

# Hacia un fantástico testimonial. Representaciones no miméticas de la violencia política en América Latina<sup>1</sup>

Giuseppe CALÌ  
Università degli Studi Roma Tre

Federico CANTONI  
Università degli Studi di Salerno / Università degli Studi di Milano

Gli spettri agitano coscienze storiche  
Fatti epocali, stragi piccole  
Colpe e peccati e scie di cenere  
Ciò che ci fa paura siamo noi  
(Baustelle - *Cristina*, 2013)



Fig. 1 *La asombrosa aventura de Zamba en la Casa Rosada* (Pakapaka, 2012: min. 8,10)<sup>2</sup>.

El 24 de marzo de 2012 –con ocasión del trigésimo sexto aniversario del golpe de Estado argentino y del Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia– el canal televisivo Pakapaka difunde un episodio de la serie animada *La asombrosa odisea de Zamba por la historia* titulado “La asombrosa excursión de Zamba en la Casa Rosada”.

---

<sup>1</sup> Este trabajo es el resultado de la reflexión común de los autores. Sin embargo, el segundo apartado (“Modos’ de testimoniar”) ha de atribuirse a Federico Cantoni, mientras que el tercero (“Una ‘subversión’ fantástica”) a Giuseppe Cali. Introducción y parte final (“Hacia un fantástico testimonial”) surgen, en cambio, del trabajo de escritura conjunta de los dos.

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=KeBqYf3oQBA&t=510s>. Los derechos de reproducción del fotograma pertenecen a los autores/distribuidores de la obra.

Zamba es un niño del norte de Argentina que, a lo largo de la serie, viaja a través de los acontecimientos principales de la historia nacional, acompañado por sus relativos protagonistas. En el episodio mencionado, viaja a Buenos Aires junto a sus compañeros de clase para visitar la Casa Rosada, sede del gobierno. Sin embargo, durante una conversación con un busto animado que personifica la República, su pedante compañero, irónicamente apodado “El niño que lo sabe todo”, desaparece por mano de unas extrañas figuras con traje militar, que lo arrastran bajo una chimenea. Aquí empieza la “asombrosa aventura” del joven protagonista que, a bordo de una urna electoral, subirá al “tren fantasma de la dictadura” para volver a este oscuro capítulo de la historia nacional y rescatar al niño desaparecido. Lo que descubre al llegar es que los misteriosos raptos son en realidad los miembros de la Junta Militar responsable del golpe de 1976 (Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera y Orlando Ramón Agosti), pero representados a través de una caracterización gótica y vampírica. De la misma forma, el viaje en el tren antes mencionado lleva a Zamba a transitar por los distintos golpes militares anteriores (1930, 1943, 1955, 1962 y 1966), cuyos actores son traspuestos a través de horribles avatares fantásticos. Este tipo de estetización afecta también el entorno de la Casa Rosada, que padece una transformación y se convierte en una especie de castillo sombrío, con telarañas, velas y prisiones.

Ahora bien, lo que evidentemente llama la atención es la elección de una estética marcadamente gótico-fantástica para explicar a un público infantil las violaciones de derechos humanos perpetradas por la dictadura. ¿Por qué los autores tomaron esta decisión?, es decir ¿por qué, entre las posibles formas de representar la violencia estatal eligieron este código, incluso como herramienta pedagógica?

El pretexto de este caso ejemplar nos sirve para plantear la pregunta fundamental que anima este monográfico: ¿puede lo fantástico convertirse en una de las herramientas privilegiadas para la creación de un lenguaje testimonial eficaz?, y si así es, ¿en qué manera?

A partir de estos interrogantes, el objetivo será poner en marcha una serie de reflexiones acerca de las posibilidades representativas otorgadas por el elemento fantástico al testimonio, en sus multifacéticas manifestaciones dentro del campo cultural latinoamericano. En los apartados que siguen, por ende, se propondrá un acercamiento teórico a estos dos núcleos conceptuales, para luego avanzar una hipótesis sobre su productivo cruce: el ‘fantástico-testimonial’.

