

## ONTOLOGÍAS Y FRONTERAS ESPECTRALES: LAS (DES)PRESENCIAS COMO FIGURAS LIMINARES EN LAS NARRATIVAS DE *LO INSÓLITO*

JORGE ARROITA

<https://orcid.org/0000-0002-4131-8803>

[jorgegfa@usal.es](mailto:jorgegfa@usal.es)

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

**Resumen:** En este artículo se busca explorar el concepto de *liminaridad* en torno a los fantasmas o espectros en las narrativas de *lo insólito*. Estas figuras, entendidas como *presencias-despresencias*, han tenido siempre un carácter fronterizo por naturaleza, mas las esferas o límites entre los cuales han sido proyectadas han ido variando en función de la época y el modo literario, corriente o autor que las ha empleado, estableciendo diferentes nociones de lo fronterizo sintetizadas en su simbología, estética, axiología y praxis diegético-discursiva dentro de los textos. Desde estas coordenadas, mientras que las narrativas clásicas han centrado la modulación de estas *(des)presencias* en su carácter fronterizo entre lo mundano y lo divino o entre la vida y la muerte, en sentido meta-físico, las vertientes más modernas lo han hecho dentro del ámbito de lo realista o terrenal. En consecuencia, tales espectros pasaron a reflejar dilemas sociológicos reales y transportar esta noción de lo fronterizo hacia lo sociopolítico, lo psicológico o los conflictos interpersonales, utilizando estas presencias fantasmagóricas a modo de símbolos o alegorías sociológicas. Tomando en cuenta este cambio de paradigma, serán estudiadas las diversas modalidades contemporáneas en las cuales computan estas figuras (*maravilloso, fantástico, neofantástico, inusual* y otra modalidad a estudiar, cuyas características difieren de las anteriores, que será aquí denominada como *extraordinario*) y cómo cada una de ellas las ha ido proyectando, tanto en su aspecto diegético como en su tratamiento discursivo, ontológico, semántico, axiológico y estético.

**Palabras clave:** Fantasmas. Transgresión. Fronterizo. Fantástico. Inusual.

**Abstract:** This article seeks to explore the concept of *liminality* around ghosts or spectrums in the narratives of *the uncommon*. These figures, understood as *dispresence-presences*, have always had a borderline character by nature, but the spheres or boundaries in between which they have been projected have been changing according to the epoch and the literary mode, trends or authors who have used them, establishing different notions of frontiers, synthesized in its internal symbology, aesthetics, axiology and diegetic-discursive praxis within the texts. From these coordinates, while the classic narratives have focused on the modulation of these *(dis)presences* in their frontier nature between the worldly and the divine or between life and death, in a meta-physical sense, the modern approaches have done so within the realm of the realistic or the earthly. Therefore, those spectrums began to reflect real sociological dilemmas and started to shift the frontier meaning to the sociopolitical or psychological aspect, or to interpersonal conflicts, using these phantasmagoric presences as sociological symbols or allegories. Taking into account this paradigm shift, different contemporary modalities in which these figures are present will be studied (*marvelous, fantastic, neo-fantastic, unusual* and another modality to be studied, whose characteristics differ from the previous ones, which will be called here as *extra-ordinary*), and how each of them has been projecting them, both in their diegetic aspect and in their discursive, ontological, semantic, axiological and aesthetic treatment.

**Keywords:** Ghosts. Transgression. Boundaries. Fantastic. Unusual.

## 1. Introducción: los fantasmas como *presencias-despresentes*

Dentro de la literatura maravillosa y fantástica, los fantasmas han sido siempre figuras fronterizas y liminares, suspendidas entre la vida y la muerte, generalmente por algún tipo de deuda contraída con el mundo: sea por no haber completado su destino u objetivo vital, por deberle algo a alguien —en su defecto, a sus descendientes o a algún colectivo determinado— o por haber cometido algún acto criminal o inmoral que determina su condena a permanecer indefinidamente anclados entre vida y muerte en un espacio determinado. Gracias a ello, han sido habitualmente utilizados como recurso literario en determinadas diégesis de corte sobrenatural, para profundizar en la indeterminación ontológica entre la vida y la muerte, sintetizada en la espectralidad; así como sobre ciertos valores asociados a la misma y diversos tratamientos modales o discursivos que reflejan lo fantasmagórico en el mundo material, en ocasiones desde ópticas sociológicas o identitarias. Tal y como señala Victor Turner al hablar de la *liminaridad/ liminalidad*: «Thus, liminality is frequently linked to death, to being the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, to an eclipse of the sun and the moon» (2004: 80). Esta liminaridad inherente provoca que dichas figuras sean, más que ausencias como tal, *presencias-despresentes* o *(des)presencias* que mantienen todavía su materialidad hasta cierto punto anclada en la realidad —aunque difuminada, degradada o carente de cuerpo orgánico—, generando una brecha en lo natural que deviene en sobre-naturalidad. En este sentido, los fantasmas responderían a un estadio de liminaridad intersticial, una ruptura o trasvase entre dos mundos que no se ubica del todo en uno o en otro.

Jacques Derrida teoriza sobre este concepto de *presencias-despresentes* en *La dissémination* (1972), en tanto que rastros o huellas que se asientan intersticialmente en la realidad y la ponen incluso en duda: «Movimiento económico de la huella que implica a la vez su señal y su desaparición —el margen de su imposibilidad—» (1997: 10). En este sentido, tales figuras fronterizas son contradictorias y portadoras de una alteridad que desborda lo unitario de la realidad natural: «La huella no se traza más que en la desaparición de su propia “presencia” de tal suerte que el trazado no es simplemente el otro y el exterior de la desaparición. Inscripción contra-dicción. El número, la huella, el marco son, pues, ellos mismos y su propio desborde» (1997: 545). En consecuencia, el concepto de fantasma es una *alteridad fronteriza*, una *identidad-otra* pero al mismo tiempo intersticial y desdoblada, que permite replantear el orden y la seguridad del mundo tal y como lo percibimos y comprendemos, una ontología que transita entre lo conocido y lo desconocido, entre lo inmanente y lo trascendente: entre vida y muerte, o al menos entre dos esferas, una relacionada con el orden y la seguridad, la otra con el desorden y la amenaza: «[l]a liminalidad que constituye al monstruo, su carácter

intersticial, conduce a la sensación de impureza, de anomalía, que viola los esquemas conceptuales naturales, constituyéndose, así, como desafío físico y cognitivo para el ser humano» (Rodríguez Campo, 2023b: 137). Por tanto, estas *(des)presencias* asumen una erraticidad estática, sintetizada en esa suspensión fronteriza entre vida y muerte tan relacionada con la memoria y la condena a partir del pasado, de la cual sirven como símbolo o representación.

Aun manteniendo estas características consustanciales, el tratamiento —ontológico, semántico, axiológico, estético y discursivo— de los fantasmas ha ido cambiando a lo largo de la historia literaria según las necesidades o idiosincrasias epocales, pasando por diferentes *modos literarios* (Jameson, 1975) como *lo maravilloso*, *lo fantástico*, *lo inusual* o *lo extra-ordinario*, nueva categoría que será aquí presentada y desglosada sintéticamente<sup>1</sup>. De acuerdo a las mentadas variaciones modales y discursivas en el tratamiento de estas figuras, cambiará tanto su estética como sus sentidos, valores y ontologías características, ofreciendo cada canon literario diferentes aproximaciones a lo espectral que representan distintas concepciones subjetivas de lo fronterizo y de la alteridad, así como su síntesis particular desde determinadas preocupaciones y dilemas relativos a cada *zeitgeist*.

