

El cuerpo frágil del monstruo Alegoría de la interacción social en la narrativa breve de Cheri Lewis García

Giuseppe Gatti Riccardi*

Università degli Studi Guglielmo Marconi (Roma)

Universitatea de Vest - Timișoara (Rumanía)

FECHA DE RECEPCIÓN: 10-04-2021 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 18-05-2021

RESUMEN

El presente artículo pretende estudiar la obra cuentística de la narradora panameña Cheri Lewis García, centrándose en relatos pertenecientes a dos volúmenes: *Abrir las manos* (2013) y *El hilo que nos une* (2019). Se tratará de demostrar cómo la frecuentación de una cierta forma de lo neo-fantástico por parte de la autora construye un discurso de desestructuración de los modelos racionales preconcebidos y ofrece un planteamiento crítico, en un plano alegórico, de los sistemas de control sociocultural y de la espectacularización del consumo capitalista de la contemporaneidad. Nuestra modalidad de trabajo, apoyada en los soportes teóricos proporcionados por textos de Baudrillard, Foucault y Debord, entre otros, propone una lectura del sujeto ficcional como *monstruo*, “prodigio” según la acepción clásica. El doble enfoque que se sugiere examina, por un lado, la crítica del uso materialista del cuerpo, y por otro, la disgregación de la sociabilidad, representada en el nivel alegórico por identidades corporales *escindidas*, tal como ocurre en el primer relato, o *fagocitada*, tal como se evidencia en el segundo.

PALABRAS CLAVE

Narrativa breve centroamericana; Cheri Lewis García; literatura neofantástica; *Abrir las manos*; *El hilo que nos une*

The fragile body of the monster

Allegory of social interaction in Cheri Lewis García's short stories

ABSTRACT

The aim of this article is to study the short story work of the Panamanian writer Cheri Lewis García, focusing on stories belonging to two volumes: *Abrir las manos* (2013) and *El hilo que nos une* (2019). I will try to show how the use of a certain form of the neo-fantastic by the author creates a discourse that disassembles the preconceived social rational models and offers a critical approach, on an allegorical plane, of the cultural control systems and the spectacularization of contemporary capitalist attitudes. Our work modality, supported by the theoretical tools provided by Baudrillard, Foucault or Debord, among others, proposes a reading of the

fictional subject as a monster, “prodigy” according to the classical meaning. The dual approach that is suggested examines, on the one hand, the critique of the materialistic use of the body, and on the other, the disintegration of sociability, represented at the allegorical level by split body identities, as occurs in the first story, or phagocytosed identities, as shown in the second.

KEYWORDS

Central American Short Narrative; Cheri Lewis García; Neo-Fantastic Literature; *Abrir las manos*; *El hilo que nos une*.

Un cierto ángulo de lo fantástico y el espacio geocultural de referencia

Una mujer cuyos brazos y piernas se separan del cuerpo para enseguida ser re-colocados en su lugar, sin que la pérdida y la re-conjunción de los miembros provoquen sufrimiento físico alguno; bebés que invaden una casa y, de un día para el otro, dejan de gatear para adquirir súbitamente la posición erecta y llevarse lejos a una mujer adulta y sin hijos; una muchacha que llora desesperadamente cada vez que se acuesta con un hombre a sabiendas de que sus parejas se enamorarán de ella al consumir el acto sexual así como de que ella misma no podrá acostarse con un hombre sin desenamorarse de él; un pequeño bote de madera que toma vida y se encarga de navegar varias millas mar adentro para llevar a una niña al lugar donde se encuentran aquellas grandes ballenas que nunca pudo ver con su familia. En el universo narrativo de Cheri Lewis García (Chitré, Panamá) toma vida una dimensión ficcional que solo en parte enlaza con nociones predeterminadas de lo fantástico literario hispanoamericano, desbaratando en el lector las “expectativas de lo fantástico” fundadas en las experiencias previas de lectura que surgen de la tradición del género.¹ La frecuentación de lo fantástico por parte de la autora debe entenderse como un ejercicio artístico en el que se descifra un doble propósito: en primer lugar, el uso de ciertos recursos del género podría leerse como una destreza dirigida a la desestructuración de todo *topos* localista, adscribiendo su narrativa al marco de la literatura *pangeica* (Mora 2006) en español, ya emancipada “respecto a cuestiones anteriores demasiado localistas o concretas y dependientes, en general, de los nuevos mapas y estructuras macroeconómicas” (Noguerol Jiménez 2009: 32). La frecuentación de una cierta vertiente sesgada de lo fantástico por parte de la autora debe entenderse –asimismo– como una praxis que pone al descubierto la

1 Después de licenciarse en la Ciudad de Panamá, Lewis empieza a escribir columnas para el diario *La Prensa* y colabora en la *Antología de Narraciones de los Talleres Literarios de Panamá* (2010-2011). En el año 2013 publica *Abrir las Manos*, su primer libro de cuentos, reeditado en 2015 por F&G Editores de Guatemala. Con su segundo volumen de cuentos, *El hilo que nos une* (2019), Lewis gana el Premio Nacional de Cuento José María Sánchez 2018.

exigencia de representar en el plano ficcional lo espiritual, lo íntimo, el miedo al error y el desamparo que todo ser humano experimenta a lo largo de la existencia, sin pretender dar respuestas o soluciones, pero logrando una propuesta narrativa capaz de proponer

“develaciones provisionarias sobre el ser humano o sobre su interacción social que pueden llevar a planos espirituales, metafísicos, a refracciones de lo fantástico que aumentan el terror de incompletitud del ser humano y a terrenos escatológicos en su doble acepción de lo trascendente y lo que niega esa espiritualidad, llevándolo a lo puramente terrenal” (Burgos 2019: s. r.).²

Uno de los posibles caminos para aproximarnos no solo a la producción narrativa de Lewis sino también a la literatura fantástica (y de ciencia ficción) que se escribe en Panamá en los últimos veinte años puede transitar por un breve análisis panorámico, claramente no exhaustivo, de lo que ocurre –en el plano literario– en los países limítrofes. En Colombia, sobre todo a partir de la primera década del nuevo milenio, se afirma una camada de escritores –entre ellos, Luis Carlos Barragán, con *Vagabunda Bogotá* (2011) y *El gusano* (2018); Cristian Romero, con *Ahora solo queda la ciudad* (2016) y *Después de la ira* (2018); Catalina Hernández, con *El futuro de Ismael* (2017)– que a través de lo fantástico pretenden plantear una reflexión acerca de la relación que existe entre los avances científicos de la época contemporánea y los mecanismos actuales de interacción social. El resultado es la consolidación de una narrativa de corte fantástico que, a lo largo de los años, “vincula textos que se han preguntado por cómo afecta la tecnología a los sujetos, cómo se transforma lo social con la ciencia, y cómo la epistemología propone nuevas formas para pensar el país” (Bastidas Pérez 2019: 219). En la frontera septentrional, con respecto a la geografía panameña, durante los primeros años del siglo autores costarricenses como Daniel Garro Sánchez (*La máquina de los sueños*, 2010), Edwin Quesada (*La corporación*, 2010), Iván Molina Jiménez (*Venus descende*, 2009) o Manuel Delgado (*El vuelo del Ra*, 2010) se insertan con sus propuestas narrativas en la línea trazada a finales de la década del noventa por Laura Quijano Vincenzi. Con la novela *Una sombra en el hielo*, de 1995, la autora había creado una estética capaz de prescindir de toda referencia geo-social concreta (sus espacios de representación son asépticos) y que se funda en una sólida verosimilitud de

