. En «Biografía», Ampuero traza desde el comienzo una atmósfera amenazante e incierta que sirve tanto como el decorado necesario para la emergencia de lo insólito, como para preparar las expectativas del lector. La apelación constante al peligro se hace siempre en el marco de nuestra realidad miméticamente reproducida, condición necesaria en el género de lo insólito sin la cual la ruptura de sus leyes fundamentales no produciría ningún efecto de transgresión. No obstante, además de ser un requisito genérico, este –salvando todos los anacronismos y precisiones terminológicas– realismo es lo que permite a la autora proyectar una incisiva crítica sobre una situación que la interpela social y personalmente¹²: la vulnerabilidad y discriminación de las mujeres migrantes. Es posible rastrear esta voluntad crítica en el texto mediante el correlato que se establece entre los cuerpos de las mujeres migrantes y la res animal (Bianchi, 2023; 167): «Las mujeres desesperadas somos la carne

12 La propia Ampuero ha reconocido que este relato está directamente inspirado en una vivencia que le ocurrió siendo ella migrante indocumentada en España, lo que convertiría este relato en una suerte de texto de autoficción pasado por la óptica del terror (Osorio, 2021; s/p).

de la molienda. Las inmigrantes, además, somos el hueso que trituran para que coman los animales» (Ampuero; 17). El motivo, que se reitera de forma constante a lo largo de todo el texto, da cuenta de la condición de la mujer migrante como un otro de la sociedad, al evidenciar el proceso por el cual un endogrupo¹³ clasifica a los sujetos externos a él bajo el mismo signo que al animal, relegándolos así a una posición de inferioridad: «El corazón de un inmigrante es un pájaro entre dos manazas» (Ampuero; 20); «¿Cuánto de prudencia puede demostrar un animal amenazado? [...] Mi voz de ratita me llenó de asco» (Ampuero; 21). Esta estrategia de convertir al otro en animal¹⁴ «constituye un proceso de destitución del derecho a tener derecho, la imposibilidad de acceder a una forma de reconocimiento que permita ser tratado como un fin y nunca como un simple medio» (Burgat, 1999; s/p). El dominado se convierte así en una cosa a ojos del dominador, al ser despojado de toda cualidad espiritual. Se generan de este modo dos planos ontológicos jerarquizados que, al no ser equiparables, sirven al que ostenta el poder para justificar su violencia, librándolo de juicios éticos y morales. Nos referimos, en realidad, al mismo binomio que, aplicando la noción foucaultiana de biopolítica, estableció Judith Butler al distinguir entre «vida vivible» o «muerte lamentable», refiriéndose a la «distribución diferencial

13 Tomamos este término de los estudios críticos del discurso llevados a cabo por Wodak, Fairclough y Teun Van Dijk entre otros, quienes teorizan sobre la configuración de grupos sociales a partir de la oposición *in-group/out-group* (endogrupo/exogrupo en español). Aunque estas categorías han sido típicamente aplicadas para analizar ideologías y fenómenos como el racismo, dentro de la teoría de la identidad social, otra gran parte de la investigación se ha orientado a estudiar la materialización de dichas instancias en un nivel lingüístico (Van Dijk, 1998, 2016). La animalización que hallamos de forma constante en este texto sería parte de esos recursos de representación de un sujeto del exogrupo, un extraño que permanece fuera de las fronteras de la comunidad propia.

14 Enmarcamos esta forma de representación de la otredad como parte de esa «densa red de miedos y mitos» que «la sociedad teje entorno del extranjero» (Bartra, 2013; 40). Una ficción audiovisual en la que es posible hallar esta estrategia de animalización del ser humano es la película *La lista de Schindler*, de la cual reproducimos el siguiente fragmento, perteneciente a un monólogo del comandante nazi Amon Goeth (Ralph Fiennes): «sé muy bien que no eres una persona en el sentido estricto de la palabra. [...] Pero ¿es esta la cara de una rata? ¿Son estos los ojos de una rata? ¿No tienen ojos los judíos?» (Spielberg, 1993). Al respecto de los motivos de representación del migrante, Bartra nos recuerda también que «la imaginaria vinculada al extranjero y al otro no es un fenómeno nuevo: los mitos de la alteridad se han ido acumulando como estratos hasta nuestros días» (Bartra, 2013; 41). Para un estudio en mayor profundidad del tema, remitimos a la obra de la que extraemos la cita anterior, *Territorios del terror y la otredad*, en la que el antropólogo y sociólogo mexicano hace un repaso por las principales propuestas hermenéuticas sobre la otredad, revisando el trabajo de teóricos como Gadamer, Derrida, Kristeva o Girard.

del dolor que decide qué clase de sujeto merece un duelo y qué clase de sujeto no, [la que] produce y mantiene ciertas concepciones excluyentes de quién es normativamente humano» (Butler, 2006; 17).