## 2. De la concepción del fantasma a lo largo de la historia (literaria)

Los fantasmas se encuentran ya presentes en la literatura grecolatina, aunque bajo la modalidad de *lo maravilloso*: concretamente, dentro de relatos que se inscriben en una diégesis mundano-divina que permite, al igual que la aparición de dioses y criaturas mágicas o mitológicas, la presencia de entes o sujetos espectrales encerrados en el mundo tras la muerte, o en su defecto poseyendo una condición fantasmal dentro del mundo normativo por su pertenencia a otra esfera extra-terrenal<sup>2</sup>; aunque posteriormente, en las tragedias grecolatinas, ya aparecerían figuras espectrales como tal, caso de ciertas obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides, o posteriormente en las cartas de Plinio el Joven, donde la noción de espectro ya

<sup>1</sup> Quiero resaltar que con la introducción de esta categoría no se propone una creación conceptual más, por el mero hecho de crearla, sino más bien problematizar cuestiones en torno la creación de estas categorías, su definición y adecuación a los fenómenos textuales, así como poder discutir sobre la necesidad de reducirlas o ampliarlas en pro de englobar ejemplos textuales —como *Carcoma*— que difieren de las características planteadas por otras de ellas. En todo caso, o se necesitan más categorías diferenciales para adecuar los conceptos a los textos, o se opta por considerar *lo fantástico* como categoría englobadora, incluyendo ya dentro de ella las distintas definiciones diferenciales que los nuevos textos nos van ofreciendo y/o haciendo replantear. Podría ser esta la gran discusión contemporánea dentro de la teoría literaria relacionada a este subcampo.

<sup>2</sup> Cuestión de interés, pues permite concebir una diferencia entre *lo fantasmal* y *lo espectral* que puede igualmente expandirse a la literatura moderna: recogiendo su origen etimológico, lo primero referiría a *aparecerse* o *mostrarse*, pudiendo hacerlo desde otro plano, sin necesidad de ser un espectro *post-mortem* de un individuo antes vivo; y lo segundo a *imagen* o *reflejo* de algo que estaba pero ya no está, más relacionado con la vuelta desde la muerte. Por tanto, desde esta concepción *lo fantasmal* siempre sería *espectral*, pero no al revés.

adquiere una entidad más cercana a su concepción moderna. No obstante, estas figuras en su versión clásica son presentadas de forma normativa dentro de la diégesis, no ocasionando una ruptura con el orden preestablecido que genere un *extrañamiento* (Shklovski, 1916) o *unheimliche* (Freud, 1919). Por tanto, no siendo amenazantes *per se* ni conformando ningún tipo de brecha del todo rupturista, aunque sí hasta cierto punto alterizante, especular o fronteriza entre diferentes esferas de la realidad mundano-divina o entre vida y muerte, solo que esta liminaridad no implicaría una desestabilización notable entre tales esferas o regímenes, cosa que sí sucederá con el *fantástico* pre-moderno y moderno. Teniendo esto en cuenta, muchas de estas *(des)presencias* son *fantasmales* pero no *espectrales*: por ejemplo, ciertos dioses o subalternos divinos se presentan en el mundo de forma icónico-fantasmal, estando presentes en imagen y voz pero no del todo o de forma plenamente carnal. Este condicionante puede ampliarse a figuras más contemporáneas, como los *doppelgänger*s, presencias demoniacas, sombras o seres indeterminados de corte lovecraftiano.

En contraste, en el modo *fantástico*, que se considera inaugurado en su forma moderna por *El castillo de Otranto* (1764), pero que tiene correlatos previos en las narraciones orales donde aparecen criaturas o sucesos mágicos disruptivos, al igual que en textos medievales y renacentistas donde aparecen seres divinos —en el ámbito occidental, en torno al cristianismo— o aspectos mágicos paganos —bastante relacionados con el sustrato celta, existiendo antes las presencias y casas «endudadas» que las «encantadas»—, estas *(des)presencias* ocasionan una ruptura extrañante del orden preestablecido, pasando en cierto momento la narración de realista o natural a fantástica o sobrenatural. Frente a la concepción entremezclada de lo mundano y lo divino en la perspectiva grecolatina, la cristiana establece una separación entre ambos, dándole una primacía axiológica al segundo sobre el primero. En el otro extremo, lo mágico en tanto que pagano o demoniaco pasa a ser una admonición disruptiva —aunque también pueda serlo lo divino-cristiano, como castigo ante actos inmorales que son represaliados—, y las *(des)presencias* son amenazantes *per se*, mientras que en el caso anterior son siempre extrañantes, aunque de forma más relativa, pero pueden ser axiológicamente positivas, como salvación, redención o recompensa divina —véase la diferencia entre lo sobrenatural en *El burlador de Sevilla* o *El estudiante de Salamanca* frente a *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, en el cual Don Juan consigue su redención gracias a la intervención del espectro de Doña Inés, provocando su arrepentimiento.

En este sentido, la liminaridad de estas *(des)presencias* ya no refiere a un trasvase o convergencia naturalizada entre la esfera mundana y la divina, sino a una afectación extrañante y rupturista de la segunda en la primera o de lo mágico o sobrenatural en lo

natural, poseyendo lo espectral-fronterizo un carácter amenazante y generalmente negativo, o al menos relacionado con el desorden: «El monstruo encarna la transgresión, el desorden. Su existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral [...] Por ello, el monstruo siempre implica la existencia de una norma» (Roas, 2019: 30). Puede entenderse esta deriva desde el contraste entre la idiosincrasia religiosa del mundo grecolatino y el cristiano: mientras que en el primero lo divino se concebía —aunque separado en propiedades y espacialidad— como concomitante o inscrito en lo terrenal, en el segundo pasó a concebirse como separado mediante una frontera metafísica clara y distintiva, muy relacionada con la muerte y la condena o trascendencia tras ella desde el juicio divino, o en su defecto con la herejía pagana como trastocamiento del orden natural. Esta separación liminar entre ambas esferas es la que provoca la diferencia ontológica y sobre todo axiológica entre las *(des)presencias fantasmales* de una época y otra, que se ve asimismo sintetizada en sendas producciones literarias, ya sean orales o escriturales. Otro factor fundamental es la moral grecolatina frente a la cristiana: respectivamente, una no mantenía tantas constricciones éticas y estaba basada en la multiplicidad de dioses a adorar y sus valores asociados, según el estado, colectivo o individuo —distinción clave entre la griega y la latina: la primera dependía de la *polis* y tendía a ser más colectiva; la segunda, de la familia o individuo—; la otra, mono-teológica y más unitaria en cuanto a sus valores, además de sumamente moralizante y dependiente de la culpa.

Desde esta premisa, es entendible que en el mundo cristiano lo fantasmal sea visto de forma rupturista y amenazante ante el orden natural o preestablecido, pues posee así un fuerte potencial adoctrinador, sea mediante el castigo divino o mediante la amenaza de seres sobrenaturales o demoniacos —desde donde también se entiende la condición espectral de estar anclado a la vida por algún pecado, en relación con la culpa y la idea de purgatorio—; en cambio, en el mundo grecolatino estos seres fantasmales se corresponden con moralejas diversas o representaciones asociadas a valores concretos, correlativas de determinados dioses, seres divinos subalternos o criaturas mitológicas. Esto, aun así, se expande al ámbito romance a través de las criaturas mágicas, sobre todo de raigambre celta y germánico, en los relatos orales dirigidos a los niños para establecer moralejas adoctrinadoras orientadas a evitar determinadas acciones o actitudes particulares, pero no tanto a los fantasmas, que por su conexión directa con la muerte, pasaron a cargar un valor asociado a la culpa y a la condena por actos inmorales entendidos desde los códigos cristianos, así como una *alteridad* inscrita intersticialmente dentro del propio mundo terrenal, mas en este caso ya como transgresión del orden preestablecido o supuesto en el mismo:

En una cultura secularizada, el deseo de lo otro no se desplaza hacia regiones alternativas del cielo y el infierno, sino que se dirige hacia las zonas ausentes de este mundo, transformándolas en “otra” cosa, diferente de la familiar y confortable. En lugar de un orden alternativo, crea la “otredad”, este mundo re-emplazado y dis-locado (Jackson, 1986: 17).

No obstante, la deriva de mayor interés aparece con la modernidad industrial y artística, desde finales del XIX hasta nuestros días. Con la desacralización del mundo a partir de la diagnosticada muerte de Dios, la representación de lo sobrenatural, y en consecuencia de las presencias fantasmales, comienza a apuntar su objetivo y praxis discursiva más hacia la realidad mundana que hacia la irrealidad divina o sobrenatural en sí, adquiriendo un carácter eminentemente simbólico o alegórico con respecto a ella:

Con la extinción del modelo trascendente, la imitación se aplica a unos modelos mucho más cercanos y la mediación interna domina las relaciones sociales. En el largo e imbricado tránsito del mundo arcaico al moderno, pasamos de un universo jerarquizado, cerrado, de fuerte cohesión interna sancionada por un sistema de rituales, a una sociedad secularizada tributaria de las ideas modernas de igualdad, que ha abierto las perspectivas de un sujeto autónomo capaz definir su propia historia (Paola Rodríguez, 2011: 223).

En este sentido, lo fantasmal-fronterizo pasa a ser una representación simbólica del choque entre subjetividades individuales, esferas o clases sociales, géneros sexuales/identitarios, valores, ideologías, tipos de actitudes o acciones: todos ellos representados de forma dialógica o simbólico-alegórica y poseyendo también una naturaleza moral y en cierta forma ideológica o aleccionadora. Estaríamos transitando, por tanto, del *monstruo sobrenatural o diegético* al *monstruo dialógico o alegórico*, el primero perteneciente a *lo maravilloso* y *lo fantástico*, y el segundo al *neofantástico*, *lo inusual* o *lo extra-ordinario*, donde se correlacionan o incluso entremezclan el aspecto diegético y el discursivo dentro de la semiosis textual —razón de que este nuevo tipo de monstruo sea, en efecto, «dialógico»—, antes separados entre lo sobrenatural de la diégesis y el aspecto discursivo implícito que se encontraba contenido en el relato, generalmente en forma de moralejas ideológicas implícitas en su discurso —el espectro como condena en cuanto a los valores cristianos, los relatos orales maravillosos o fantásticos dirigidos a los niños, etc.—. Por ejemplo, el fantasma dentro de *lo inusual* funciona «únicamente desde la perspectiva del plano lingüístico y enunciativo, pues se trata de una forma inusual de presentar la realidad a través del lenguaje y no de un fenómeno propio de la literatura fantástica, en la que se transgreden nuestros códigos sobre el funcionamiento de lo real» (Núñez de la Fuente, 2021: 103). A pesar de tener estos tres *modos literarios* un mismo tipo genérico de monstruo/fantasma, su praxis narrativa y discursiva es diferente, al igual que su forma de exposición y tratamiento de estas *(des)presencias*.

### 3. Las *(des)presencias* según su tratamiento en cada modalidad de *lo insólito*

Todos los *modos* antes señalados se inscriben dentro de la *hipermodalidad* de *lo insólito*, aquella que engloba toda narrativa que refiere a relatos cuya diégesis circunda entornos, cuestiones u ontologías anormativas con respecto a la realidad extratextual o la praxis literaria realista, englobando desde *lo extraño* hasta las modalidades ya comentadas, cada una con diferentes contextos de surgimiento y variaciones epocales según el desarrollo histórico. En casi todas ellas, los fantasmas, espectros o *(des)presencias* tienen un papel fundamental, tanto como actantes narrativos funcionales cuanto como aspectos temáticos o de contenido, *leitmotivs* discursivos, símbolos o alegorías. Como se venía diciendo, si en *lo maravilloso* estas figuras no comportaban una verdadera alteración rupturista del orden preestablecido, aunque sí una naturaleza hasta cierto punto fronteriza, en *lo fantástico* adquirirían ya un carácter más liminar y amenazante, en tanto que encrucijada o tránsito entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Aun así, *lo fantástico* mantiene una óptica diegética del fantasma como presencia sobrenatural con carácter físico y plenamente real dentro de su universo interno.

En contraste, los tres modos antes referenciados pasan a discursivizar estas figuras, de forma que muchas de estas narrativas imprimen en la percepción y axiología receptiva del lector la facticidad, o al menos la posibilidad, de que tales *(des)presencias* sean un producto literario-discursivo y potencialmente simbólico, o al menos correlacionado con realidades sociológicas latentes bajo su génesis, más que entes con un carácter diegético real y efectivo cuyo propósito narrativo es establecer una brecha o ruptura del orden natural. Este proceso es lo que David Roas ha denominado *naturalización* o *desfantasificación del monstruo* —lo mismo con el fantasma—: «Con el término “naturalización” me refiero al hecho de dotar al monstruo de una paradójica normalidad, es decir, convertirlo en un posible más del mundo» (2019: 37). Este mecanismo será uno de los que más observaremos en las *(des)presencias* contemporáneas, al menos cuando son plenamente concebidas como símbolos o alegorías lingüístico-discursivas —sobre todo en el *neofantástico* y el *inusual*—. En consecuencia, estaríamos ante un tipo de narrativa que «desdibuja al monstruo fantástico y anula su dimensión ominosa, puesto que deja de ser una figura del desorden para encarnar el orden, la norma» (Roas, 2019: 51), sirviendo en muchas ocasiones como representación de lo sistémico desde una perspectiva sociopolítica en parte heredera de los filósofos posestructuralistas franceses —especialmente de la *biopolítica* y la *microfísica del poder* foucaultianas—.

Todo esto provoca que los nuevos fantasmas pasen a tener una naturaleza doblemente fronteriza: 1) Por su *liminaridad entre vida y muerte o entre naturalidad y sobrenaturalidad*, dentro del aspecto diegético —siempre en potencia, dependiendo de la

hermenéutica lectora—: es decir, la tradicional. 2) Por su *liminaridad entre el aspecto diegético y el discursivo* o *liminaridad entre existencia e inexistencia óptico-diegética*. En este sentido, tales figuras espectrales juegan en dos márgenes, amenazando el estatuto de lo real en tanto que potencial ruptura de la estabilidad mundana, pero sobre todo buscando desestabilizar concepciones sociológicas relacionadas con la identidad, la pertenencia, la opresión o la marginación —entre otras—, tornándose así en una herramienta de la alteridad y de la subversión sumamente potente y eficaz para atacar los regímenes normativos. Una de las estrategias fundamentales de cara a actualizar este tipo de figuras tradicionales hacia nuevas figuraciones de las mismas, adaptadas a dilemas sociológicos epocales que difieren de los miedos, obsesiones y tabúes culturales previos, responde a lo que Carmen Rodríguez Campo denomina como *monstruos universales actualizados o renovados*, arquetipos interfigurales que son adaptados y reestructurados en nuevas versiones de sus prototipos clásicos —en el caso que nos ocupa, generalmente, tornando un miedo atávico, más general y asociado a la ruptura del orden natural, en una expresión simbólico-alegórica relacionada con dilemas sociológicos reales y más concretos—, originando figuras espectrales novedosas cuya condición fluctúa entre realidad e irrealidad, solo que enfocada en la representación, denuncia o subversión de paradigmas realistas de tipo sociopolítico, identitario o genealógico:

[E]l monstruo universal actualizado transforma el arquetipo de la monstruosidad clásica para adecuarse a los miedos y ansiedades de la época a la que estos se refieren y a la que ahora pertenecen, mimetizándose con el ambiente [...] renovando las propiedades y roles asociados a las diversas figuraciones de la monstruosidad ya existentes (Rodríguez Campo, 2023a: 220).