2 La cita de Fernando Burgos procede de un texto aún inédito, leído en el VI Congreso Internacional de Literatura: Cuentistas Emergentes de Panamá, llevado a cabo en la Universidad Tecnológica de Panamá en el 2019. A lo largo de los años, Burgos ha dedicado varios estudios al análisis de la ficción breve de Cheri Lewis, por lo que ha creado un corpus valioso de teoría crítica sobre la autora. Se recuerdan aquí: “Política de lo super-natural y las vías posmodernas del antirracionalismo en *Abrir las manos* de Cheri Lewis” en Maureen E. Shea, Uriel Quesada and Ignacio Sarmiento (eds.). *(Re) Imaginar Centroamérica en el Siglo XXI. Literatura e Itinerarios Culturales*. San José, Costa Rica: Uruk Editores, 2018. 17-44; “Ser Otra en *Abrir las manos* de Cheri Lewis”. *Maga. Revista Panameña de Cultura*, 84-85, 2019. 26-33; “Representaciones de lo fantástico en la narrativa de Cheri Lewis”. *Puente Atlántico*. Volumen 1, agosto 2020. 16-22.

los contextos y de los hechos narrados. Así, siguiendo el rastro de Quijano Vincenzi, se afirma en el país una forma de narrativa fantástica a menudo ambientada

en un escenario no costarricense, [...], más especializada y profesional, al dejar atrás la experimentación y asumir los retos específicos que implica el género, como la construcción de verosimilitudes y significados con base en innovaciones científicas y tecnológicas y sus impactos en la sociedad y la cultura (Molina Jiménez 2019: 258).

¿Qué grado de ósmosis es posible apreciar entre los ámbitos de la producción literaria de Colombia y Costa Rica y el contexto cultural panameño? La producción literaria nacional y los discursos que se entretajan alrededor del ejercicio de escribir se han visto marcados históricamente por la condición de Panamá como “país de tránsito” y por la vigencia –en el campo literario local– de la doble cuestión de la memoria histórica del Istmo y del destino del país como “puente del mundo”. En este marco, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX la narrativa relacionada con el mundo del Canal ha dejado lugar a una paulatina desaparición de las divisiones genéricas estancas, que han quedado obsoletas, gracias a la labor creadora de narradores como Ramón Heberto Jurado (1922-1978; pensemos en *El desván*, 1954), Tristán Solarte (1924-2019; sobre todo, en *El ahogado*, 1957) o –más tarde– Enrique Jaramillo Levi (1944), intelectuales que ya en el periodo comprendido entre 1955 y 1965 habían empezado a introducir en las letras nacionales tanteos formales y conceptuales de orden tanto neo-fantástico como metaficcional. La abundancia de los juegos metaficcionales en la narrativa nacional, en particular, vendría a coincidir con el incremento en el número de narraciones contemporáneas que “retoman tópicos e iconos de la teoría y la crítica, por lo que cada vez más su apreciación depende de nuestra competencia intelectual, así como de actualizar nuestro repertorio bibliográfico” (Inzunza 2008: 16-17). Así, a ese primer conjunto de narradores precursores –que incursionan en lo neo-fantástico y en lo metaficcional– se suman los experimentos narrativos de autores que frecuentan varios géneros, como Moravia Ochoa López (1939), Dimas Lidio Pitty (1941-2015), Giovanna Benedetti (1949), Consuelo Tomás (1957), David C. Robinson (1960), Rogelio Guerra Ávila (1963), Héctor Miguel Collado (1960), Carlos Fong (1967), Eduardo Jaspe Lescure (1967), Salvador Medina Barahona (1973), hasta llegar a la promoción más reciente, la de Lewis, en que destacan los nombres de Maribel Wang González (*La noche de mi espera*, 2011) y Nicolle Alzamora Candanedo (*Desandanzas*, 2017).

Cuerpo fantástico, cuerpo simbólico

El empleo de recursos típicos del género fantástico en los países americanos de lengua española ha sido un elemento persistente, si bien no necesariamente uniforme, en las letras locales, a partir de la presencia de un *vacío referencial* que en el plano textual se vuelve *vacío narratológico*

deliberado. Los cultores del género han creado, por un lado, una narrativa que imposibilita la reconstrucción completa e integral del orden secuencial según el que se desarrollan las anécdotas textuales, pero han ido reformulando también el concepto de fantástico de acuerdo con idiosincrasias subjetivas, por lo cual puede afirmarse, con Fernando Burgos, que “desde un ángulo concerniente a la naturaleza y dispositivos estéticos que retan la continua renovación y riqueza del discurso narrativo, la utilización de lo fantástico en el cuento hispanoamericano deviene una representación absolutamente heterogénea” (2019: s.r.). Se trata de una “representación heterogénea” que, en las letras hispanas actuales, se vuelve cada vez más patente en la superposición que se da entre, por un lado, lo fantástico y, por otro, las historias de terror, el género policial, el texto humorístico, el *fantasy* y, sobre todo, en las reflexiones de los distintos autores acerca de temas relacionados con lo social y con la identidad del ser. La narrativa fantástica de los primeros años del siglo XXI se plantea, así, como un ejercicio artístico que es un “fantástico más próximo a la ciencia ficción, híbridos además de otras temáticas populares como la fantasía, el terror, la historia, el policial, el realismo sucio o el *pulp*, y que intentan abordar cuestiones esenciales del ser humano” (Villarreal y Ponce 2009: 20). Son precisamente estos dos últimos elementos (el *pulp*, en su versión humorística y el abordaje de cuestiones esenciales del ser humano) los aspectos cuya presencia hay que rastrear para acercarse a la modalidad de uso del género fantástico en la ficción de Lewis. Su narrativa, más cercana a los postulados temáticos y a las estrategias narrativas del neo-fantástico que a lo fantástico tradicional, remite a una centralidad del cuerpo que – mediante la exploración de distintas formas de narrar lo insólito– se propone desbaratar tanto el sentido común socialmente asentado como el orden imperante de los significados normativos asociados a lo corporal.³ La narrativa de la autora, siguiendo la línea de los estudios culturales que “inscriben” el cuerpo en la historia, se adscribe a aquel ámbito de la producción literaria contemporánea en español que propone una