#### ‘MODOS’ DE TESTIMONIAR

Varias voces críticas (Yúdice, 1992; Pizarro Cortés, 2017; Scarabelli, 2017) reconocen en la introducción de la categoría en el premio Casa de las Américas en 1970 el gran punto de proliferación de obras de testimonio en América Latina. Dicho hito estimuló una serie de posibles intentos de definición de este último, que lo caracterizaban a partir de diferentes dimensiones, ya fueran contextuales (Jara, 1986: 2) o narratológicas (Beverly, 1987: 6). Una de las primeras propuestas que logra mediar entre estos dos enfoques es la de Renato Prada Oropeza:

el discurso-testimonio es un mensaje verbal en primera persona, preferentemente escrito para su divulgación editorial aunque su origen primario y estricto sea oral, cuya intención explícita es la de brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de un hecho social previo a un interlocutor, interpretación garantizada por el emisor del discurso al declararse actor o testigo (mediato o inmediato) de los acontecimientos que narra. (1989: 443)

Estas primeras reflexiones coinciden en dar cuenta del carácter de aproximación del género y de las dificultades que se dan a la hora de avanzar una posible definición, ya que las problemáticas taxonómico-descriptivas que levanta el testimonio surgen del complejo entrelazamiento entre realidad y reelaboración de la misma sobre el cual este se articula:

Los autores de los testimonios reivindican la verdad de lo que relatan, pero esta reivindicación no puede ser entendida en el sentido de que se pretenda entregar una copia, una reproducción exacta de la experiencia. Quienes los escriben reconocen expresamente que sería imposible pretenderlo. [...] La verdad no es lo que se pone de manifiesto en la historia contada en los escritos testimoniales, sino lo que se produce mediante la escritura. (Santos Herceg, 2019: 13-14)

De hecho, el acto de brindar testimonio “va oltre la dimensione puramente legale: è un lavoro di figurazione e un atto di resistenza” (Strejilevich, 2017: 80) que desemboca en “una letteratura che incarna un gesto e un’azione, che rivela la profonda intenzione di rinominare il reale attraverso una luce alternativa e sovversiva” (Perassi y Scarabelli, 2017: 8). Por lo tanto, el carácter figurativo constituye el núcleo de la reflexión teórica sobre las modalidades representativas del testimonio, que Pizarro Cortés define “eclecticas” (2017: 27) –subrayando el uso de medios expresivos típicos de otros géneros y de códigos de otras disciplinas– y que Hugo Achúgar ya había conceptualizado a través de la evocativa noción de ‘porosidad’ (2002: 63). En este sentido, la estudiosa considera el testimonio:

como un texto portador de sentidos, no solo a través de los hechos que narra, sino especialmente de las formas escogidas por quien testimonia para dar un cauce significativo a su experiencia. Esto implica comprenderlo, más que como un transmisor o vía de acceso expedita al referente, como un operador de estructuras narrativas, facultad que le permite dar contorno a situaciones extremas para las cuales la pura denotatividad del lenguaje no es nunca suficiente. (Pizarro Cortés, 2017: 23)

La materialidad textual del testimonio, resultado de la utilización de distintas posibilidades y modalidades narrativas para la construcción de su relato, puede así convertirse en instrumento para “saltar la barrera de lo indecible” (23) frente a la vivencia narrada, sobre todo si implica una experiencia traumática. Es precisamente el reconocimiento de la centralidad de esta apropiación de distintas posibilidades (sub)genéricas que lleva Pizarro Cortés a elaborar una definición distante de cada forma de determinación purista o autárquica, designando el testimonio, más que “híbrido” (Barnet, 1968), como un género “omnívoro”:

Aun cuando se caracteriza por un conjunto de rasgos específicos, no es una estructura en sí mismo; no tiene una sola conformación formal determinada, sino que adopta modalidades de relatar que provienen de la imaginación narrativa, tanto antigua como medieval y moderna. Estas formas