16. El culmen de la tensión preparatoria se alcanza con la llegada de la protagonista a la remota y aislada casa de Albert. El texto se centra entonces en describir, extensa e incisivamente, la apabullante sensación de terror y vulnerabilidad que arrolla a la protagonista, enfatizada, además, por el uso de una primera persona que nos sitúa a nosotros, los lectores, extremadamente cerca de ella, propiciando nuestra empatía y, consecuentemente, nuestra inquietud:

Una mujer extranjera con una mochila a la espalda frente a un hombre desconocido con dos perros enormes y feroces en lo más remoto de una ciudad remota de un país remoto. [...] Poquita cosa para el mundo, sacrificio humano, nada. Aquí no me escucharán gritar (Ampuero; 19).

17. Todo este planteamiento inicial, que tensa el engranaje de lo real provocando el aumento paulatino del suspense, se describe mediante profusa adjetivación y un lenguaje intensificado que roza lo grotesco: «Cuando abrió la puerta del baño el olor se escapó como un animal salvaje, hambriento, tóxico. Se me metió por las fosas nasales como una violación y me empujó para atrás» (Ampuero; 27). Este estilo, en el que rastreamos cierta herencia del llamado realismo sucio¹⁵, es la marca personal de Ampuero. La intensificación extrema y la sensorialidad repulsiva y escatológica le sirven a la autora para revelar la cara más desagradable de la realidad, provocando una sensación de rechazo en el lector que, sin embargo, lo mantiene en vilo, expectante. Explícita de este modo la necesidad de mirar incluso donde no queremos, de no ignorar todo aquello que rompe con nuestras expectativas de una literatura –y una sociedad–limpia, cómoda y negligente.

15 Con este término aludimos a la estética literaria que pretende «fijar la atención y describir las peores circunstancias en que se ven inmersos hombres y mujeres sin que medie un lenguaje poético que las estetice, estilice y reste aspereza a la forma en que son expresadas» (Ortega Enríquez, 2013; 2). Una descripción que encaja con la literatura de la escritora ecuatoriana también en el hecho de que centre su atención en la violencia, con matices «que llegan al horror, incluso a la brutalidad» (Ortega Enríquez, 2013; 3). Como ejemplo de lo anteriormente comentado, reproducimos otro fragmento del relato, en el que el componente gráfico es evidente: «las desnudas sin vello púbico, las despellejadas, las bebés con un solo zapatito blanco, las que se infartan del terror de lo que les están haciendo, las atadas con sus propios calzones, las vaciadas, las violadas hasta la muerte» (Ampuero; 19).

18. Como en el relato de Ampuero, «Rambla Triste» prepara desde el inicio la atmósfera de tensión sobre la que se producirá la emergencia de lo insólito. Sin embargo, si en Ampuero esta se recreaba de forma explícita, en el caso de Enríquez encontramos un juego con el extrañamiento en el que la amenaza no es evidente, sino que crece, de forma casi orgánica, en el subtexto, en lo implícito del relato. Nada más llegar a la ciudad, la protagonista se encuentra con un tufo insoportable que la acompaña allá donde vaya y que otros turistas no parecen notar: «Olía igual que un perro muerto pudriéndose al costado de la ruta [...]. Sofía se dedicó a observar a los turistas, para ver si fruncían la nariz como ella, pero no notó que ninguno se mostrara asqueado» (Enríquez; 76). Al hedor se añade un encuentro con una mujer de apariencia desaliñada e inestable que, en un inquietante momento de soledad para una tarde barcelonesa, se pone a defecar en medio de la calle. Enríquez apela constantemente a la sensorialidad para recrear un estado de la ciudad en descomposición, casi como si toda Barcelona estuviera «sacada de quicio», lo que no pasa desapercibido para sus personajes: «No hay ciudad en España con más locos [...] A veces pienso que los locos no son personas, no son reales. Serían como encarnaciones de la locura de la ciudad, válvulas de escape. Si no estuvieran, nos matamos entre nosotros o nos morimos de estrés» (Enríquez; 79-80). Del mismo modo que en el anterior relato, toda esa atmósfera viciada se construye sobre una realidad que identificamos con la nuestra, lo que permite a Enríquez, como también hacía Ampuero, preparar el escenario de lo insólito y articular su crítica respecto a una situación que, de nuevo, nos es conocida: la precariedad y la segregación que sufren los migrantes en España. No obstante, esa crítica explícita que se concreta al comienzo de ambos textos con la reconstrucción mimética de la realidad migrante es solamente la superficie de una voluntad crítica mucho más profunda que en ambas autoras se manifiesta, como ya hemos adelantado, a través de la intersección entre la condición liminal de esas figuras y la emergencia de lo insólito. Creemos, por ello, que estos cuentos representan una noción de literatura que consigue aunar una mirada política sobre la realidad con el manejo de una serie de mecanismos literarios heredados de distintas tradiciones. Tanto Enríquez como Ampuero buscan, desde su propia estética, imbricar forma y fondo para generar un sentido mayor que el de un discurso meramente denunciante¹⁶.