3 En nuestra opinión, la obra narrativa de Lewis se acerca más al molde neo-fantástico, según la línea cortazariana, que a los modelos más representativos del fantástico puro, cuyos rasgos han sido sistematizados por Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* (1970). Según el crítico búlgaro, a partir de las primeras décadas del siglo XX las transformaciones sustanciales que se dieron en el plano social, cultural y científico llevaron –sobre todo gracias a la afirmación del psicoanálisis– a un cambio en las formas de clasificar lo que hasta ese momento se consideraba como literatura fantástica. Según Todorov, en el momento en que “No es necesario recurrir al diablo para hablar de un deseo sexual excesivo, ni a los vampiros para aludir a la atracción ejercida por los cadáveres” (1999: 128), ya no se puede hablar de literatura fantástica pura, sino de una narrativa que, directa o indirectamente, se inspira en el psicoanálisis. La reflexión del crítico búlgaro –en particular cuando afirma que “los temas de la literatura fantástica coinciden, literalmente, con los de las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años” (1999: 128)– pone en relación precisamente los cambios en la representación de la subjetividad contemporánea con los elementos temáticos presentes en la narrativa de Lewis.

aproximación artística reflexiva de carácter socio-cultural, que hace posible que dominios

extremadamente diversos como la sexualidad, la alimentación, la belleza, la percepción [...] sean leídos como series históricas y en relación con dispositivos de poder, con saberes y con modos de la experiencia subjetiva que operan como líneas de transformación y de re-articulación de sentidos y conductas (Giorgi 2009: 68).

A partir de una escritura que pone el énfasis precisamente en la experiencia subjetiva problematizada desde la perspectiva de la materialidad física, la narrativa de corte neo-fantástico de Lewis se funda en una estructura conceptual que intenta armonizar los desencuentros de género y las fragilidades de la interacción humana. De este modo, hace que los cuerpos se vuelvan una materia de intervención desligadas de las construcciones culturales asentadas. En el plano textual, en ambos volúmenes –*Abrir las manos* (2013) y *El hilo que nos une* (2019)– el acercamiento y la inmersión en situaciones pertenecientes a la dimensión super-natural se transfiere a un nivel alegórico: el uso de lo fantástico no es solo una herramienta de desestructuración de los modelos racionales preconcebidos, sino sobre todo un instrumento capaz de plantear una lectura crítica

de los sistemas de control sociocultural a todo nivel, permitiendo que lo fantástico deleve esos modelos retrógrados, la intervención fascista del cuerpo y biología humanos, su uso monetario y recree al mismo tiempo el sentido de devenir, liberando las fuerzas caóticas de la creación (Burgos 2019: s. r.).

En la narrativa de la autora, el intento doble de “armonizar diferencias” y desbaratar los sistemas asentados de control sociocultural, se realiza en nombre no solo de una naturalización de la interacción inter-genérica, sino también (o sobre todo) en pos de la construcción de unas subjetividades ficcionales capaces de franquear los moldes estereotipados que ensalzan y celebran las especificidades sexuales. Apoyada en un entramado temático en que lo *corporal* y lo *físico* son elementos esenciales que acarrearán una eficacia simbólica, la autora construye una narrativa que descentra

las preocupaciones en torno a las diferencias irreductibles entre varones y mujeres, [hace que] se desmorone la reificación de la mujer como el eterno Otro, abre espacios de intersección en donde los atributos de lo femenino no pertenecen en exclusiva a la mujer y lo masculino al hombre, y –sobre todo– admite el diálogo entre el plano de lo simbólico y el de lo corporal, el de la experiencia encarnada en los cuerpos (Castro Ricalde 2009: 116).

Ahora bien, el diálogo que se establece entre el plano de lo simbólico y el nivel de lo corporal interviene, en la ficción de Lewis, en la dimensión identitaria. En los dos textos que se analizan a continuación (“Mujer hecha

pedazos” y “La mujer de chocolate”, incluidos respectivamente en *Abrir las manos* y en *El hilo que nos une*), la identidad del ser humano se examina y se (re)presenta a través del recurso de la “exageración fantástica” aplicada a lo corporal, mediante la atribución de los dos roles protagónicos a dos seres ficcionales –ambos de sexo femenino– cuya presencia en los relatos apunta a dismantelar los auto-engaños emocionales y morales presentes en las estructuras socioculturales asentadas y comúnmente aceptadas. Tanto la mujer protagonista del primer cuento –que pierde sus miembros y los vuelve a pegar a su cuerpo–, como la mujer que en el segundo texto está hecha de fragante chocolate, encarnan a dos *monstruos*, en el sentido originario del término, es decir, cada una es un *monstrum* según la acepción clásica derivada del latín, que alude a un “prodigio” o a un “suceso sobrenatural”. En las páginas que siguen, se verá cómo ambas protagonistas son sí “prodigios” en el plano de la anécdota ficcional, pero ante todo son –en el plano de la creación– figuras que responden a una necesidad emocional de la autora de encauzar ciertas tendencias psíquicas remitiendo a una exigencia textual de descifrar lo incomprensible que rige los mecanismos de la interacción humana. Lo diferente, e incluso lo “monstruoso”, en la ficción de Lewis ya no es la bestia sagrada de los bestiarios de la antigüedad clásica y de la Edad Media, pero sigue cumpliendo el papel de configurarse como elemento simbólico para absorber y explicar (en lo posible) dudas, desconfianzas e impulsos angustiosos relacionados tanto con el espacio social como con la dimensión psíquica y afectiva del individuo. La lectura de los dos cuentos plantea, entonces, dudas como las que siguen:

¿es posible hablar de una necesidad moral de lo *monstruoso*? ¿Representa el monstruo cierta condición simbólica, fetichista, de la buena conciencia, para sobrevivir? ¿Lo *monstruoso* forma parte de esas oscuras tendencias (sociales, psíquicas, biológicas) que impulsan la contraposición de bien y mal, fealdad y belleza; o que, a la inversa, llevan a su integración en totalidades concretas (para usar una expresión de Sartre) como las obras de arte? [...]. ¿Es necesario inventar (o producir) lo Otro, lo ilegítimo, lo maldito, lo perverso, en otras palabras, la diferencia que marca lo *monstruoso* frente a lo *normal*, para imponer la dominación política? (Herra 2015: 4).