Estas *(des)presencias* más modernas destacan por su carácter *dialógico*, dado que su interpretación realista o alegórico-sociológica se enfrenta a su interpretación irreal, sobrenatural o diegética, dependiendo su carácter ontológico de la interpretación lectora del lenguaje literario empleado, el tratamiento discursivo de la diégesis y cómo son contados los eventos sucedidos desde la voz del narrador a lo largo de su progresión estructural —esto último es sumamente importante, pues en muchos casos un momento puntual del relato puede decantar la duda suspendida sobre la tensión diégesis-discurso de un lado o del otro—. Por ejemplo, haciendo que la experimentación de las *(des)presencias* sea vista como una alucinación del narrador, como una alegoría del texto dirigida a un dilema real de orden sociológico o como una representación de sentimientos, actitudes o miedos de los personajes protagonistas, en cuyo caso la diégesis pasaría a moverse, según la interpretación receptiva predeterminada por la disposición escritural, dentro de límites insólitos pero realistas, como ocurre con *lo inusual* —aunque diversos relatos dejen cierto margen a la indeterminación, de forma más liminar si cabe—:

Aunque colinda con lo extraño, lo inusual presenta estrategias lingüísticas diferentes y no se inspira en casos anómalos que quiebren las bases científicas de nuestro mundo, sino en una realidad actual y cotidiana que es vivida como extraña por los personajes. También se ha observado que se aleja de lo fantástico porque los acontecimientos de los relatos de lo inusual no cruzan la frontera de lo imposible (Núñez de la Fuente, 2021: 101-102).

No así con el *neofantástico*, que mantiene una diégesis sobrenatural pero normalizada por el discurso y sin ruptura amenazante alguna, aunque este modo no suele contar con fantasmas sino que con hechos que les suceden a los protagonistas, más en relación con la animalización/monstruificación y dirigidos a alegorías sociológicas generales —véase el caso de *La Metamorfosis* de Kafka o «Carta a una señorita en París» de Cortázar, el primero como ejemplo parcial y preconizador, pues sí hay cierta ruptura inicial cuando Gregorio Samsa se transforma en insecto, y el segundo como ejemplo paradigmático<sup>3</sup>—. Tampoco con *lo extraordinario*, que también mantiene su diégesis en los márgenes sobrenaturales desde el punto de vista diegético-discursivo, aunque correlativizando esta irrealidad con otra realidad sociológica circundante que es su propia génesis y de la que sirve como alegoría. Ya que el *neofantástico* no utiliza tanto estas *(des)presencias* fantasmales, pasaré a analizar las convergencias y divergencias entre *inusual* y *extra-ordinario*, definiendo también esta última categoría modal desde sus rasgos específicos aquí propuestos. *Lo inusual*, concepto creado y definido por Carmen Alemany, refiere a:

una literatura que se mueve en baremos no usuales, infrecuentes [...] parámetros que fluctúan en la franja que oscila entre lo real y lo insólito [...] pero que termina por detenerse en lo primero [...] una forma de ficción en la que prima la incertidumbre aunque los hechos transcurran en el plano real con transiciones hacia lo onírico o lo delirante [...] Lo decisivo es que en estos casos no hay una incursión del elemento insólito en la vida cotidiana como apertura, como pasaje hacia nuevas realidades en las que lo cotidiano toma otro rumbo; los personajes tienen dudas, incertidumbres, vacilaciones, pero acaban afincándose en la realidad. Y en lo que concierne al lector, en algunos momentos, y por tratarse de textos muy ambiguos, pueden dudar de la naturaleza de esa realidad; pero insistimos, al final ésta cae por su peso (Alemany Bay, 2016: 135, 137).

En resumen, aunque se mantenga discursivamente una duda, tensión o indeterminación entre realidad e irrealidad que genera asimismo una vacilación en el lector, el texto termina resolviéndose más por la primera y predetermina asimismo la interpretación lectora hacia ella, de modo que las *(des)presencias* tienden a interpretarse finalmente como alucinaciones de la narradora<sup>4</sup> o como alegorías sociológicas/sociopolíticas. *Lo inusual*, además, mantiene un discurso centrado en la subjetividad narrativa, generalmente desde narradores no-fiables y en cierta forma dañados por su pasado donde «se observa un carácter identitario significativo de tipo individualizador, pues las protagonistas se esfuerzan por hallar

<sup>3</sup> Tal y como sucederá, dentro de *lo extra-ordinario*, con *Pedro Páramo* y con *Carcoma*, respectivamente.

<sup>4</sup> Pues suele declinarse hacia la narrativa femenina, siendo su subgénero convencional el *gótico-cotidiano*, también llamado en ocasiones *gótico-femenino*.

una identidad propia» (Núñez de la Fuente, 2021: 87); y un lenguaje hasta cierto punto lírico o intimista donde «el revestimiento poético [...] configura un mundo referencial no necesariamente distinto al nuestro [...] pero sí alucinado e intenso, gracias al potencial connotativo de sus fragmentos líricos» (García-Valero, 2020: 24).

En contraste, la categoría propuesta de *lo extra-ordinario* se distingue de *lo inusual* en que mantiene una diégesis interna de orden sobrenatural —aunque sin corte rupturista alguno, al igual que los dos modos anteriores y en contraste con *lo fantástico*—, teniendo las *(des)presencias* una entidad real y efectiva, además de físicamente actante y observable en la narración a través de sus protagonistas y/u otros personajes —este último caso es el más claro para considerar la presencia física real de estas *(des)presencias* dentro del marco diegético—. En consecuencia, esta modalidad opta por la irrealidad o sobrenaturalidad, en lugar de por la realidad o naturalidad, solo que mantiene una constante interrelación y retroalimentación con un entorno sociológico colectivo y costumbrista —el pueblo o ciudad en el cual se inscribe la acción y que rodea a los protagonistas, normalmente con una identidad propia bastante marcada y localista—, sobre el cual las *(des)presencias* pasan a tener un aspecto alegórico correlacionado con dilemas reales. Por tanto, es habitual en estas narrativas que sus figuras espectrales estén relacionadas con un pasado sórdido o grotesco dentro de la genealogía familiar o del pueblo en sí, desde una óptica sociopolítica bastante centrada en el clasismo o el machismo<sup>5</sup>, cuestión que habitualmente comparte en el primer punto con el *neofantástico*, aunque más parcialmente, y en el segundo con *lo inusual*.

Estas características son las que llevan a la postulación de dicha nomenclatura, incluyendo el guion que separa ambos términos, el cual busca resaltar la correlación entre ambos regímenes, el sociológico-colectivo y el diegético-sobrenatural, por medio del dialogismo mencionado, ya en su máxima expresión; así como, por otro lado, la importancia que lo ordinario, lo turbio o lo grotesco que sostienen este tipo de textos, tanto en su contenido narrativo como en el lenguaje empleado. En conclusión, *lo extra-ordinario* se diferencia y caracteriza de *lo inusual* por: asentamiento final de la diégesis en lo sobrenatural;

---

<sup>5</sup> Esta preocupación por un pasado corrupto de corte colectivo puede poseer también un factor epocal y local, relacionado con el mentado costumbrismo que caracteriza a esta modalidad: «Esa preocupación compulsiva por el pasado puede ser interpretada como signo de salud de un país [...] o como la nostalgia por una época que ya no existe [...] la representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual [...] sino también de la identidad colectiva» (Todorov, 2000: 32-33). En este caso, quizá el motivo latente sería el desencanto con las sociedades y sistemas políticos neoliberales: resaltando el olor a pólvora heredado en ese costumbrismo sórdido, o la idealización de un pasado fértil que contrasta con el presente, en su defecto —caso de Comala e Icamole—. La tendencia a la grotesquización de lo costumbrista, aparte, puede tener cierta causalidad, al menos en el contexto español, con la emergencia de los nuevos movimientos reaccionarios que se han ido reapropiando de lo rural —posible motivación argumental de *Carcoma*, contando con la importancia que clasismo y machismo tienen en ella.

costumbrismo colectivizante, en vez de individualismo subjetivista; eventos y lenguaje de corte sórdido o incluso grotesco, en vez de lírico e intimista; y carácter potencialmente dialógico en su aspecto narratorial, pudiendo alternar las perspectivas de diferentes narradores o mantener una praxis discursiva polifónica<sup>6</sup> —frente al carácter más unilateral, individual, intimista y subjetivo de las narradoras en primera personal del *inusual*—.

Ejemplos característicos de esta praxis modal serían: 1) *Pedro Páramo* (1955), como caso preconizador bastante adelantado a su tiempo<sup>7</sup>: dado que mantiene una diégesis sobrenatural que no depende de una ruptura puntual, sino de un desvelamiento progresivo que torna las presencias actantes —encontrándose en el espacio diegético de Comala desde un principio— en *(des)presencias* espectrales, sucediendo este cambio o activación perceptiva de su condición *in medias res* pero determinadamente; asimismo, su diégesis tiene un carácter colectivo, costumbrista y cuyas *(des)presencias* se relacionan con un pasado sociológico sórdido del pueblo y la genealogía familiar. 2) *Carcoma* (2021), de Layla Martínez, como ejemplo más paradigmático: en este caso las *(des)presencias* —tanto sombras indeterminadas como espectros de antiguos moradores— aparecen desde el comienzo de la novela con una presencia física efectiva, la diégesis se asienta claramente en la irrealidad, el relato se centra en los aspectos sociológicos colectivos del pueblo vistos desde una óptica sociopolítica, con un pasado grotesco también centrado en el clasismo y el machismo que deja una herencia carcomida en la casa y la genealogía familiar de sus protagonistas<sup>8</sup>. De hecho, ambas son narradoras no-fiables —sus versiones de los hechos chocan, y la abuela desacredita a su nieta en varios momentos mediante *metalepsis discursivas* dirigidas a los lectores— y también sórdidas e incluso despreciables en sus actos, algo que en *lo inusual* no suele llegar a un punto tan exagerado, generalmente haciéndose las protagonistas más daño a sí mismas que al resto, o en su defecto a las propias *(des)presencias* como representaciones, símbolos o alegorías de valores, actos u opresiones externas.

<sup>6</sup> En todo caso, este sería un rasgo auxiliar, cuya aparición es más contingente e innecesaria que el resto.

<sup>7</sup> Rechazo, por tanto, su inclusión dentro de *lo fantástico*, en contraste con lo indicado por González Boixo — véase 2015: 112-113—, principalmente por la falta de ruptura puntual de un régimen realista previo, la importancia de lo colectivo y lo sociopolítico-alegórico en correlación con los sucesos sobrenaturales, y el uso de unos personajes y un lenguaje sórdido/grotesco. En esta obra la consideración entre *fantástico* y *extra-ordinario* se mueve en una franja más gris, debido a la vacilación sostenida entre realidad-irrealidad, mas en todo caso es bastante problemático incluirla dentro de *lo fantástico*, al ser un texto sumamente distinto de los ejemplos canónicos de este modo, encajando con mayor precisión dentro de los rasgos señalados para *lo extra-ordinario*.

<sup>8</sup> Otro caso que comparte estos aspectos al completo, aunque desde el régimen *insólito-metaficcional* —pues, al fin y al cabo, los poderes metaficcionales son de índole sobrenatural—, y en este caso *extra-ordinario*, sería *El último lector* (2005) de David Toscana, obra que termina definiendo su diégesis en lo sobrenatural-metaficcional, emplea un lenguaje sucio o grotesco y personajes sumamente despreciables y poco fiables, dualidad contrastada de perspectivas narratoriales, y un acercamiento a dilemas sociopolíticos colectivos bajo un sentido atávico asentado en el pueblo de Icamole, heredero de la Comala de Rulfo —ambos pueblos desérticos mexicanos con un pasado fértil, pero ahora condenados a la miseria o la errancia, como purgatorio de pecados pasados—.

Con respecto a las figuras espectrales también encontramos diferencias notables, a pesar de explotar ambos modos su carácter dialógico-alegórico. En *lo inusual*, estas *(des)presencias* terminan siendo alucinaciones o simbologías y su presencia efectiva se pondera como irreal o inexistente, mientras que en *lo extra-ordinario* se concibe como real y efectiva, a pesar de tener aun así un factor simbólico o correlato alegórico con la realidad sociológica circundante en la cual se asientan. Estas diferencias intratextuales determinan también diferencias en el carácter liminar de estas *(des)presencias* en cuanto a su condición semiótica. Instauradas dentro de un marco discursivo finalmente realista, lo fronterizo en *lo inusual* responde a lo psicológico y lo subjetivo en tanto que individualizador e identitario. Las *(des)presencias* poseen un carácter freudiano relacionado con el trauma, asumiendo formas icónico-fantasmales de las emociones, recuerdos y sentimientos de las protagonistas y poseyendo no solo un carácter liminar, sino también de límite asintótico, riesgo sideral del propio sujeto al borde de un abismo interno: «en su solipsismo, cuando las protagonistas vuelcan la atención a su intimidad solo encuentran fantasmas ajenos, trazos de dolores no resueltos o precariamente ocultados» (García-Valero, 2020: 30). En cambio, en *lo extra-ordinario* lo fronterizo responde a lo identitario en tanto que colectivo: choques entre clases sociales, desde una perspectiva marxista, o entre géneros, desde una perspectiva feminista<sup>9</sup>. Por tanto, esta liminaridad fantasmal de *lo extra-ordinario*, en vez de fronteras psicológicas y subjetivas de sus protagonistas, como ocurre con *lo inusual*, exploraría fronteras sociales de corte costumbrista y atávico que devienen en espectros atados al mundo real por sus actos inmorales, vistos desde una óptica sociopolítica, o en su defecto engendrados por medio de traumas heredados en un sentido genealógico, familiar o comunal, de naturaleza más colectiva y compartida que individualizante y subjetiva. En las narrativas contemporáneas de *lo insólito*, «lo no mimético pone de relieve el testimonio de concretas problemáticas sociales [...] realiza una aproximación a lo terrible que se esconde bajo la posibilidad de existencia de esos horrores» (Álvarez Méndez, 2022: 128), aspecto que se torna en este último modo, o al menos se enfoca, desde un punto de vista colectivo y grotesco.

---

<sup>9</sup> Este aspecto lo comparte con *lo inusual*, pero difieren en su tratamiento: como ya se había señalado, *lo inusual* establece una praxis discursiva intimista, subjetiva e internalizada, mientras que *lo extra-ordinario* emplea una praxis colectivizante, grotesca y más externalizada, cuestiones que también reverberan en el lenguaje empleado. Basta con leer estas citas de *Carvoma*, cuya potencia estilística no proviene del lirismo sino de un lenguaje sucio y grotesco: «A la Adela y la Felisa las tuvo un tiempo en una cuadra a las afueras del pueblo. Puso un jergón y una palangana y las iba turnando. Él esperaba afuera para que ninguno estuviese más tiempo del que hubiera pagado ni estropease el género de una paliza [...] el golpe se iba a llevar por delante al gobierno y el gobierno al golpe, a él tanto le daba porque putas y puteros ha habido siempre y siempre va a haber, no hay negocio más seguro que ese [...] Te voy a moler a palos cuanto te pille como no me traigas la maza, susurraba mi padre al otro lado [...] Te voy a desgraciar hija de puta, no te va a reconocer ni tu padre, y golpeaba el balde lleno de mierda contra el muro» (2021: 36, 42-43).

En este último apunte podemos encontrar uno de los mayores parecidos entre *neofantástico*, *inusual* y *extra-ordinario*, denotando sus convergencias y proveniencia —razón de que los tres compartan rasgos comunes y el empleo del *monstruo* o *fantasma dialógico-alegórico*; de hecho, la misma Alemany resalta que *lo inusual* puede entenderse como una derivación del *neofantástico* (Alemany Bay, 2016: 135)—, aunque mantengan aun así notables diferencias tanto en su proyección diegético-discursiva como en el tratamiento de las figuras estudiadas. Otra de las diferencias clave, aparte de la divergencia en cuanto a su régimen diegético-discursivo, resulta en que el entorno *extra-ordinario* está cargado de referencias identificables relacionadas con espacios, tradiciones y costumbres sociales, aspectos religiosos o eventos históricos, cosa que no sucede en *lo inusual*, al centrarse más en una interioridad subjetiva e intimista. Por ello mismo, a pesar de que converjan en el uso de un trasfondo sociopolítico, una de las distinciones capitales entre *inusual* y *extra-ordinario* recae en la contraposición entre internalización-externalización, entre intimismo-sordidez o entre lo lírico y lo grotesco.

Con respecto a las distinciones entre *fantástico* y *extra-ordinario*, cuyos parecidos son los más amplios en lo que refiere a su régimen diegético sobrenatural y su estética amenazante, estas se definen por la importancia del régimen dialógico-alegórico, colectivizante y sociológico de *lo extra-ordinario* —en lo cual engrana más con las formas insólitas más modernas— y en el aspecto discursivo que aplica sobre su narración y diégesis. Por ejemplo, *lo extra-ordinario* naturaliza sus monstruos o *(des)presencias* desde un comienzo, siendo proyectadas como una normalidad patente y recurrente para los protagonistas, aun siendo amenazantes para ellos y especialmente para otros personajes ajenos a su entorno — aspecto que, a su vez, lo diferencia del *neofantástico*—, al mismo tiempo que las correlaciona con aspectos sociopolíticos circundantes e incluso generativos de las mismas, mientras que *lo fantástico* tiende a establecer un régimen realista que es progresivamente amenazado hasta que una ruptura identificable lo torna, ya de forma definitiva, de realista en sobrenatural, generando con ello un *unheimliche* y un extrañamiento identificables en lo que respecta al momento puntual en que los sucesos son así desvelados.

Las diferencias mencionadas anteriormente se sintetizan en distintas modulaciones discursivas, ontológicas, semánticas, axiológicas y estéticas de estas *(des)presencias*.

1) Discursivas: Referentes a su tratamiento diegético y narrativo, según lo que ya fuera analizado en las páginas anteriores.

2) Ontológicas: Mientras que *lo maravilloso* proyecta una ontología fantasmal diegética de tipo mágico/divino e inscrita hasta cierto punto dentro del mundo terrenal, entremezclando lo físico y lo metafísico —*liminaridad ontológica relativa, concomitante o*

*trascendental*—, *lo fantástico* tiene una ontología también diegética pero rupturista, estableciendo su propia aparición una convergencia desestabilizadora entre el mundo de lo mundano y lo divino o de los vivos y los muertos, tornando lo previamente físico y realista en metafísico y sobrenatural —*liminaridad ontológica rupturista, transitante o trascendente*—. *Lo inusual*, en cambio, una oscilante pero que termina asentándose más en el aspecto discursivo o simbólico del texto, asentando su diégesis en un régimen (más o menos) cercano al realismo, desde un acercamiento a la percepción de lo sobrenatural y su liminaridad como una cuestión eidética, simbólica y en muchas ocasiones tan solo discursivizada lingüísticamente, relativa a la subjetividad interna de sus protagonistas —*liminaridad ontológica intimista/internalizada, psicológica o inmanente*—. Es decir, «se trata de la representación de un mundo interiorizado donde lo que sucede no tiene por qué funcionar como en la cotidianidad; las fronteras entre el mundo interiorizado y la vida cotidiana se disuelven sin que ello plantee ningún problema» (Núñez de la Fuente, 2021: 94), lo cual puede observarse en los siguientes fragmentos de *Los ingravidos*:

Yo procuro emular a mis fantasmas; escribir como ellos hablaban, no hacer ruido, contar nuestra fantasmagoría [...] No, no están muertos. Entonces no son fantasmas. No, no son fantasmas [...] Le dije que me había vuelto fantasma; o que quizás era la única viva en una ciudad de fantasmas; que, en todo caso, no me gustaba morirme a cada rato [...] La gente se muere, deja irresponsablemente un fantasma de sí mismo por ahí, y luego siguen viviendo (Luiselli, 2013: 20, 22, 83, 114).

Por su parte, *lo extra-ordinario* expone una ontología plenamente dual, con una presencia existencial efectiva de sus figuras espectrales, mas también como correlato alegórico de realidades sociológicas no-sobrenaturales —*liminaridad ontológica colectiva/externalizada, alegórica o dialógica*—, como puede observarse en este fragmento de *Carcoma* donde el marido de la madre/hija de las dos narradoras asesina al padre, que queda encerrado en la casa como espectro, a modo de condena por todos sus actos y crímenes machistas ejecutados contra ella y otras mujeres, pero lo cual supone al mismo tiempo la intrusión de ciertas *(des)presencias* oscuras dentro de ella a causa del crimen acontecido, transmitiéndole genealógicamente a su hija esa herencia carcomida:

Esa noche, cuando cayó dormido, ella tapó con ladrillos y argamasa el hueco que quedaba. Al cabo de unos días dejaron de oírse sus gritos. Mi padre se convirtió en otra sombra más de la casa [...] Desde aquella noche en que colocó los ladrillos y la argamasa, mi madre supo que las sombras se le habían metido dentro [...] Cuando acercaba el oído a mi vientre, también las escuchaba dentro de mí. Supo que aquello crecería dentro de nosotras, que se nos enredaría en las entrañas y no podríamos arrancárselo. Todo tiene un precio y aquel es el que tenía que pagar mi madre (Martínez, 2021: 43, 45-46).