‘prestadas’ generan un sentido básico para el acontecer [...]. El testimonio, como el relato histórico, se sirve de distintos modos de entramado discursivo, y estos modos, combinados entre sí, dan cuerpo y significado a la vivencia. (Pizarro Cortés, 2017: 23-24)

Verdadera “hermenéutica de los sucesos” (38), el testimonio parece entonces configurarse como un género “che, paradossalmente, si afferma negandosi, nella contaminazione con altre tipologie discorsive” (Scarabelli, 2017: 388), por medio del recurso a un heterogéneo repositorio de expedientes genérico-narrativos. Más aún, “los testimonios pueden ser usados de forma muy diferente, puestos a funcionar según lógicas divergentes, dependiendo del contexto discursivo en el que se insertan y de los elementos visuales, simbólicos y paratextuales que los acompañan” (Peris Blanes, 2010: 143).

Por lo tanto, el breve trayecto a través de las perspectivas críticas mencionadas, nos permite poner el acento en una serie de denominadores comunes del testimonio literario: el carácter de referencialidad relativo a un evento, un trauma, un proceso socio-político, etc.; la presencia de un compromiso y de relativas medidas de acción (que puede significar denuncia, problematización o subversión), y sobre todo una intrínseca mutabilidad en relación con la forma.

Este último factor parece, sin embargo, poner en tela de juicio el estatuto genérico del testimonio, problema que ha convocado a críticos y teóricos desde su institucionalización. Ya en 1978 Jaime Concha cuestiona la posibilidad de su conceptualización como género, reconociendo más bien que, debido a la proximidad de contenidos y formas que el testimonio muestra con otros géneros miméticos y no miméticos, resultaría más adecuado definirlo como una “función” que se cristaliza en realizaciones textuales diferentes dependiendo del periodo histórico (133): en otras palabras, al intentar encontrar un ‘léxico testimonial’ capaz de restituir los matices y las singularidades de sus experiencias, el testigo acude a un abanico de recursos narrativos y lingüísticos, cuyas potencialidades adapta a su compromiso, de pleno derecho funcionalizándolos.

De manera similar, y frente a ciertas tendencias críticas –que, al intentar rastrear las afinidades del testimonio con otros géneros y discursos, desembocan en una considerable dispersión–, también Leónidas Morales problematiza la naturaleza genérica del testimonio, considerándolo más bien un discurso trans-histórico en continua actualización, sin rasgos estéticos específicos y propios, que ‘parasita’ otros géneros (2001: 24), en particular los referenciales (epístola, diario, crónica, biografía, reportaje, entrevista, memorial) en virtud de la coincidencia entre un “yo biográfico” y uno “testimonial” (26). Por otro lado, Pizarro Cortés señala de manera muy acertada que “si bien el testimonio dialoga fluidamente con los géneros referenciales, tiene en los géneros ficcionales una fuente igualmente importante de modelos a los cuales acude para narrativizar la experiencia” (2017: 31), orientando la mirada crítica más hacia “la manera en que el discurso testimonial se sirve de distintas estructuras narrativas para constituir un tipo de relato cuya base es principalmente histórica, pero no solo por los hechos que narra, sino porque propone una determinada hermenéutica” (31-32).

En suma, considerando que “la prassi testimoniale ha sempre accompagnato la scrittura, divenendone cifra definitoria: una vocazione alla testimonianza che non si stringe nelle maglie di un genere, ma che si riflette e attraversa le molteplici forme discorsive che disegnano le lettere del Continente” (Perassi y Scarabelli, 2017: 8), más que comprobar la efectiva delimitación de un supuesto género, proponemos, para este monográfico, dar una vuelta de tuerca a su posible conceptualización, promoviendo la idea más abierta de un ‘modo<sup>3</sup> testimonial’. Tal hipótesis permite dar cuenta de la “función” individuada por Concha, abriendo no tan solo a una coexistencia funcional entre testimonio y distintos géneros, sino también a la posibilidad del modo testimonial de contaminarse con otros modos, en este caso el modo fantástico.