Al analizar por separado “Mujer hecha pedazos” y “La mujer de chocolate”, se intentará comprobar en qué grado la invención del monstruo en Lewis responde a la necesidad de la autora de servirse de *lo diferente* para impulsar la contraposición entre bien y mal. Asimismo, se examinará en qué grado sus seres prodigiosos son una invención que problematiza lo normativo asociado sí a lo físico, pero también a las super-estructuras socioculturales de su época y de su entorno.

La desestructuración del cuerpo como alegoría del desamparo y como denuncia de la espectacularización sociocultural

El cuento “Mujer hecha pedazos”, el primero de los doce relatos de los que se compone *Abrir las manos*, se inserta en el marco de aquella narrativa neo-fantástica, en la que la presencia de rasgos irónicos y el constante recurso al humor pueden leerse como una construcción discursiva defensiva. Ambos se vuelven herramientas capaces de convertir la escritura en un ejercicio estético que se enfrenta a la tragedia de la incomunicación humana, desafiándola a través de la risa. En un marco genérico que pertenece a la ya aludida tradición del neo-fantástico de raigambre cortazariana (*Bestiario*, 1951; *Historia de Cronopios y de Famas*, 1962) y que dialoga también con la narrativa de los antes mencionados Felisberto Hernández (*Las Hortensias*, 1949; *Nadie encendía las lámparas*, 1950) y Juan José Arreola (*Confabulario*, 1952), humor e ironía son los trazos que

se destacan en los relatos de *Abrir las manos* [...], resaltando una de las características del arte de nuestro tiempo. Me refiero aquí a la propuesta de Susan Sontag que sitúa la ironía y humor como contrapeso de un arte cuyo eje gravita sistemáticamente hacia inflexiones más desgarradoras de la conciencia (Nogueira 2014: s. r.).⁴

Ironía y super-natural se conjugan en el texto de Lewis e imponen de entrada al lector el contraste entre, por un lado, la “desmesura” del hecho físico, una anatomía traumada, y, por el otro, la naturalidad de la mujer que padece en su cuerpo la discapacidad. Así se aprecia desde la perspectiva de su interlocutor en el texto: “No vi en ella nada fuera de lo común hasta que se le cayó el brazo. Me afectó el sonido hueco de su miembro chocando contra el suelo, aunque no tanto como el hecho de que lo recogiera con total tranquilidad, se lo insertara en el hombro y siguiera conversando” (Lewis 2015: 11). Ya en el comienzo del texto y en la transmisión inmediata al lector del percance físico del que sufre la protagonista se puede apreciar un parcial distanciamiento con respecto a la estructura conceptual del relato fantástico canónico, cuya omisión de la información resulta ser un elemento clave para construir aquella *parcialidad informativa* necesaria para impedir que el lector “posea” la totalidad de la historia. A diferencia de lo que se aprecia en la narrativa fantástica más tradicional, en que “el silencio delimita espacios de zozobra y lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos” (Campra 2008: 113), en el cuento de Lewis la información no se escatima y, sobre todo, la totalidad del mundo representado se transfiere a través de una información que se proporciona de inmediato y (casi) integralmente.

A partir de la transmisión directa al lector del “dato prodigioso”, en el relato se accede al territorio simbólico y material de la *identidad escindida* a través de una escritura que privilegia la materialidad del cuerpo como

4 El texto de Fátima Nogueira que se cita es inédito. Fue leído en el *Segundo Congreso Internacional de Críticos Literarios y Cuentistas Panameños: Cuentística Femenina de Panamá 1960-2014*, que tuvo lugar en la Universidad Tecnológica de Panamá, entre el 7 y el 11 de julio de 2014.

herramienta de expresión. La autora se sirve de la desarticulación de lo físico para reflejar comportamientos, percepciones y conflictos tanto de la cotidianidad social como de la experiencia diaria individual. La desestructuración del cuerpo podría leerse, así, como un discurso metafórico a través del que “la identidad como categoría invita al análisis de la producción de subjetividades tanto colectivas como individuales que emergen o pueden ser percibidas, en los ámbitos de las prácticas cotidianas de lo social y la experiencia material de los cuerpos” (Solórzano Thompson y Rivera Garza 2009: 140). Si la subjetividad individual es, en el cuento, el micro-mundo en el que se lee y se refleja la experiencia de subjetividades colectivas, la gestión material del cuerpo de la protagonista es precisamente lo que, en términos simbólicos, denuncia la intervención agresiva del yo. De hecho, frente a la pregunta que el hombre dirige a la mujer acerca de por qué su cuerpo se desarticula, la respuesta de la joven Marta surge con total naturalidad, al aclarar a su interlocutor que no solo desconoce las causas, sino que todo había empezado un día, de repente, mientras ella se encontraba en la sala de su casa. Allí, se le cayó una pierna: “No era algo que le doliera, simplemente *se le salía*. Me contó que sus padres le hicieron miles de exámenes, cirugías y tratamientos que solo lograron traumatizarla. [...] Me dijo que ya le tocaba vivir con eso y que, con el tiempo, había logrado verlo como algo normal” (Lewis 2015: 13). Los exámenes y los tratamientos terapéuticos a los que se hace referencia en el texto, además del uso del adjetivo “normal” por parte del narrador, representan el anclaje imprescindible al mundo cotidiano del lector, es decir, son el elemento que ata la anécdota a la realidad y a “lo natural”. Este anclaje resulta necesario precisamente porque lo insólito y lo inexplicable deben manifestarse en un contexto conocido, previsible y familiar para el lector. De ahí que la inserción del evento fantástico (la experiencia de la separación de los miembros del cuerpo vivida como algo “normal”) debe darse en “un mundo cotidiano reconocible para el lector, [...] un mundo realista sujeto a las leyes metafísicas y naturales. Solo en un mundo así, especialmente estático y previsible, podrá luego aparecer lo extraordinario como algo nuevo, inesperado e irregular” (Martínez 2011: 24).