16 La propia Ampuero comenta al respecto: «El terror tiene una cosa, una bondad, paradójicamente, que es que la denuncia se puede hacer de una manera más profunda y

19. Siguiendo el rastro de los motivos que vehiculan el funcionamiento de lo insólito, nos percatamos de una diferencia fundamental entre ambos textos. En el relato de Ampuero, el peso de lo sobrenatural recae sobre un personaje: Alberto. La historia de su vida y la de su hermano, que relata a la protagonista, es una triste y desagradable caída en la más absoluta depravación: desde la pobreza en la infancia y la violencia inhumana del padre hacia la madre, pasando por brutales autolesiones y prostitución hasta el consumo de todo tipo de drogas. Ampuero explota aquí ese estilo descriptivo tan cercano a la estética gore que ya había empleado al inicio del relato. Por culpa de su adicción, la madre de Alberto muere «en medio de unos dolores que le hacían dar alaridos de ultratumba, agitándose como poseída, masticándose la lengua, los ojos salidos de las órbitas, las manos crispadas como ramas» (Ampuero; 23), pero los dos hijos, todavía colocados, en vez de honrarla utilizan su cuerpo como una suerte de títere grotesco al que visitan y hacen bailar. Es entonces cuando se relata el primer hecho propiamente sobrenatural del texto: «Entonces la madre muerta les agarró los brazos con tal fuerza que les dejó unas marcas moradas por varias semanas [...]. Nos miró y nos dijo que si nos volvíamos a drogar vendría a matarnos» (Ampuero; 24). El motivo del espíritu de la madre va a ser el elemento que, al transgredir las leyes de lo real disolviendo la frontera entre la vida y la muerte, nos permita hablar de una articulación propiamente fantástica en el texto. Lo innovador del relato es que, para la protagonista, la fuente de terror y amenaza no procede del espíritu o fantasma, como sería esperable, sino de Alberto. Este personaje se configura como una suerte de conglomerado de distintas fuentes. Remite, en primer lugar, a ese conocido arquetipo de la literatura de terror clásica de la figura tenebrosa que vive en una mansión apartada¹⁷. Al mismo tiempo, se presenta como un hombre en el que habitan simultáneamente su propia identidad y la de su hermano, siendo la primera la identidad pacífica y conciliadora, y la segunda, una manifestación malvada y oscura que encaja con la caracterización de Freud de un ser viviente siniestro¹⁸. En este perfil de personaje hallamos evidentes reminis-

más poética que otros géneros» (Osorio, 2021; s/p).

17 Recogemos en nuestro trabajo las palabras de la autora, quien reconoce estos modelos como inspiradores de su texto: «En ese cuento, «Biografía», hay una especie de homenaje al cuento de terror clásico, al cuento de Drácula, porque es alguien que va al castillo de esta figura tenebrosa» (Osorio, 2021; s/p).

18 «También puede decirse de un ser viviente que sea siniestro cuando se le atribuyen intenciones malévolas. Pero tal circunstancia no basta, pues es preciso agregar que éstas, sus intenciones, se realicen para perjudicarnos con la ayuda de fuerzas particulares»

cencias de la literatura gótica, con novelas como *El extraño caso del Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, a partir del motivo del *doppelgänger*¹⁹. Aunque resulta evidente el manejo de diversas fuentes clásicas de literatura de terror, comprobamos también que Ampuero no se limita a copiarlas servilmente, sino que las modifica en pro del sentido de su texto, actualizándolas para que apelen a la sensibilidad de los lectores contemporáneos. Comprendemos así la novedad que supone que el espíritu de la madre de Alberto sea quien, maternalmente, proteja a la protagonista matando a su propio hijo, lo que le permitirá a ella escapar de la casa: «Véanla, vénla. Apenas un reflejo de cabeza blanca y vestido de florecitas que me bendice como todas las madres: haciendo con sus manos la señal de la cruz» (Ampuero; 33).

20. El final del texto se siente como una suerte de catarsis. De nuevo, aparece el motivo de la animalización de la protagonista, pero esta vez como metáfora de la súbita conciencia de la propia vida: «Escapo como un animal sorprendido de haber sobrevivido, un animal que no mira atrás porque nadie lo está siguiendo [...]. Vivo. Un animal vivo» (Ampuero; 33). Una salvación que se construye sobre lazos entre mujeres, pues es una figura materna quien la libra de la amenaza y son sus compañeras migrantes quienes le proporcionan una sensación de comunidad y responsabilidad que, en cierto modo, da sentido a su experiencia en esa casa de pesadilla: «Al costado del camino, como sombras, me ven pasar y sonríen, hermanas de la migración. Susurran: cuenta nuestra historia, cuenta nuestra historia, cuenta nuestra historia» (Ampuero; 33). La superviviente se convierte en la depositaria de la memoria de las muertas y queda como testigo colectivo para transmitir lo que ellas ya no pueden. Esa es la reivindicación última del texto, y con ella comprendemos por qué nunca llegamos a saber el nombre de la protagonista, pues esta podría ser la historia de cualquier

(Freud, 2008; 29). En el cuento de Ampuero, de hecho, la identidad siniestra de Alberto amenaza a la protagonista con entregarla a algo o alguien al que refiere como el Señor de la Noche: «Ya verás lo que el Señor y yo tenemos para ti y todas esas perras que venís a ensuciar nuestras calles» (Ampuero; 25).