### UNA ‘SUBVERSIÓN’ FANTÁSTICA

Para empezar a aproximarse a un posible cruce entre lo testimonial y lo fantástico, resulta necesario un pequeño recorrido retrospectivo a través de algunas operaciones teóricas a propósito de este último: cabe aquí por lo menos mencionar *L’Art et la littérature fantastique* (1960) de Louis Vax y *Au cœur du fantastique* (1965) de Roger Callois, que intentan definir este último a partir de un enfoque meramente temático, o, más aún, el seminal trabajo *Introduction à la littérature fantastique* (1970) de Cvetan Todorov que, desde una perspectiva estructuralista, logra formular una primera ‘gramática’ abarcando, al mismo tiempo, contenido y forma. Según su teoría, un texto puede definirse puramente fantástico si presenta cierta “vacilación tematizada”<sup>4</sup>, es decir, un efecto producido a raíz de un acontecimiento que viola las leyes naturales y de la consecuente incertidumbre (del narrador, personaje, lector) entre una justificación sobrenatural (con relativo escándalo epistemológico) y otra lógica: “Vimos que lo fantástico no dura más que el tempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la ‘realidad’, tal como existe para la opinión corriente” (Todorov, 1981: 31).

Uno de los primeros intentos de revisión del modelo todoroviano es el de la argentina Ana María Barrenechea. La estudiosa ofrece una definición de lo fantástico más permeable, que permite incluir “las obras de sentido traslaticio explícito o implícito, siempre que en el plano literal aparezca el contraste de lo real y lo irreal centrado como problema, aún cuando el sentido traslaticio lo resuelva o lo borre” (Barrenechea, 1972:

<sup>3</sup> Remo Ceserani define ‘modo literario’ “un insieme di procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche, forme elementari dell’immaginario storicamente concrete e utilizzabili da vari codici, generi e forme nella realizzazione dei testi letterari e artistici” (1999: 548).

<sup>4</sup> Todorov señala tres condiciones para que un texto pueda considerarse fantástico: “En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje, de tal modo [...] la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra. [...] Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación ‘poética’. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse” (1981: 24).

295). Su aportación más importante consiste, por lo tanto, en el reconocimiento de una tematización no solo de una ruptura, sino también de cierta ‘problematización’ de la tensión entre real e irreal en el espacio textual, rescatando lo alegórico negado por Todorov en su conceptualización de lo fantástico.

En cambio, una apertura de la disciplina hacia una dimensión más sociológica se da gracias a Irene Bessièrè (1974) y su caracterización de lo fantástico en términos de “lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo” (Bessièrè 2001: 84) y “cuya fenomenología semántica nace a la vez de la mitología, de lo religioso, de la psicología normal y patológica” (84).

Es, sin embargo, en la década de los ’80 que este tipo de enfoque se fortalece, sobre todo gracias a las propuestas de Rosalba Campra (1981) y Rosemary Jackson (1981). La primera reconoce la necesidad de una historización del concepto de fantástico, con el objetivo de abarcar el fenómeno tanto en sus manifestaciones pasadas, como contemporáneas. Al entenderlo como una categoría en incesante movimiento – que por razones histórico-culturales se ha desplazado, y sigue desplazándose, “del nivel semántico a los otros niveles del texto” (Campra, 2001: 189)– Campra señala como única constante de este tipo de narración la transgresión de los límites, ya sea en el contenido o en la forma: lo conceptualiza entonces como “isotopía”, que históricamente y en diferentes niveles textuales, permite una construcción literaria de lo fantástico siempre vinculada a los cambios socioculturales.