A partir de la creación de un mundo que reivindica las leyes naturales de la metafísica aristotélica como precondition, dos son los niveles de crítica que se ocultan en la estructura metafórica del cuento: en primer lugar, la autora enjuicia las formas de hipocresía presentes en las operaciones que intervienen los cuerpos según la “lógica mercantil” de la exaltación de la apariencia. La imputación de Lewis conecta con el conocido reproche que Guy Debord dirige a la que él define como la *sociedad del espectáculo*: una sociedad donde –en palabras del líder ideológico del Movimiento situacionista– “el espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, o sea social, como simple apariencia” (2002: 40). La traslación al plano del relato de los postulados de Debord se hace manifiesta en el momento en que la joven protagonista constata cómo

los seres humanos se asustan “porque a uno se le caiga una mano o un pie, pero les parece completamente normal abrirse las tetas y meterse dos bolsas gigantes de silicona. Es más, hasta lo pregonan con orgullo por ahí, -decía entre risas, mientras se acomodaba la pierna derecha, que se le acababa de caer” (Lewis 2015: 14). La intervención de cirugía estética, al responder a una necesidad de espectacularización del yo, se ubica en el marco de la “sociedad real” que crea para sí una “vida irreal” como resultado del modo en que los seres humanos interactúan: sus relaciones están mediatizadas por las imágenes, las imposiciones de modelos de consumo y de moldes estéticos. La silicona en los pechos vendría a ser, así, una forma de “interacción espectacular”, puesto que

bajo todas sus formas particulares –información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones–, el espectáculo constituye el modelo actual de vida socialmente dominante. Es la omnipresente afirmación de una *opción ya efectuada* en la producción, y su consiguiente consumo (Debord 2002: 39).⁵

Frente a una crítica que ataca el culto de la modificación estética del cuerpo como expresión nefasta de la rendición del ser humano contemporáneo ante el “espectáculo” (entendido como modelo actual de vida socialmente dominante, decidido de antemano en la fase de la producción), el segundo nivel de denuncia presente en el despliegue metafórico del relato remite a otra forma de alegoría. Se trata de una que propone la desestructuración del cuerpo del *monstruo* (“ser prodigioso” que se despedaza y se reconstruye a sí mismo) como manifestación de los quiebres en la afectividad. En el nivel de la diégesis, esta interpretación encuentra su asidero cuando –ante la pregunta acerca de si alguna vez Marta había perdido la cabeza, con explícita alusión a la imagen de un cuerpo cercenado– la joven contesta que sí, “pero que no físicamente, sino por un hombre, y que aquello había sido aún peor. 'Quedé con el corazón destrozado, Eduardo. Me costó mucho reunir luego mis pedazos, y eso que, como ves, tengo una vasta experiencia levantando trozos de mi cuerpo', me dijo” (Lewis 2015: 13). ¿Qué tipo de lectura interpretativa puede ofrecerse, pues, de la fragmentación (y re-composición incompleta) del cuerpo de la protagonista? La mujer del relato es alegoría y es metonimia al mismo

5 Si el sesgo de la mirada se desplaza de la perspectiva sociológico-filosófica a lo puramente literario, es posible leer la reflexión de Lewis como una muestra de la transformación en los últimos veinte años de la esencia del texto literario. Por una parte, éste deja de ser el producto cultural comprometido de los años sesenta, setenta y ochenta del siglo XX y se vuelve un ejercicio sobre todo estético. Por otra, permanece en él un mensaje de alerta frente a la deriva de los valores socioculturales. Esta doble condición aplicada al cuento permite incluir a Lewis en el marco de aquellos narradores preocupados por el desvío hiperconsumista de la sociedad y que “se muestran interesados en producir simplemente un relato, inclinando la balanza a favor de la literatura como acto estético y rechazando la idea de compromiso. [...] no esperan que su escritura cambie el mundo, aunque son conscientes de que un buen texto modifica la visión del mundo de quien lo lee y advierten de los peligros que acechan a nuestras consumistas y desarticuladas sociedades” (Noguerol Jiménez 2009: 33).

tiempo: a través de su descomposición exhibe en el plano simbólico la realidad inquietante de la degradación de las formas diarias de interacción humana, pero es también una parte del todo (o sea, de la sociedad) cuyas verdades crudas se metaforizan a través del artificio literario de la disgregación. Así, la protagonista se vuelve una *figura monstruosa* representativa porque

el *monstruo* es metonímico: es una *parte signica* de la realidad por medio de la cual se representa el todo. Esta función metonímica hace posible resistir lo amenazante, la angustia de realidades pavorosas: por ser la parte fea, a veces risible y carnavalesca, el *monstruo* carga con todo lo horrendo del mundo cotidiano. La conciencia tematiza en él los horrores que de otro modo tendría dificultad de aceptar. En su función metonímica, el *monstruo* es un absurdo de la cotidianidad, la parte ostentosa y degradada, pero también es una parte que habla del todo, como en los juegos metafóricos, sustitución oportuna para evitar las ceremonias de la verdad (Herra 2015: 16).

En fin, en Lewis el *monstruo* no llega a ser una entidad ominosa, sus personajes se alejan del modelo de los antihéroes execrables y a veces repulsivos sobre los que narradoras contemporáneas como Liliana Colanzi (*Nuestro mundo muerto*, 2016), Mónica Ojeda (*Nefando*, 2016) o Samanta Schweblin (*Pájaros en la boca*, 2009) construyen sus pequeñas historias aberrantes. El *monstruo* de Lewis es sí el espejo de lo absurdo de la cotidianidad, pero su faceta doble de objeto desmontable y al mismo tiempo humano es el elemento que despierta la conciencia del lector frente a la amenaza de lo pavoroso, porque nos dice que la degradación y la angustia son la porción más extensa y tangible del mundo ordinario.

Del objeto poseído al cuerpo fagocitado

El cuento “La mujer de chocolate” es el último de los tres relatos de los que se compone *El hilo que nos une*, volumen cuya publicación hizo a su autora merecedora del Premio Nacional de Cuento “José María Sánchez” en 2019. Desde el *incipit*, el relato se impone como un ejercicio literario dirigido a la creación de un desajuste en la percepción unitaria del cuerpo y en la representación de los anhelos individuales relacionados con la interacción entre el *yo* y el cuerpo del Otro: “Un hombre encontró a una mujer de chocolate sentada sobre la arena de la playa. Llevaba un vestido blanco y un sombrero de ala ancha. De su cuerpo provenía un ligero olor a nueces, vainilla y cacao” (Lewis 2019: 47). La autora –al proyectar al lector en una dimensión en la que el encuentro con un cuerpo de chocolate dotado de funciones vitales se considera natural– configura una simbología en la que el cuerpo

emerge como interrupción y desplazamiento de los lenguajes y discursos que quieren describir y prescribir sus deseos, sus potencias y sus haceres: el cuerpo aparece como una fuerza disruptiva en el orden clasificatorio, y también disciplinario, de los lenguajes dominantes, y como desbaratamiento del

sentido común y del orden imperante de significados normativos (Giorgi 2009: 68).