3) Semánticas y estéticas: En cuanto a la semántica o aspectos de contenido, *lo maravilloso* instaura descripciones bastante variadas según la figura concreta, aunque

habitualmente se describan como presencias hasta cierto punto divinizadas y etéreas, cuya estética —su proyección superficial, sensorial y ornamental—, se encuentra en cierta forma idealizada, como entes ajenos y superiores a los seres mundanos —*liminaridad estética idealizadora o sublimadora*—. En *lo fantástico* su condición semántica suele ser: divina y bajada del cielo como redención en forma espectral e incorpórea, o en su defecto como pérdida del cuerpo pero sin redención del alma, condenada a la esfera terrenal y normalmente atada a un espacio concreto del que no pueden salir, asustando o amenazando a sus moradores y luego estando sometidos a gran cantidad de tópicos, con el arrastrar cadenas como el más característico de ellos<sup>10</sup>, aspecto descriptivo representante de la mentada condena *post-mortem* y la latencia del pasado en esa memoria iconológica —recordar aquí la etimología de «fantasma»—, congelada en la imagen incorpórea del mismo. Por tanto, su estética suele ser deturpada o decadente, además de amenazante e inquietante, a causa de su estatus condenatorio entre la vida y la muerte —*liminaridad estética degenerada o atemorizante*—, aunque en las narrativas cristianizantes y axiológicamente positivas se decline hacia la manifestación previa, de forma similar a lo que ocurría con *lo maravilloso*. En *lo inusual*, la descripción semántica de su materialidad suele ser más indeterminada, al ser proyecciones psicológicas o simbólicas, centrándose más en aspectos conceptuales y lo que representan con sus acciones o su potencial amenaza, normalmente de cariz opresivo, claustrofóbico y psicológico —«Casa tomada», y sobre todo «El huésped», son los ejemplos más característicos, con presencias indeterminadas de las que no se da casi descripción alguna, más que la impresión que tienen los personajes de ellas—. Su estética, al concebirse generalmente como *alter egos* de sus protagonistas o sus miedos e inseguridades, suele ser más etérea e indeterminada en cuanto a su materialidad, aunque también representante, en el plano discursivo o simbólico, de algún tipo de sentimiento concreto que sí les da una caracterización actancial o conductual que moldea en cierta forma dicha estética, como desdoblamientos fronterizos del propio ego —*liminaridad estética indeterminada, especular o desdoblada*—. Esta condición puede observarse en «Casa tomada» de Cortázar: «El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación [...] Los ruidos se oían pero siempre sordos, a espaldas nuestras» (1970: 7, 10). En este sentido, señala Miguel Carrera Garrido lo siguiente sobre la noción de *lo innombrable*:

Lo innombrable, como lo llamó el genio de Providence, encuentra su representación arquetípica en las criaturas invisibles; no en los fantasmas o espíritus de los muertos, sino en aquellas presencias sin categorizar, cuya sola percepción —amenazas efectivas al margen— pone en jaque la cordura del narrador y nos deja a los receptores en la sombra, bien

<sup>10</sup> Cuya primera mención se halla en las cartas de Plinio el Joven, pero se asentaría mucho más tarde, gracias a *Cuento de navidad* (1843) de Charles Dickens, donde el espectro de Jacob Marley popularizó este aspecto.

sugestionados por la inmensidad de lo que sentimos en las palabras de aquel, bien dudando de si lo que nos ha contado no es sino producto de su imaginación desquiciada (Carrera Garrido, 2018: 193-194).

En contraste, *lo extra-ordinario* ofrece una descripción más turbia y grotesca, aparte de diegética y físicamente efectiva, siendo incluso más amenazantes o terroríficas que en *lo fantástico* —en parte por su génesis realista, además de físicamente amenazadora, lo cual las vuelve incluso más turbias, al no comportar solo intimidación sobrenatural sino además una latencia sociológica del horror— e imprimiendo sensaciones perturbadoras en el lector, también por el hecho de tener ese correlato real que, en ocasiones, es incluso más turbio que las propias *(des)presencias* y les otorga un mayor grado de pavor, horror o abyección, con descripciones que recuerdan a lo demoníaco pero que se ven reflejadas en horrores realistas, como asesinatos, violaciones o maltratos. Esta latencia del horror sociológico y realista, siempre correlacionado con la diégesis sobrenatural que emerge desde él —y no al revés—, subsume al lector en un régimen narrativo sórdido y amenazante, que se diferencia del *fantástico* en tanto que esta última modalidad centra su amenaza en la rotura de las leyes naturales normativas, y no en los horrores sociológicos latentes bajo la existencia de sucesos sobrenaturales. Por este motivo, *lo extra-ordinario* se acerca más a la estética fantástica, aunque con ciertas variaciones que tornan la degradación o envilecimiento en grotesquización costumbrista y abyección perturbadora a partir de horrores sociológicos reales —*liminaridad estética grotesca, abyecta o envilecida*—, como puede observarse en este fragmento de *Carcoma*: «La casa nota el miedo que traen y chirría y cruje. Las sombras se han vuelto tan espesas que a veces alguno de ellos las ve, al igual que vosotros. Notan un bulto negro que se arrastra en una esquina y apartan la vista sin decir nada, con más miedo que cuando entraron» (2021: 132); o en el siguiente de *Pedro Páramo*: «vio a la mujer de los ojos azorados, poniéndole aquella cruz enfrente, y se estremeció. Pensó que tal vez el demonio lo había seguido hasta allí, y se dio vuelta, esperando encontrarse con alguna mala figuración» (2016: 112).

En los tres textos mencionados tendríamos ambos casos, tanto horrores realistas como presencias espectrales que surgen a partir de los anteriores y que juegan en esa liminaridad dialógica entre lo real y lo irreal, haciendo que estas *(des)presencias* funcionen como retales sórdidos de un pasado sociológico y costumbrista que se ha quedado anclado dentro del pueblo, en el caso de *Pedro Páramo* y *El último lector* —tipo de espacio que denota importancia que tiene el aspecto sociológico colectivo y costumbrista, en detrimento del intimismo individualista propio del *inusual*—. O en la casa donde viven las protagonistas de *Carcoma*, a pesar de que el pueblo que la circunda juegue también un papel fundamental, al menos en la cuestión sociopolítica —sobre todo desde la opresión machista de los

antepasados masculinos y el conflicto clasista del pueblo, donde la Guerra Civil juega un papel esencial—, recuerdo simbólico que esta mantiene tras sus puertas: «Era un odio antiguo que llevaban por dentro [...] No nos odiaban con rabia, sino con desdén. Nosotras en cambio sí teníamos mucha rabia» (Martínez, 2021: 67). Alternando entre el espacio privado y el colectivo, *Carcoma* instaura una diégesis clasista y misógina, aspecto también compartido por las otras dos obras, que profundiza más en ese horror grotesco asociado a crímenes reales:

Me giré para salir, pero antes de llegar al pasillo empezaron los golpes. Al principio eran débiles, pero luego subieron de intensidad. Llamaban desde dentro, cada vez con más fuerza. Después empezaron los arañazos y las sacudidas y la puerta del armario comenzó a astillarse. La madera se rompía a cada golpe. Del interior del mueble salía un llanto de niño que reconocí enseguida porque lo había oído cientos de veces (Martínez, 2021: 17)<sup>11</sup>.

4) Axiológicas: En *lo maravilloso* el valor genérico asociado a las *(des)presencias* es de tipo variado y representativo de ciertas actitudes o valores concretos relacionados con lo divino, la magia o la mitología, dependiendo por ello de la figura en particular, su pasado y su condición fantasmal —*liminaridad axiológica multiplicista e idiosincrática*—. En *lo fantástico* la axiología es generalmente negativa, rupturista y amenazante hacia el orden natural que es visto como positivo, poseyendo un carácter de degradación o condena —*liminaridad axiológica negativa, alterizante y amenazante*—, aunque desde perspectivas cristianizantes puede tornarse en positiva y liberadora —*liminaridad axiológica positiva, alterizante y redentora*—. *Lo inusual* mantiene igualmente un valor negativo, relacionado con el trauma y el daño físico, o sobre todo psicológico, pero que al intentar reencontrar su identidad, tiene para las protagonistas un sentido asociado de trayecto o superación interna —*liminaridad axiológica negativa, subjetual e identitaria*—, que funcionaría de acuerdo a dos praxis diferenciales, una que busca la identidad propia mediante la confrontación con las *(des)presencias* internas y su final expulsión o aniquilación, y otra que la buscaría mediante su asimilación o aceptación<sup>12</sup>.

Por último, en *lo extra-ordinario* el valor es también claramente negativo, pero más relacionado con lo grotesco, con el daño externo ejecutado por otros sujetos y presentado desde una óptica sociopolítica, por la sociedad externa en general o determinados colectivos y/o sujetos de la misma, donde las *(des)presencias* se convierten en una condena moral, o al menos pragmática, por eventos sucedidos o actos cometidos en un pasado colectivizado, en lugar de intimista e individual —*liminaridad axiológica negativa, sociológica e histórico-genealógica*—. Un aspecto que podemos observar tanto en el padre/marido de *Carcoma*, cuyo espectro queda

<sup>11</sup> Por ejemplo, en esta cita se entiende que el llanto de niño es de aquel que mató la propia narradora, hijo de la familia clasista del pueblo para la que ella trabajaba, explotándola y denigrándola, aspecto que correlaciona lo sociológico con lo espectral desde lo sórdido o lo grotesco.

<sup>12</sup> Para más disquisiciones sobre esta dualidad y ejemplos textuales concretos, véase García-Valero, 2020: 32.

en la casa tras ser encerrado en un tabique de la misma, como en la propia condena y final aniquilación de Pedro Páramo, así como en otros personajes que se ven condenados a vagar, estáticos, por Comala, condenados por ser verdugos o víctimas de un pasado oscuro y abyecto cuya génesis colectiva y sociopolítica los separa del fantasma fantástico tradicional:

Pedro Páramo causó tal mortandad después que le mataron a su padre, que se dice casi acabó con los asistentes a la boda en la cual don Lucas Páramo iba a fungir de padrino [...] Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Éste es uno de esos pueblos, Susana (Rulfo, 2016: 73, 76).

#### 4. Conclusiones

Desde todas estas variaciones de *lo fantasmal/espectral*, los diferentes modos de *lo insólito* articulan distintas aproximaciones y expresiones de sus respectivas *(des)presencias*, modulando su expresión liminar o fronteriza entre lo natural y lo sobrenatural, la vida y la muerte o lo diegético y lo discursivo, actuando también como símbolos o alegorías de ideas y dilemas reales, generalmente sociológicos, que llegan a su máxima expresión con las modalidades más modernas, donde el foco se pone casi al completo sobre la realidad mundana, con tales *(des)presencias* como representaciones de ocurrencias materiales y/o psicológicas. Consecuentemente, también varía la noción de lo fronterizo, de la *liminaridad* y la *alteridad*, según cómo son observadas en cada época, entre qué ámbitos son proyectadas y cómo son finalmente catalizadas por estas figuras, pasando de aspectos metafísicos relacionados en las esferas mundana-divina o vida-muerte —de suma importancia para sociedades tan religiosas como la grecolatina y la pre-moderna— a ser inmanentes y simbólicas, en lugar de trascendentes o transitantes. Internas a la esfera realista y sociopolítica, cuyas fronteras impuestas son identitarias, sociales, nacionales, sexuales, psicológicas o interpersonales, siendo estas *(des)presencias* correlatos alegóricos de dichas ocurrencias y problemáticas reales, solo que llevadas hasta un espacio liminar intermedio en cuanto a su representación textual y hacia una praxis subversiva, bregando entre dos límites que se entremezclan, que se con-funden, y cuyas expresiones asintóticas más potentes se encuentran en modulaciones contemporáneas que juegan sobre una percepción relativa entre su realidad y su irrealidad, entre la diégesis y el discurso, entre lo patente y lo simbólico.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMANY BAY, Carmen (2016), «Narrar lo inusual», *Romance Notes* 56(1): pp. 131-141.  
 ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2022), «Líneas de fuerza de lo fantástico en las creadoras españolas del siglo XXI», *Signa* 31: pp. 97-103.

- CARRERA GARRIDO, Miguel (2018), «Silencios y metáforas: analogías en el uso de la ambigüedad en «El huésped» de Amparo Dávila y el cine de terror (pos)moderno», *Brumal* 7(2): pp. 187-206.
- CORTÁZAR, Julio (1970), *Bestiario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- DERRIDA, Jacques (1997), *La diseminación*, trad. José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos.
- GARCÍA-VALERO, Benito (2020), «Los trazos en el cuerpo, el cuerpo a trazos: imaginario, lirismo y alteridad interior en la narrativa de lo inusual escrita por mujeres», *Brumal* 3(1): pp. 17-34.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (2015), «Estrategias narrativas de lo insólito en *Pedro Páramo*». En Inés Ordiz y Rosa María Díez Cobo (eds.), *La (ir)realidad imaginada Aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana*, León, Ediciones Universidad de León, pp. 111-122.
- JACKSON, Rosemary (1986), *Fantasy: literatura y subversión*, trad. Cecilia Absatz, Buenos Aires, Catálogos Editora.
- LUISELLI, Valeria (2013), *Los ingravidos*, CDMX, Sexto Piso.
- MARTÍNEZ, Layla (2021), *Carcoma*, Jaén, Amor de Madre Editorial.
- NÚÑEZ DE LA FUENTE, Sara (2021), «La narrativa inusual en la literatura mexicana: un estudio sobre *Los ingravidos* y *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli», *Brumal* 9(2): pp. 83-106.
- PAOLA RODRÍGUEZ, Gina (2011), «Mímesis, violencia y modernidad. El tránsito de lo sagrado a lo prosaico en la teoría de René Girard», *Papeles de trabajo* 8: pp. 215-226.
- ROAS, David (2019), «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de Literatura* 81(161): pp. 29-56.
- RODRÍGUEZ CAMPO, Carmen (2023a), «Distorsiones clásicas, actualizadas y alteraciones *otras* de la monstruosidad no mimética en antologías colectivas de cuento en español del siglo XXI». En Natalia Álvarez Méndez (ed.), *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 205-230.
- (2023b), «Intimidad y monstruosidad. Cuestiones de lo femenino en relatos escogidos de la antología *Festín de muertos*». En Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello (eds.), *Monstruos insólitos en las grietas de lo real. Visiones de las narradoras hispánicas*, Berlín, Peter Lang, pp. 137-153.
- RULFO, Juan (2016), *Pedro Páramo*, Barcelona, Editorial RM.
- TODOROV, Tzvetan (2000), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.
- TURNER, Victor (2004), «Liminality and Communitas». En Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Londres, Routledge, pp. 79-87.