Lo que en Campra se define en términos de ‘transgresión’, en *Fantasy: the literature of subversion* (1981) de Jackson se convierte en subversión del real y de su ideología dominante, señalando lo ‘oculto’ (*the unseen*) de su orden cultural, e imaginando la posibilidad de su transformación radical a través de intentos de disolución o quiebre de los umbrales entre lo imaginario y lo simbólico. La estudiosa llega a tal propuesta sobre la base de una consideración modal de lo fantástico, ubicándolo entre otros dos modos literarios: lo maravilloso –formado por “el mundo de los cuentos de hadas, el romance, la magia y el sobrenaturalismo” (Jackson, 1986: 30) y caracterizado por la presencia de un narrador impersonal y autoritario que desalienta la participación del lector– y lo mimético, que arma ficciones narrativas fundadas en la equivalencia implícita entre el mundo ficcional y el mundo exterior al texto (31). Según Jackson “lo fantástico es un modo de escritura que introduce un diálogo con lo ‘real’ e incorpora ese diálogo como parte de su estructura esencial” (33-34), un modo que asume, o puede asumir, formas genéricas diferentes (32). Es interesante enfocar la relación que el modo fantástico entretiene con lo ‘real’: si bien el término tradicionalmente designa narraciones que parecen rechazar, inclusive violentamente, la representación realista (11-12), en realidad la característica medular de lo fantástico sería precisamente la inestabilidad narrativa que

surge de la “extraña relación entre lo ‘real’ y su representación” (34). Para dar cuenta de este mecanismo, la estudiosa remite a la noción óptica de “región paraxial”<sup>5</sup>:

Esta zona paraxial sirve para representar la región espectral de lo fantástico, cuyo mundo imaginario no es enteramente ‘real’ [...] ni enteramente ‘irreal’ [...], pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos. Este posicionamiento paraxial determina muchos de los rasgos semánticos y estructurales de la narración fantástica: los medios [...] son inicialmente miméticos [...], pero luego cambian a otro modo que parecería ser maravilloso [...] si no fuera por su base inicial establecida en lo ‘real’. (17)

Lo fantástico, entonces, recombina e invierte, pero no escapa de lo real: “existe en una relación simbiótica o parasita con lo real” (18), lo que Joanna Russ (1973) define en términos de “subjuntividad negativa”, es decir el hecho de que lo real siempre está presente en lo fantástico por negación: al poner en escena lo que no hubiera podido pasar, pero pasa, lo fantástico niega, contraviene y viola lo real, pero nunca se deshace del mismo. Jackson señala además que “al presentar lo que no puede ser, pero es, el *fantasy* expone las definiciones de una cultura sobre lo que puede ser: traza los límites de su marco ontológico y epistemológico” y, más aún, “subvierte y socava la estabilidad cultural porque deshace estas estructuras y significaciones unificadoras sobre las que descansa el orden cultural” (Jackson, 1986: 69), reemplazándolas por la articulación de signos polisémicos que remiten a ausencias más que a una densidad de significados, con el objetivo de “hacer visible lo que es culturalmente invisible” (69). Es por esta razón que Jackson, como ya mencionamos, habla de “subversión”; sin embargo, la crítica advierte también que “los elementos que han sido designados en bloque como ‘lo fantástico’ [...] han sido rehechos, reescritos y recubiertos constantemente para servir, antes que para subvertir, a la ideología dominante” (145-146). Por la misma razón, el fantástico no puede reconocerse exclusivamente por medio de una demarcación temática, sino también por la resistencia a este poder de apropiación. Es precisamente en estos caracteres (subversivo y de resistencia) que radica el potencial para su empleo en clave testimonial.

## HACIA UN FANTÁSTICO TESTIMONIAL

A la luz de este breve recorrido, y volviendo a la concepción modal del testimonio previamente argumentada, nuestra idea es proponer un cambio de perspectiva que permite observar cómo en este último, incluso en los casos más canónicos, el recurso a la imaginación —a menudo habitada por ‘espectros’ y zonas de ambigüedad— puede ponerse al servicio de la representación del horror y encontrar la palabra para nombrarlo, abriendo así un umbral entre lo decible y lo indecible, lo pensable y lo impensable. Asimismo, creemos que el recurso al amplio y heterogéneo imaginario fantástico y a sus posibilidades representativas puede convertirse en

---

<sup>5</sup> Se define ‘región paraxial’ un área en la que los rayos de luz parecen unirse en un punto detrás de la refracción, produciendo una supuesta superposición de objeto e imagen, aunque en realidad ninguno de los dos se encuentra en este punto.

disparador de un nuevo vocabulario para una transmisión de los matices de una realidad oprimida por políticas económicas, sociales y culturales, denunciando sus contradicciones, sus dinámicas de subordinación, sus dispositivos de violencia, y manifestando al mismo tiempo la necesidad de elaborar una memoria del pasado proactiva y futurible, que desafía los sistemas denotativos hegemónicos.

En tal sentido, el presente dossier explorará la productividad de este intersticio, evidenciando cómo lo testimonial puede contaminarse con otras modalidades estéticas, en particular con el fantástico –desde una perspectiva modal jacksoniana– o, más ampliamente, con el magma informe de lo no-mimético. Esta hipótesis surge de la observación empírica del campo cultural latinoamericano actual, donde se asiste a una proliferación de narraciones que acuden a imágenes y retóricas fantásticas (en sus diferentes variantes: gótico, *weird*, ciencia-ficción, etc.) para abarcar temas relacionados con contextos de violencia institucional (dictaduras, feminicidios, colonialidad, etc.), políticas de la memoria y emergencias sociales (migraciones, necrocapitalismo, nuevas subalternidades, etc.). Se trata de un auge narrativo relativamente reciente, que acontece paralelamente a cierto resurgimiento a nivel continental de géneros que reactualizan el gran legado fantástico latinoamericano del siglo pasado. Ejemplos, en este sentido, son las obras de un extenso número de escritoras y escritores: Nona Fernández, Jorge Baradit y Alia Trabucco Zerán en Chile; Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe en Ecuador; Liliana Colanzi y Giovanna Rivero en Bolivia; Michelle Roche Rodríguez en Venezuela; Mariana Enriquez, Dolores Reyes y Samanta Schweblin en Argentina, solo para citar a algunos nombres.

La apuesta crítica será, entonces, armar una zona de convergencia consagrada al ‘fantástico testimonial’<sup>6</sup>, reflexionando acerca de textos que acuden a los motivos y modelos de la tradición fantástica, funcionalizándola y convirtiéndola en una herramienta epistemológica adecuada para enfrentarse con las múltiples manifestaciones de la violencia política en América Latina, al entretejer un espacio figurativo sumamente productivo para la formulación de un lenguaje capaz de incorporar y exhibir sus contradicciones y sus fracturas, pero también sus proactivas proliferaciones liminales.

Es en este sentido que recuperamos una visión jacksoniana de lo fantástico como modo: una categoría abierta que incluye un heterogéneo abanico de posibilidades genéricas vinculadas a la ‘ficción especulativa’<sup>7</sup>. El macro-conjunto genérico conocido bajo este apóstrofe constituye, por excelencia, la región literaria de proyección de diferentes imaginarios, de otras posibilidades del real, de nuevas propuestas sociopolíticas, de alternativas para los problemas y las contradicciones del presente (López-Pellisa, 2021): de esta forma, pone a disposición del discurso testimonial un potencial representativo capaz de narrativizar temáticas cuales la otredad (a través, por

---

<sup>6</sup> No entendido como una categoría-etiqueta, sino como herramienta hermenéutica abierta para reflexionar sobre las posibles y multifacéticas realizaciones narrativas del cruce entre lo fantástico y lo testimonial.

<sup>7</sup> El término “ficción especulativa” ha sido utilizado a partir de la década de los ’60 para designar un supergénero que engloba principalmente el fantástico, la ciencia ficción, el horror, el relato utópico, apocalíptico o de historia alternativa (García, 1999).



ejemplo, del relato de terror, gótico, o inclusive *weird*) y la anti/contranormatividad (concretada en lo monstruoso), pero también operar como dispositivo de problematización de lo real en sentido proyectivo (rasgo definitorio de la ciencia-ficción), alternativo (por medio de ucronías) o de advertencia (desde lo distópico, a lo postapocalíptico). Es precisamente en este umbral entre lo testimonial y lo fantástico que se instalan las reflexiones de las autoras que, desde diferentes perspectivas y objetos de estudio, animan este dossier.