La lógica que subyace a la trama pone de relieve, pues, dos aspectos clave relacionados con la condensación y superposición de los cuerpos en el espacio social. Por un lado, el hecho de que el organismo de la mujer esté hecho de chocolate remite a un aviso de desestructuración de los discursos coercitivos en los que se vislumbra el “desbaratamiento del sentido común y del orden disciplinario” al que alude Giorgi. Un desarreglo de los mandatos disciplinarios que pone en relación “La mujer de chocolate” con la narrativa de otras escritoras preocupadas por la inserción de lo corporal en el tejido sociocultural, como la uruguaya Teresa Porzecanski, las chilenas Diamela Eltit y Lina Meruane y sobre todo la ecuatoriana Solange Rodríguez Pappe (1975), en cuyos relatos los personajes de sexo femenino desordenan sistemas mentales y expectativas sociales asentadas.⁶ Por otro lado, cabe observar cómo el hecho de que la protagonista –aún estando ubicada en el espacio social humano– tenga una consistencia material diversa de la de los individuos que la rodean convierte su cuerpo en una “fuerza disruptiva en el orden clasificatorio”. Ambos aspectos colocan a la mujer en el espacio que la conciencia moral atribuye, de nuevo, a lo *monstruoso*: lo anatómico, al desdibujarse la textura humana, ya no funciona en el texto como elemento de organización del marco social ni como regulador de las proporciones espaciales, tal como recuerda Michel Foucault cuando reflexiona sobre el manejo sociocultural de la enfermedad a lo largo de la historia y observa cómo “el elemento anatómico ha dejado de definir la forma fundamental de la espacialización y de ordenar [...] los caminos de la comunicación fisiológica o patológica. No es ya más que una forma segunda de un espacio primario que [...] la constituye” (2012: 175).

En el plano textual, la presencia de un ser de cuerpo blando y perfumado a vainilla, nueces y cacao debe verse como un artificio narrativo que actúa como proyección de la sensibilidad de la autora en percibir tendencias colectivas e individuales alimentadas y no expresadas por el conjunto social: deseo de posesión del Otro, deseo de ser amados y poseídos, anhelo de dominación (a través de una suerte de *antropofagia de posesión* que se da en el desenlace del cuento), dislocación de la percepción de sí y de la Otridad. La reflexión de Lewis se coloca, así, en el marco de una estructura conceptual paródica que pone en tela de juicio la conciencia moral subjetiva y también la percepción de una sociedad que produce imágenes

6 En la obra de Rodríguez Pappe lo fantástico se superpone al humor con el propósito de deshacer los modelos de conducta en los que se pretende encauzar la existencia de sus heroínas. Esta estructura lógica de la anécdota se hace evidente en los cuentos de la recopilación *La bondad de los extraños* (2016) y, en particular, en “Pequeñas mujercitas”, un cuento fantástico “lleno de humor que contraviene las expectativas de sororidad que el lector podría tener respecto de una narradora y protagonista que encuentra un inesperado mundo de féminas, domésticas aunque no domesticadas” (López- Pellisa y Ruiz Garzón 2019: 97).

distorsionadas de sus propios miembros. En suma, en el relato se estaría enjuiciando una sociedad para la que

el *monstruo* es un síndrome o, mejor aún, una reiteración sintomática de las mismas pasiones: concebido y forjado por los demiurgos de la fantasía, exterioriza con sus mil caras cierto esfuerzo de auto-percepción de la sociedad que lo sustenta; pero esta auto-percepción (que también se puede llamar *reconocimiento* y *anagnórisis*) resulta interferida por la conciencia moral, siempre tan proclive a activar mecanismos de des-culpabilización (Herra 2015: 16).

En el texto, la presencia de un ser que se coloca en el umbral entre lo humano y el artefacto de materia inerte (la protagonista, de hecho, no deja de ser una suerte de Golem femenino sensual y oloroso) no solo confirma el papel del *monstruo* como ente que exterioriza el esfuerzo de auto-percepción de la sociedad que lo sustenta –en el reiterado esfuerzo de *anagnórisis* continuamente interferido por la conciencia moral–, sino que desempeña también otro rol. La presencia de un ser ubicado en la frontera entre lo humano y la “cosa” engendra la duda en el lector acerca de si el personaje debe considerarse –desde la perspectiva de su interlocutor masculino– como otro ser humano o como un objeto. La inclusión en el texto de esta incertidumbre, que nos parece una elección deliberada de la autora, pone en relación el cuento con las reflexiones que Jean Baudrillard había propuesto, ya en los años ochenta del siglo XX, acerca de los cambios y los desgaste progresivos en las formas de interacción entre el individuo y el objeto en la época de las relaciones virtuales en la red. Afirmaba el filósofo francés que el ser humano, ya a finales del siglo pasado, había empezado a perder la faceta de “interacción psicológica” que había caracterizado hasta ese momento su unión con el objeto, al haberse perdido las sensaciones esenciales entre el ser humano y las cosas de su entorno y al haber desaparecido toda fantasía en relación con lo material: “Ya no nos proyectamos en nuestros objetos con los mismos afectos, las mismas fantasías de posesión, de pérdida, de duelo, de celos: la dimensión psicológica se ha esfumado, aunque podamos descubrirla en el detalle” (Baudrillard 2001: 10). La aplicación de las reflexiones de Baudrillard al texto de Lewis pasa por la constatación de cómo el acercamiento físico del hombre a la figura femenina se desdobra y sigue dos rumbos diferentes. Por una parte, se confirma la inclinación de la autora hacia una escritura que utiliza la materialidad del cuerpo y las descripciones sensuales explícitas como herramientas de expresión, tal como se vio en “Mujer hecha pedazos” y como se aprecia en la mayoría de sus relatos (piénsese en cuentos como “El hilo que nos une”, incluido en el volumen homónimo, o en “Lágrimas”, quinto relato de *Abrir las manos*).⁷ Es decir, una sexualidad lúdica insertada

⁷ En el cuento “El hilo que nos une” –cuyo plano visible relata una historia de amor, desencuentro, sexualidad extrema, desilusión y desagravio entre la joven costurera María Bravo, llamada la Bordadora en el texto, y el adinerado Estuardo Aguilera– los mecanismos

en un troquel neo-fantástico. Por otro lado, el contacto físico entre los dos protagonistas se realiza de una forma que mezcla lo descaradamente carnal con las nuevas formas de interacción entre lo humano y el objeto a la que aludía Baudrillard; veamos de qué modo esta superposición se da en el plano textual:

el hombre recorrió la frente de ella con sus dedos, se deslizó por su nariz, acarició su boca y cruzó por su barbilla. Admiraba la homogeneidad de su superficie lisa y perfecta. Aquellas facciones finísimas, talladas con sutileza sobre la estructura maciza de su cuerpo marrón, oscuro y brillante. Acercó su nariz y aspiró la dulce esencia que emanaba de su cuello tibio y delicado. Bajó por su pecho y se sumergió entre sus senos firmes y majestuosos, apretándose contra ellos. Se los metía en la boca, mordiéndolos con suavidad, deleitándose con el sabor azucarado que le quedaba en la lengua al jugar con sus pezones (Lewis 2019: 48).