- 19 Martín López identifica la aparición del *doppelgänger* cuando «dos incorporaciones del mismo personaje coexisten en un mismo espacio o mundo ficcional» (2006; 18). Dentro de la clasificación que esta autora propone siguiendo la tipología de Jourde y Tortonesi, el personaje de Ampuero encajaría con el doble interno, aquel que «se manifiesta psíquicamente (la personalidad múltiple, la posesión)» (2006; 19). Es posible hallar esa misma configuración en personajes de ficciones contemporáneas tan conocidos como *Smeagol/Gollum*, de la saga *El señor de los anillos* (1954) de J. R. R. Tolkien o, más recientemente, en el protagonista de *Split* (2016), película perteneciente a la trilogía dirigida por M. Night Shyamalan.

mujer migrante. La palabra se erige, así, como medio de justicia y memoria, desmintiendo una de las primeras reflexiones del texto: «En estas circunstancias escribir es la cosa más inútil del mundo» (Ampuero; 14).

21. En cambio, en el relato de Enríquez, lo sobrenatural no se relaciona con un personaje concreto, sino que queda vinculado al espacio de la ciudad. Junto al extrañamiento inicial del olor y el encuentro con la chica desquiciada, lo insólito se presenta a través de una leyenda urbana que acaba de configurar la urbe como espacio de sucesos insólitos y grotescos:

La Yasmine había nacido en el Chino, fines del diecinueve. Era hija de una vendedora de flores. Y claro, era pobre y se hizo puta. El Chino era pura pestilencia entonces, y ella era madame de un burdel donde iban poetas y anarquistas. De un anarquista se enamoró y le nació un hijo. Pero los franquistas lo mataron –al anarquista– y ella montó un fumadero de opio. El hijo se le murió decapitado por un carro en las Ramblas [...] Manuel siguió con que Yasmine se encerró en su casa y se puso a fumar opio y a vaciar botellas. Salía una vez por semana para ir de compras a la Boquería con un muñeco sin cabeza en brazos, y Manuel dijo que el cuello del muñeco estaba hecho de la piel de su hijo muerto [...]. Dicen que el niño vaga por aquí todavía, sin cabeza, uno de los muchos niños fantasma de Barcelona (Enríquez; 84).

22. El fragmento presenta uno de los motivos de lo insólito fundamentales en el relato: los niños fantasma. Estas figuras, que serán claves para el desarrollo del texto, plantean la disolución de la frontera entre la vida y la muerte, despertando en nosotros un temor relacionado con la aparición de los muertos, los espíritus y los espectros que ha permanecido inmutable desde los tiempos primitivos (Freud, 2008; 28). Pero, además, en el cuento de Mariana Enríquez a la figura del fantasma se une la dimensión de la infancia, que es de suma importancia en el sentido del relato. Los niños del relato de Enríquez acaban con la visión idealizada de la niñez como una etapa de inocencia y bondad en la que el mal no tiene cabida, subvirtiéndola a partir de la violencia sobre cuerpos infantiles. Lo perturbador y lo insólito surge en la presencia latente en la ciudad de niños abandonados, maltratados, abusados y asesinados. La ciudad se convierte en el espacio en el que se abandona el código del cuidado y la protección de los infantes por el de la vejación y explotación de los cuerpos más vulnerables de la marginalidad:

La red de pedofilia más importante de Europa tenía uno de sus tentáculos principales ahí, y se hablaba de niños fotografiados en habitaciones, entregados por sus madres prostitutas, dejados en manos del pedófilo Xavier Tamarit Tamarit por mujeres pobres [...]. Uno de los niños apestaba, apestaba porque su propia y única ropa le servía de colchón. Ese chico anda por toda la ciudad, llena de olor la ciudad, para que no se olviden de él [...]. Niños que se caían de los bal-

cones, dejados allí por madres yonquis. [...] Que mataban taxistas y morían de sobredosis (Enríquez; 88-89).