En el primer ensayo, Tania Pleitez Vela analiza el tratamiento de lo fantástico en “Amaranta” (2004) de Horacio Castellanos Moya y “Jon prefiere que no nos veamos por un tiempo” (2006) de Claudia Hernández como código para abordar las condiciones de alteridad que afectaron a los escritores salvadoreños después de la firma de los Acuerdos de Paz (1992). Lo que presenta es un análisis comparativo entre el tratamiento de lo fantástico en ambos autores, dando cuenta de las formas en que representan, de manera implícita, el aislamiento que pueden llegar a experimentar los escritores en un entorno neoliberal.

Los silencios que caracterizan el relato oficial de la dictadura argentina representan el eje a través del cual Sara Barberán Abad propone su lectura de los cuentos “La hostería” (2016) y “Cuando hablábamos con los muertos” (2009) de Mariana Enriquez. Al reconocer las potencialidades figurativas de lo fantástico a la hora de representar el horror de la dictadura, la autora trabaja con la semejanza estructural que esta literatura comparte con la represión dictatorial, abarcando —entre varias cosas— los silencios, los vacíos, las ausencias y las ambigüedades que los acomunan.

La obra de Mariana Enriquez está también al centro del tercer ensayo, en el cual María Belén Contreras lee en el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) una rehabilitación feminista de la ética militante desde lo monstruoso: en su interpretación, los cuerpos de las mujeres quemadas que habitan el texto de Enriquez funcionan como un monstruo colectivo y político que, dramatizándolo inconcebible, opera —parafraseando a la autora— como nuevo sujeto de una utopía teratológica por venir.

A su vez, Fernanda Pavié Santana brinda una reflexión sobre la relación entre la fenomenología de la ausencia y de lo espeluznante en la novela *Ruido* (2012) del chileno Álvaro Bisama. El objetivo de su trabajo es identificar los procedimientos literarios que dan forma a diferentes declinaciones de la vacuidad en el texto —la caracterización del espacio, las posibles lecturas en clave espectral y la dimensión onírica de la obra—, reconociendo en la escritura de Bisama el funcionamiento, incluso en episodios que no serían inmediatamente reconducibles a lo terrorífico, de aparatos figurativos en precario equilibrio entre lo no mimético y lo testimonial.

En el siguiente artículo, María Cristina Caruso se sirve de las novelas *Se alquila un planeta* (2001) de Yoss y *El colapso de las Habanas infinitas* (2018) de Erick Mota para explorar cómo la ciencia ficción cubana contemporánea puede actuar como una forma de testimonio de la transmodernidad. En su investigación se destaca el papel de la imaginación y de la especulación científica como herramientas funcionales a la hora de narrar y cuestionar las dinámicas socioeconómicas, políticas y culturales del presente

local y global: tal estrecha relación con la realidad histórica señala una tendencia testimonial en estos relatos de ciencia ficción que, si bien postulando futuros imaginarios, están afincados en las realidades vividas por los autores.

Por último, Valeria Trujillo Pernsteiner propone una aproximación a la novela *Autor material* (2023) del chileno Matías Celedón, enfocando el peculiar trabajo de archivo, realizado por el autor a través del rescate de grabados de la voz de un represor, que la investigadora sitúa en el espeluznante umbral entre lo humano y lo monstruoso. Moviendo el enfoque de contaminación entre fantástico y testimonio desde el plan diegético hacia aquello hermenéutico, el análisis de Trujillo cierra el recorrido de este monográfico ofreciendo una oportunidad de apertura de la línea de investigación propuesta, una vez más dando muestra de su amplio abanico de posibilidades epistémicas, o, en otras palabras, de su productiva inespecificidad (Garramuño, 2015).

Clausuran el monográfico dos entrevistas: en la primera, Giuseppe Calì conversa con la escritora chilena Alia Trabucco Zerán sobre su novela *La resta* (2014) y el tratamiento espectral de la memoria de la dictadura que caracteriza la obra; en la segunda, Federico Cantoni dialoga con la argentina Mariana Enriquez acerca de la posibilidad, implícita o explícita, de leer en las elecciones ficcionales de su obra narrativa la voluntad de abarcar el tema dictatorial y postdictatorial.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACHÚGAR, Hugo (2002): “Historias paralelas/ejemplares: la historia y la voz del otro”, en John Beverley; Hugo Achúgar (eds.): *La voz del otro*, Ciudad de Guatemala: Ediciones Papiro, pp. 61-83.
- BARNET, Miguel (1968): “La novela-testimonio: socioliteratura”, *Unión*, 4, pp. 99-123.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 38 (80), pp. 391-403.
- BESSIÈRE, Irene (2001): “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros, pp. 83-104.
- BEVERLY, John (1987): “Anatomía del testimonio”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 25, pp. 7-16.

- CAILLOIS, Roger (1965): *Au coeur du fantastique*, Paris: Gallimard.
- CAMPRA, Rosalba (2001): “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas (ed.): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, pp. 153-191.
- CESERANI, Remo (1999): *Guida allo studio della letteratura*, Roma: Laterza.
- CONCHA, Jaime (1978): “Testimonios de la lucha antifascista”, *Araucaria*, 4, pp. 129-146.
- GARCÍA, Guillermo (1999): “El otro lado de la ficción: ciencia ficción”, en Noé Jitrik; Susana Cella (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 10: La irrupción de la crítica*, Buenos Aires: Emecé, pp. 313-340.
- GARRAMUÑO, Florencia (2015): *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad del arte*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- JACKSON, Rosemary (1986): *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires: Catálogos.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (2021): “Futuros imaginados para realidades posibles”, *Telos*, 118, pp. 10-16.
- MORALES, Leónidas (2001): *La escritura de al lado: géneros referenciales*, Santiago: Cuarto Propio.
- PERASSI, Emilia; SCARABELLI, Laura (2017): “Introduzione. Memoria, testimonianza, letteratura”, en Emilia Perassi; Laura Scarabelli (eds.): *Letteratura di testimonianza in America Latina*, Milano: Mimesis, pp. 7-18.
- PERIS BLANES, Jaume (2010): “Usos del testimonio y políticas de la memoria. El caso chileno”, en José Babiano (ed.): *Represión, derechos humanos, memoria y archivos. Una perspectiva latinoamericana*, Madrid: Fundación Iº de mayo, pp. 141-172.
- PIZARRO CORTÉS, Carolina (2017): “Formas narrativas del testimonio”, en Laura Scarabelli; Serena Cappellini (eds.): *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*, Milano: Ledizioni, pp. 23-42.
- PRADA OROPEZA, Renato (1989): “El discurso-testimonio”, en *Semiosis*, 22-23, 437-460.
- RUSS, Joanna (1973): “Speculations: The Subjunctivity of Science Fiction”, *Extrapolation*, 15 (1), pp. 51-62.
- SANTOS HERCEG, José (2019): *Lugares espectrales. Topología testimonial de la prisión política en Chile*, Santiago de Chile: Editorial USACH.
- SCARABELLI, Laura (2017): “La voce e il testimone”, en Emilia Perassi; Laura Scarabelli (eds.): *Letteratura di testimonianza in America Latina*, Milano: Mimesis, pp. 387-391.
- STREJILEVICH, Nora (2017): “Argentina. La testimonianza dei sopravvissuti: figurazione, creazione e resistenza”, en Emilia Perassi; Laura Scarabelli (eds.): *Letteratura di testimonianza in America Latina*, Milano: Mimesis, 73-96.
- TODOROV, Tzvetan (1981): *Introducción a la literatura fantástica*, México, D.F.: Premia.
- VAX, Louis (1960): *L'art et la littérature fantastiques*, Paris: Presses Universitaires de France.
- YÚDICE, George (1992): “Testimonio y concientización”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36 (18), pp. 211-232.