Obsérvese cómo la cita textual hace referencia a la admiración del hombre por la homogeneidad de la “superficie lisa y perfecta” de la figura femenina (¿un artefacto impecable?) y cómo el texto insiste en la idea de artificial al referirse a “facciones finísimas, talladas con sutileza sobre la estructura maciza de su cuerpo marrón”. En las modalidades de descripción del acercamiento físico entre los dos protagonistas, pues, dos son los elementos que destacan para nuestro enfoque; veámoslos a continuación:

a) la presencia de descripciones explícitas que remiten a una sexualidad sin velos es un rasgo que pone en relación el texto de Lewis con modelos expresivos asentados en la narrativa fantástica contemporánea. Se alude aquí a lo que Louis Vax argumentaba ya a finales de los años setenta en su ensayo *Las obras maestras de la literatura fantástica*, en el que subraya la conexión que se establece entre lo fantástico y lo prohibido, así como analiza los mecanismos que conducen a este género literario a desafiar no solo los principios científicos asentados, sino también las creencias religiosas y los valores éticos y del buen gusto. El ejercicio de *antropofagia sexualizada* que se describe al final del cuento puede leerse, así, como una muestra más del vínculo entre lo fantástico y “la aprehensión de los valores negativos, nutriéndose mayormente de exclusiones, a través de aspectos censurados por la ciencia, la religión, la moral y el buen gusto” (Paolini 2016: 13).

b) Paralelamente a este uso de lo fantástico como herramienta de desestructuración de las mordazas de la moralidad y la religiosidad socialmente aceptadas, se observa cómo a la imagen sensual y a las sensaciones del contacto entre los dos cuerpos se superponen, en el texto

del oficio de bordadora remiten a dos tipo de relación en el plano simbólico: por una parte, se plantea alegóricamente el vínculo entre tejer y escribir, es decir, entre el ejercicio de bordar y la creación literaria; por otra parte, se hace patente un cruce entre los gestos del bordar y el acto sexual, tal como observa con acierto Fernando Burgos: “También, la operación de meter y sacar la aguja se relaciona a la actividad sexual, a los momentos cargados de tensión narrativa y al potencial desplazamiento de tejer/escribir en el cuerpo” (2019: s.r.).

de Lewis, aquellas prácticas indicadas por Baudrillard. Es decir, se puede detectar la desestructuración de la *lógica de posesión* en pos de un deseo de dominio y control del objeto “finamente tallado, oscuro y brillante”. Para el hombre, sumergirse entre los senos firmes y majestuosos de chocolate parece ser una acción relacionada más con la necesidad de *control* sobre el cuerpo-objeto que una maniobra conectada con la dimensión psicológica (desaparecen aquí las sensaciones de pérdida, duelo, celos). Tal como habían observado Baudrillard y Roland Barthes a propósito de la relación entre el ser humano y el objeto (en ese caso, se trataba de un coche), tanto la lógica de la posesión como la de

la proyección propia de una fuerte relación subjetiva, es sustituida por una lógica de la conducción. Nada de fantasías de poder, [...], de apropiación unidas al objeto mismo, sino táctica potencial vinculada a su utilización (dominio, control y mando, optimización del juego de posibilidades que ofrece el coche como vector, y ya no como santuario psicológico) (Baudrillard 2001: 10).

¿En qué términos es posible trasladar las reflexiones de Baudrillard y Barthes de la relación “hombre-coche” a la interacción “hombre-figura femenina hecha de materia no humana”? Nos parece viable transferir esta lógica en la medida en que el dominio, el control y el mando que el hombre ejerce sobre su pareja ocasional conducen, en el desenlace, a la ruptura definitiva de los moldes lógicos que guían al lector. El protagonista, después de haber cumplido con el pedido de su pareja (devorarla hasta hacerla desaparecer) y haber confirmado con su acto de antropofagia amorosa la búsqueda de la autora de servirse “del más decisivo de los lenguajes, el erotismo y su inevitable punzada, la muerte” (Foucault 2012: 227), se despierta en una realidad que se le presenta en matices distintos, en la que las texturas, los colores y sobre todo los olores son diferentes de los acostumbrados. La desarticulación de los esquemas lógicos se concreta al mirarse en el espejo: no solo comprueba que –como ser de carne y hueso– ya se ha muerto, sino que ahora, después de esa suerte de ejercicio antropofágico, es otro ser: se ha convertido él mismo en un hombre de chocolate, adquiriendo el semblante y la contextura material del cuerpo-objeto sobre el que había ejercido su *control*.

A manera de breve conclusión

Tanto en “Mujer hecha pedazos” como en “La mujer de chocolate” el uso de herramientas propias de lo neo-fantástico se impone como el *paspartout* del que Lewis se sirve para organizar en el plano de la ficción un discurso crítico de los retrógrados o inicuos modelos normativos vigentes en el sistema sociocultural actual. Este objetivo se logra a través de una construcción conceptual que accede al territorio híbrido de lo simbólico mezclado al humor, con el fin de denunciar no solo el uso materialista del cuerpo, sino también la disgregación de la sociabilidad profunda y sobre