23. El texto propone, así, una explicación sobrenatural al olor que tanto Sofía como Julieta perciben de forma constante en el ambiente de la ciudad. Ese hedor insoportable constituye el vehículo de una metáfora que incide justamente sobre el carácter salvaje, despiadado y arrollador de un espacio que es indolente ante los que habitan en sus límites: los niños pobres, los migrantes. Cobra sentido entonces la cita de Manuel Delgado con la que Enríquez encabeza el texto: «Sabiamente, a traición, esa ciudad se ocupa de vengarse» (Delgado en Enríquez; 75).
24. Tras haber examinado la configuración de la liminalidad y el funcionamiento de lo insólito en ambos relatos, concluimos nuestro análisis con el que creemos es el punto de encuentro entre ambas dimensiones: la intervención del género de los personajes. En el relato de Ampuero, la vulnerabilidad derivada de la condición migrante de la protagonista queda, desde el inicio, explícitamente vinculada a su género, como es evidente por la constante apelación a dimensiones como la maternidad –«Las inmigrantes indocumentadas guardamos los billetes de colores desconocidos cerquita del pecho, los calentamos con el corazón como a hijitos. Así los hemos parido también, con un dolor que abre en dos, que el cuerpo no olvida» (Ampuero; 15)–, la violencia sexual –«mi jefe en el locutorio, el que decía que yo le recordaba a su niña allá en su país, había intentado violarme en una de esas cabinas de teléfono» (Ampuero; 15)– o la corporalidad femenina –«Estaba empapada en mi propia orina y, además, con la regla» (Ampuero; 27)–. La protagonista de Ampuero es susceptible a la amenaza y el peligro de lo sobrenatural no solo por la vulnerabilidad ya intrínseca a una experiencia de migración, sino además porque es mujer:

Basura extranjera, puta asquerosa, ¿a qué has venido? A usurpar. A eso venís todos. Claro, venís a quitarnos lo que es nuestro. Todo queréis, todo: nuestro dinero, nuestras historias, nuestros muertos, nuestros fantasmas. Ya verás lo que el Señor y yo tenemos para ti y todas esas perras que venís a ensuciar nuestras calles. [...] claro que tienes hijos, todas ustedes paren como marranas, tenéis

tantos hijos que pronto no quedará nadie con la sangre limpia en este puto mundo. Os mataremos a todas (Ampuero; 25).

25. La escritora recupera en la voz de Alberto un discurso xenófobo y racista²⁰ que revela explícitamente cómo la condición liminal y el género del personaje se vuelven factores determinantes en la emergencia de lo insólito en el relato. La amenaza violenta se concreta, una vez más, en el motivo del cuerpo de la mujer migrante como carne de consumo: «Debo comer. Debo dar de comer. Debo ser comida» (Ampuero; 20); «¿Sabes de qué se alimentan mis perritos? De putas extranjeras como tú» (Ampuero; 25). La protagonista, obligada a pasar la noche en esa casa de pesadilla, encuentra en varios cajones un montón de pasaportes, de objetos personales y de mechones de pelo de mujeres migrantes que, como ella, acudieron allí movidas por la desesperación y la necesidad de dinero para acabar siendo asesinadas, desaparecidas para el resto del mundo. Con ello confirmamos que el relato se adapta a la categoría de lo «insólito generizado» que proponíamos al inicio de este trabajo, pues, como demuestra el hecho de que todas las víctimas sean mujeres, la aparición del elemento sobrenatural está intrínsecamente relacionada con el género de los personajes sobre los que actúa. En este sentido el texto de Ampuero se posiciona con rotundidad, poniendo en discurso cómo la intersección entre la liminalidad migrante y la dominación de género producen un mayor grado de vulnerabilidad.
26. La cuestión del género como lugar de encuentro entre insólito y liminalidad es más sutil en el relato de Enríquez, pero no deja de estar presente. Se torna especialmente notable en la segunda mitad del relato, cuando las dos amigas salen por la Barcelona nocturna y conversan sobre la historia de «los otros chicos. Los que no están vivos» (Enríquez; 90) y su capacidad para percibirlos. Julieta reconoce en su amiga la misma sensibilidad que ella posee, lo que refuerza su creencia en lo sobrenatural: «No me trates de loca. En esta ciudad todo el mundo lo sabe y se hacen los idiotas. Pero vos ya te diste cuenta, te lo veo en la cara. ¿A cuál viste?» (Enríquez; 90). Sin embargo, esta cita plantea una incógnita importante: ¿están realmente el

20 Sobre la construcción del discurso racista y xenófobo y su representación del «otro» en el nivel lingüístico, Van Dijk afirma: «Las ideologías se organizan a menudo a través de un auto-esquema positivo. Bajo la influencia de la polarización exo-endogrupo, típicamente podemos esperar un énfasis en auto-descripciones positivas (por ejemplo, en discursos nacionalistas típicamente encontramos glorificaciones de *Nuestro país*) y un énfasis en la descripción negativa del Otro, por ejemplo, en el discurso racista o xenófobo» (2016; 150).

resto de los habitantes de la ciudad ignorando a los niños fantasma o es que solo ellas son capaces de verlos? La pregunta nunca es explícitamente respondida en el relato y es en esa ambigüedad donde adquiere importancia el factor de género. En el texto tan solo podemos acceder a la constatación de que ellas dos, mujeres y extranjeras, son efectivamente susceptibles a los elementos de lo insólito. Los hombres del relato, incluso aquellos que comparten la condición liminal del migrante, como el novio de Julieta, se nos perfilan ajenos a esta dimensión sobrenatural, relacionándose con una visión mucho más materialista de la realidad: «Ya sé, no me tenés que decir nada, estaba paranoica. [...] Daniel se enteró muy tarde. Trabajaba todo el día en un video importante» (Enríquez; 87). Ello explica el desesperado anhelo de Julieta por hablar con su amiga, con alguien a quien poder expresar abiertamente su terror: «quería contarle cosas que nunca se habría atrevido a decirle ni en los mails, ni en las cartas, ni en las escasas conversaciones telefónicas» (Enríquez; 86). Por otro lado, la explicación de por qué solamente ellas tienen esa capacidad la vinculamos directamente con la cuestión de la maternidad, sobre la que el relato llama la atención:

Yo tenía ganas de quedar embarazada. Estaba muy loca, en serio. Ahora me parece un delirio, criar un hijo, qué desastre, sin dinero. El año pasado yo quería tener un hijo a toda costa. Pero cuando empezamos a probar se me ocurrió que los helicópteros venían a buscarme. [...] creía que me venían a buscar para llevarme a mí y al bebé para experimentos, un delirio ciencia ficción. O para robarme el bebé [...]. Además me di cuenta de que las ganas de tener hijos eran parte de la locura (Enríquez; 87).

27. La condición de habitante permanente de un estado liminal de Julieta, condenada a vivir en los márgenes de una sociedad a la que nunca pertenecerá del todo, le impide consumir su deseo de ser madre. Ello le provoca una suerte de esquizofrenia, un estado de paranoia que la torna permeable a todo aquello que escapa a los marcos de la razón, especialmente a esos niños fantasma que la acompañan como un recordatorio de su pérdida – pues no tener ni siquiera la posibilidad de cumplir ese deseo es, sin duda, una pérdida–: «No hay que tener hijos en Barcelona. ¿Viste lo que nos contó Manuel anoche? No hay que tener hijos acá» (Enríquez; 87). Bajo el efecto de esa conciencia trastornada, Julieta acepta la existencia de lo insólito y se vuelve así consciente de la brutalidad de la ciudad, del efecto alienante que provoca. En cambio, Sofía, al no compartir la condición liminal del migrante –recordemos que llega a Barcelona para visitar a su amiga–, no ha sufrido las consecuencias de verse limitada en sus deseos y aspira-

ciones. Tampoco se ha visto despojada, debido a un estado profundamente vulnerable, de la posibilidad de ser madre. La ausencia de dichas experiencias le impide ver a los niños por completo: «Yo no vi nada –dijo Sofía. Decía la verdad. Pero le creía. Creía que pronto iba a ver [...] Pero olí. Huelo» (Enríquez; 91). El propio texto nos indica que la protagonista experimenta en ese momento una suerte de epifanía anticipatoria que la obliga a aceptar la explicación sobrenatural de su amiga. Este presentimiento, como veremos, cobrará sentido al final del relato. Es entonces cuando Julieta le revela la última gran intersección entre insólito y liminalidad del texto:

Los chicos no te dejan salir. No podemos irnos del Raval. Los chicos fueron infelices, no quieren que nadie se vaya, quieren hacerte sufrir. Te chupan. Cuando querés irte, te hacen perder el pasaporte. O perdés el avión. O choca el taxi que va al aeropuerto. O te ofrecen un trabajo al que no podés negarte porque es mucha plata (Enríquez; 92).

28. Para Julieta, son los niños fantasma quienes, a modo de carceleros, impiden que los migrantes vuelvan a sus casas o busquen una vida mejor en otro lugar, lejos de la alienación de la ciudad. Así, frente al de Ampuero, el final del relato de Enríquez no plantea una visión regeneradora ni optimista. Julieta insta a Sofía a que se marche de la ciudad todo lo rápido que pueda, antes de que los niños se lo impidan: «Te vas mañana –le dijo Julieta ahora seria y protectora–. Cambiamos el pasaje. Yo te ayudo. Vos estás de visita. A los visitantes no los pueden atrapar» (Enríquez; 92). De este modo se explicita una frontera entre los dos personajes: la migrante, frente a la turista; la condenada, frente a la que todavía tiene posibilidad de escapar. No obstante, los sutiles detalles que Enríquez ha ido tramando en el subtexto, desmienten, en cierta medida, esta tajante oposición entre las dos mujeres. Estos detalles, que el lector encaja en el final del texto, siembran una duda fundamental: si Sofía solo es una turista, ¿por qué puede oler a los muertos? La respuesta, en realidad, se encuentra en ese presentimiento sobre el que ya incidíamos. Sofía siente la certeza de que los verá. Y cuando lo haga, comprendemos los lectores, los fantasmas podrán obligarla a permanecer en la ciudad, anclada al mismo estado liminal y vulnerable que el de sus amigos. Los niños, como símbolo de la depravación de la ciudad, de su falta de humanidad, se convierten así, por la vía de lo sobrenatural, en una explicación del inmovilismo de una sociedad que ha dejado desamparados y solos a los que viven en sus límites: «Volvé a casa. Dejanos solos. Y no te preocupes. Nos vamos a escapar algún día. Pronto» (Enríquez; 92). La ambigüedad del final del relato permite que el lector proyecte

su propia lectura. Cada uno de nosotros debe decidir si Sofía logrará marcharse o si nunca podrá escapar de Barcelona y se quedará, migrante e invisible, junto a Julieta.

4. Conclusiones

29. Podemos concluir que la decisión de emplear figuras de liminalidad como protagonistas en textos de lo insólito construye diversos planos de sentido. El primero es puramente estructural e interno al texto, relacionado con el propio funcionamiento de estos dos mecanismos literarios. Las «monstruos del umbral» de Mariana Enríquez y M.^a Fernanda Ampuero comparten con el género de lo insólito una naturaleza marcada por la ambigüedad. Bien como lugar fronterizo entre dos estados, bien como colisión entre lo real y lo sobrenatural, lo cierto es que en los dos casos hallamos la potencialidad de disolver determinadas categorías fundamentales de nuestra sociedad. La consecuencia en ambos casos es la misma: amenazar la estabilidad del mundo reproducido en el relato, provocando un efecto de inquietud en el lector.
30. El segundo plano de sentido justifica la propuesta de la categoría de lo «insólito generizado» que se exponía al inicio de este artículo. En los dos relatos analizados hallamos que la emergencia de lo insólito se produce en un marco experiencial de inmigración cuya vulnerabilidad intrínseca se ve acentuada por la condición de género de las protagonistas. Como mujeres migrantes, las dos protagonistas deben enfrentarse no solo a existir como seres entre dos mundos «atrapados en un puro trayecto» (Delgado, 1999; 114), sino además a situaciones de violencia sexual y económica particulares a su condición de género. Sin embargo, para este mismo fondo, las dos autoras materializan una forma distinta. Mientras que el relato de Ampuero sirve como una crítica explícita de las diversas violencias que los mecanismos de poder de nuestra sociedad ejercen sobre las mujeres migrantes, en el texto de Enríquez hallamos una intervención del factor de género desde el subtexto, dejando implícita la posibilidad de que «por su conexión con lo sensorial, lo emocional y lo presimbólico, [...] las mujeres estén mejor capacitadas que los varones para percibir esa otredad cotidiana» (Poblete Alday, 2022; 245).

31. Estos dos planos, la ambigüedad estructural y el factor de género, vienen a confluír en un último sentido –común a ambas autoras– que se hace patente en la relación entre texto y lector. En los dos relatos analizados, observamos que las «monstruas del umbral» de Enríquez y Ampuero se convierten en el blanco de los mecanismos de lo insólito porque representan la posibilidad de «pensar «desde dentro» el orden y el desorden sociales» (Delgado, 1999; 110). Dicho potencial se evidencia en su capacidad para percibir y ser testigo de aquello que para el resto del mundo es imperceptible, disolviendo críticamente los límites del statu quo y alterando el aparente equilibrio de una sociedad sustentada precisamente en la constatación de sus diferencias. La amenaza de lo sobrenatural que acosa a las protagonistas se convierte así en una suerte de metonimia del miedo de nuestra sociedad hacia todo aquello que se sale de sus límites, pues «[los monstruos del umbral] son motivos de alarma, pero no menos de expectación esperanzada por la capacidad de innovación y de cuestionamiento que encarnan» (Delgado, 1999; 114). No obstante, y a pesar de que la consideración de los mecanismos de lo insólito como dispositivos que neutralizan la potencia transgresora de los seres liminales nos conduzca a una aparente lectura reaccionaria en el marco intratextual, dicha lectura se invierte al considerarse en el marco de la recepción de los textos. Si bien dentro de los relatos no llega a postularse un nuevo orden de lo real, los relatos nos confrontan con la naturaleza disciplinaria y normativa de nuestra sociedad, obligándonos a imaginar todas las posibilidades y diferencias que, como en los cuentos, son y han sido anuladas en nuestro mundo. Siguiendo este razonamiento, los dos textos revelan a sus lectores una última verdad incómoda: la de que, como integrantes de esa sociedad, una parte de dicha perversión también vive en nosotros. Es así como la propuesta crítica de estas autoras se torna verdaderamente profunda, pues es al reconocer «la perversión en nosotros mismos cuando la reflexión sobre la naturaleza de nuestro mundo se vuelve más profunda, obligándonos a mirar incluso allí donde no queremos» (Marcos, 2023: 94).
32. Para acabar, resulta interesante destacar que toda esta compleja mirada crítica se materializa en una literatura que evita caer en un discurso meramente denunciante gracias a la imbricación de motivos y temas heredados de distintas tradiciones literarias. Con este manejo del artificio literario, Ampuero y Enríquez concretan una poderosa reivindicación de la litera-

tura como herramienta de conocimiento, mostrando su capacidad para llevarnos hasta los límites.

Bibliografía

ABRAHAM Carlos, «Las literaturas de lo insólito. Una tipología», *Revista Iberoamericana*, 58, 2017, p. 283-304. Disponible en: <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.5195/reviberoamer.2017.7501>

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, «chulquero, a», *Diccionario de americanismos*, 2010, versión en línea. Disponible en: <https://www.asale.org/damer/chulquero>

BARRENECHEA Ana María, «Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica», *Revista Iberoamericana*, 38 (80), 1972, p. 391-403. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1972.2727>

BARTRA Roger, *Territorios del terror y la otredad*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

BIANCHI Paula Daniela, «El futuro llegó hace rato: comunidades en cuentos latinoamericanos en cuentos del presente», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 22, 2023. <https://doi.org/10.7203/KAM.22.24234>

BURGAT Florence, *La lógica de la legitimación de la violencia: animalidad vs humanidad*, Paris, Odile Jacob, 1999. Disponible en: https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/varios/Burgat.doc

BUTLER Judith, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

CORTÁZAR Julio, «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 25, 1975, p. 145-151. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/40850341>

DELGADO Manuel, *El animal público*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999.

FOUCAULT Michel, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Clave Intelectual, 2022.

FREUD Sigmund, *Lo siniestro/Sigmund Freud. El hombre de arena/E. T. A Hoffmann*, López-Ballesteros y de Torres, Luis y Carmen Bravo-Villasante. trad., Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 2008.

GOÑI INDURAIN Maite, «Cuerpos Políticos», *Escrito en la carne. Corporalidades literarias de mujer*, MASCARELL, Purificació (ed.), Valencia, Tirant Humanidades, 2023, p. 39-63.

MARCOS Ixchel, «Los límites de lo fantástico en Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enríquez», *Cuadernos de Aleph*, 16, 2023, p. 77-96. Disponible en: <https://tinyurl.com/yse2pkj8>

MARTÍN LÓPEZ Rebeca, *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2006. Disponible en <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2006/tdx-1013106-110206/rml1de1.pdf>

MINISTERIO DE IGUALDAD. *Mujeres migrantes. Instituto de las Mujeres*. Disponible en: <https://tinyurl.com/5a5mbvzx>

ORTEGA ENRÍQUEZ Jennifer Estrella, *Aproximaciones al Realismo sucio. "Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan" de Emiliano Pérez Cruz*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2013. Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/46698>

OSORIO Camila, «María Fernanda Ampuero: "Ser mujer es estar en una película de terror sin salir de tu casa"», *Babelia*, 13 de marzo de 2021. Disponible en: <https://tinyurl.com/mp7we8bz>

PLACIDI Francesca, «Cuerpos Migrantes», *Escrito en la carne. Corporalidades literarias de mujer*, MASCARELL, Purificació (ed.), Valencia, Tirant Humanidades, 2023, p. 65-95.

POBLETE ALDAY, Patricia, «Cuentos para niñas peculiares: narrativas de lo siniestro femenino», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 10, 3, 2022, p. 231-248.

ROAS David (ed. y comp.), «La amenaza de lo fantástico», *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-Libros, 2001, p. 7-44.

____ (ed.), «Lo Fantástico En Las Narrativas de Latinoamérica», *Historia de Lo Fantástico En Las Narrativas Latinoamericanas I (1830-1940)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2023, p. 7-15.

RUBINO Atilio; SÁNCHEZ Silvina y SAXE Facundo, *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*, Madrid, La oveja roja, 2021.

SPIELBERG Steven, *La lista de Schindler*, 1993.

TODOROV Tzvetan, «Definición de lo fantástico», *Teorías de lo fantástico* ROAS, David (ed. y comp.), Madrid, Arco-Libros, 2001, p. 47-64.

VAN DIJK Teun A., *Ideology. A multidisciplinary approach*, London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage Publications, 1998.

____, «Racismo y discurso en América Latina: una introducción», *Racismo y discurso en América Latina*, VAN DIJK, Teun A. (comp.), Barcelona, Editorial Gedisa, 2007, p. 21-34.

____, (2016): «Estudios críticos del discurso: Un enfoque sociocognitivo», *Discurso & Sociedad*, 10 (1), p. 137-162. Disponible en <http://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/jspui/handle/123456789/230>

VAN GENNEP Arnold, *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.