todo las intervenciones del poder en la identidad individual; una identidad que –en los dos textos– puede acabar *escindida*, tal como ocurre en el primer relato, o *fagocitada*, según las pautas de un modelo psicológico que se ha visto desposeído de las fantasías de pérdida, posesión y duelo, tal como se evidencia en el segundo cuento. Las denuncias de la intervención agresiva del cuerpo y del uso monetario de las dinámicas de interrelación humana se hacen manifiestas desde la perspectiva de una suerte de nostalgia por un “paisaje sociocultural” más puro: la reflexión de Lewis parece así remitir al modelo conceptual que el filósofo australiano Glenn Albrecht organiza alrededor del término *solastalgia*. El concepto resulta de la crisis entre la palabra inglesa *solace* (sosiego, del latín *sōlācium*, comodidad) y nostalgia (de la raíz griega *-algia*, dolor) y alude a la angustia inducida por “la progresiva incapacidad de un *lugar* para proporcionar quietud y relajación a quien lo habita” (Deotto 2020, 11). En el ejercicio de aplicación de la condición de *solastalgia* a la narrativa de Lewis, el *lugar*, o *paisaje*, claramente, no debe entenderse solo desde la perspectiva geográfica, sino también desde la óptica de una dimensión más amplia, que abarca las condiciones sociales, culturales de cada autor y de sus héroes ficticiales y, sobre todo, sus estados anímicos. Este *paisaje* complejo, que antes generaba una sensación de confort, se vuelve ahora amenazante: nace en el ser humano una disonancia perceptiva alimentada por una realidad sociocultural en la que el equilibrio de las relaciones humanas, los valores éticos, los principios normativos y morales amenazan con desmoronarse. De ahí el brotar de la exigencia de una denuncia a través de lo neo-fantástico, mediante una escritura que se propone recrear –por medio de la presencia de *monstruosos engendros*– el sentido del devenir y volver a liberar las fuerzas más auténticas de lo humano. No obstante, amenaza no es sinónimo de miedo. Lewis plantea una narrativa que –al crear *monstruos* apacibles y a veces entrañables, y al prescindir en el plano textual de la presencia constante del miedo– se inscribe en el marco de lo neo-fantástico de cuño cortazariano, en el que el terror deja de ser el elemento imprescindible de la anécdota. Para comprobarlo, cabe insistir en la diferencia que se avizora entre las narraciones fantásticas canónicas, en las que “el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esa ruta” (Alazraki 1983: 28), y la ficción de matriz neo-fantástica que prescinde del uso del miedo “porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico” (Alazraki 1983: 28). Lo (neo)fantástico de Lewis, en efecto, no parece desarrollar un mundo regido por la casualidad, no se plantea en este mundo un acercamiento a *lo otro* gobernado por el miedo, ni se pretende inducir en el lector un terror que engendre en él inestabilidades o inseguridades, sino que se sigue la línea de lo neo-fantástico más puro; o sea, la autora concibe textos que no se proponen “infundir miedo, a lo sumo ocasiona[n] una

extrañeza o ansiedad promovidas por lo inusitado de los sucesos descritos. Son metáforas que se contraponen al sistema conceptual cotidiano” (Paolini 2016: 19).

* **Giuseppe Gatti Riccardi** es “Doctor Europeus” *cum laude* en Literatura española e hispanoamericana por la Universidad de Salamanca; *Premio Extraordinario de Doctorado* por la misma Universidad (año académico 2010-2011). Actualmente, profesor a contrato de Literatura española en la Universidad degli Studi Guglielmo Marconi (Roma) y de Literatura española y culturas hispánicas en la Universitatea de Vest de Timișoara (Rumania). Co-editor de *Cuadernos Del Hipogrifo*, revista digital semestral de literatura hispanoamericana y comparada. Sus investigaciones se centran en la narrativa contemporánea hispanoamericana, con particular atención al contexto cultural de Argentina, Chile, Perú y Uruguay. Ha publicado los siguientes volúmenes: *Sociedad, escritura, memoria: idiosincrasias uruguayas en la narrativa contemporánea. Seis ensayos sobre el espacio cultural “oriental”* (2011); *Aprehensión subjetiva de la urbe. La representación de Montevideo en las letras orientales: Hugo Burel y sus precursores* (2013); *El deleite del ocaso. Memorias, extravíos y redenciones en la narrativa de Jorge Edwards* (2015); *La palabra sin centro. La narrativa multiterritorial de Leonardo Rossello Ramírez* (2016); *El texto que huye. Reflexiones sobre la escritura y el yo en la casi-ficción de Carlos Liscano* (2019). En 2016 ha realizado la traducción al italiano de *Polifemo, drama satírico en clave criolla*, obra teatral inédita de Leopoldo Marechal.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neo fantástico*. Madrid: Gredos.
- Bastidas Pérez, Rodrigo (2019). “Ciencia ficción colombiana: en nuestro caso es encuentro”. En Mariano Villarreal. *América fantástica. Panorámica de autores latinoamericanos fantásticos del nuevo milenio*. Madrid: Huso. 217-219.
- Baudrillard, Jean (2001). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Burgos Pérez, Fernando (2019). “Tejidos de la imaginación: *El hilo que nos une de Cheri Lewis*”. *VI Congreso Internacional de Literatura: Cuentistas Emergentes de Panamá: 2012-2019*, Universidad Tecnológica de Panamá. 9-11 [texto inédito].
- Campra, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- Castro Ricalde, Maricruz (2009). “Género”. En Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI. 112-119.
- Debord, Guy (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Deotto, Fabio (2020). “Choc ambiental: siamo più ansiosi. È la solastalgia”. *La lettura*, n. 456, 23 de agosto. 11-12.
- Foucault, Michel (2012). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. México: Siglo XXI.

- Giorgi, Gabriel (2009). "Cuerpo". En Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI. 67-71.
- Herra, Rafael Ángel (2015). *Lo monstruoso y lo bello*. San José de Costa Rica: Editorial UCR.
- Inzunza, Mayra (ed.) (2008). *Novisimos Cuentos de la Republica Mexicana: treinta y dos relatos cortos, cuentos postmodernos y minificiones*. Jalisco: Conaculta.
- Lewis García, Cheri (2019). *El hilo que nos une*. Ciudad de Panamá: Editorial U. T. P.
- Lewis García, Cheri (2015). *Abrir las manos*. Guatemala: F&G Editores.
- Martínez, José María (2011). "Introducción". En *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*. Madrid: Cátedra. 11-68.
- Molina Jiménez, Iván (2019). "La ciencia ficción en Costa Rica: 1899-2017". En Mariano Villarreal. *América fantástica. Panorámica de autores latinoamericanos fantásticos del nuevo milenio*. Madrid: Huso. 257-259.
- Mora, Vicente Luis (2006). *Pangea: Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Nogueira, Fátima (2014). "Algunas directrices estéticas de *Abrir las manos* de Cheri Lewis". *II Congreso Internacional de Críticos Literarios y Cuentistas Panameños: Cuentística Femenina de Panamá 1960-2014*, Universidad Tecnológica de Panamá, 7-11, julio [texto inédito].
- Noguerol Jiménez, Francisca (2009). "Cuentarlo todo. El texto breve como ejercicio de libertad". En Adelaide de Chatellus. *El cuento hispanoamericano contemporáneo. Vivir del cuento*. México: RILMA 2 /ADHEL. 31-48.
- Paolini, Claudio (2016). "Lo fantástico: reflexiones desde el laberinto sobre algunos trayectos y deslindes teóricos". En *Tenso Diagonal* [Montevideo], número 1. 9-29.
- Solórzano Thompson, Nohemy y Rivera Garza, Cristina (2009). "Identidad". En Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI. 140-146.
- Todorov, Tzvetan (1999). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán.
- Villarreal, Mariano y Ponce, Laura (2009). "Fantástico y ciencia ficción en Argentina". En Villarreal, Mariano. *América fantástica. Panorámica de autores latinoamericanos fantásticos del nuevo milenio*. Madrid: Huso. 19-22.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons