HAL open science

Schweblin y Tarazona; dos poéticas del incardinamiento fantástico

Cécile Quintana

▶ **To cite this version:**

Cécile Quintana. Schweblin y Tarazona; dos poéticas del incardinamiento fantástico. Deconstrucción del espacio literario en América Latina. 1996-2016, Palma Castro, Alejandro; Quintana, Cécile (dir.). Editions des archives contemporaines,, pp.267-275, 2019, 9782813003409. hal-03686677

HAL Id: hal-03686677

https://hal.science/hal-03686677

Submitted on 22 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Schweblin y Tarazona: dos poéticas del "incardinamiento" fantástico

Cécile Quintana
CRLA-Archivos
Université de Poitiers

Samantha Schweblin (Argentina, 1978) y Daniela Tarazona (México, 1975) no sólo nos parecen integrar con talento, ingeniosidad y audacia creativa las últimas filas de los escritores hispanoamericanos contemporáneos sino que tienen varios puntos en común: con su primer libro conocieron las dos un éxito inmediato entre lectores avezados y exigentes. Cabe subrayar al respecto que ellas mismas muestran una lúcida capacidad crítica sobre sus propias obras, con una inteligencia nada arrogante. En términos editoriales, las dos optaron por el grupo Almadía marcado por una fuerte identidad[1] y, más allá de estos datos factuales, sus propuestas estéticas también convergen en algunos aspectos.

El concepto de "incardinamiento", que retomamos de la filósofa feminista Rosi Braidotti, nos permitirá acercarnos al sujeto femenino problematizado en las obras de las dos escritoras como a una entidad material, incardinada, o sea, corporizada y ya no abstracta. En efecto, los personajes de mujeres de Schweblin y Tarazona a los que vamos a enfocar relacionan su toma de palabra con el cuerpo visto como aquel sitio primario de localización teorizado por Rosi Braidotti. En su campo de investigación, la filósofa feminista considera que:

> La política de localización significa que el pensamiento, el proceso teórico no es abstracto, universalizado, objetivo ni indiferente, sino que está situado en la contingencia de la propia existencia y, como tal, es un ejercicio necesariamente parcial. En otras palabras, la propia visión intelectual no

[1] La editorial Almadía nace en 2005 de la Librería y Papelería Proveedora Escolar de Oaxaca (México) fundada en 1949 y de la Feria del Libro de Oaxaca. Busca a autores audaces y exigentes, formas y géneros poco leídos que casi no circulan en los circuitos comerciales. Además, exhibe el libro como un objeto estético, proponiendo unas tapas en *trompe-l'œil* para mayor interés y curiosidad del lector. Así, la editorial Almadía, a imagen de los autores a quienes publica, cultiva una forma de intrepidez, originalidad y rigor.

> es una actividad mental desincardinada; antes bien, se halla estrechamente vinculada con el lugar de la propia enunciación. (Braidotti*Feminismo* \15)

Braidotti se sirve de este marco conceptual para definir al sujeto desde la perspectiva del feminismo pero nosotros trataremos de ver cómo puede usarse aquel sitio primario de enunciación como una estrategia textual. En este artificio literario nos parecen radicar la originalidad y la maestría de estas dos excelentes narradoras. Por eso aclaramos desde ahora que no optaremos por una exclusiva perspectiva de género; nos valdremos de otras propuestas teóricas, más literarias que la de Braidotti, para hacer del concepto de "incardinamiento" una herramienta de análisis textual. Así, la fuerza propositiva del concepto de "cuerpo-cosmos" de Michel Collot, teorizado en uno de sus últimos ensayos sobre la creación literaria (*El cuerpo-cosmos* 2008), nos parece prolongar la del "incardinamiento" braidottiano dentro de la "perspectiva narrativa situacional" que postulamos, en que el "yo" es un "yo-cuerpo". En contra del marco epistemológico occidental rayano en la dicotomía cuerpo/mente, Collot se vuelca hacia el estudio del cuerpo desde la perspectiva de su no oposición a la mente. Uno de sus planteamientos cuadra con el estatus del "yo-cuerpo" representado en nuestras narraciones: "le corps est un carrefour où se rencontrent le moi, le monde et les mots" (20). En efecto, Schweblin y Tarazona aprovechan literalmente las potencialidades del cuerpo como encrucijada ("*carrefour*"), por lo mismo de que el género fantástico por el que optan se sitúa siempre más allá de la simulación o la metáfora. Las narradoras hacen del cuerpo, en situaciones críticas y extremas, el mediador prioritario cuando no exclusivo entre el sujeto y los objetos, la conciencia y el mundo, el interior y el exterior.

Relacionando las tres coordenadas del cuerpo, el espacio y lo fantástico será como estudiaremos dos ejemplos precisos de este "incardinamiento" textual. En el relato *Distancia de rescate* de Schweblin (2014), lo analizaremos como un mecanismo de la narración en el que cuaja el *suspense*; en la novela *El animal sobre la piedra* de Tarazona (2008), la noción de "incardinamiento" se verá relacionada con el mito literario de la metamorfosis, pero no en la tradición de Franz Kafka sino en la de Clarice Lispector, más atrevida y original.

1 El "incardinamiento" como estrategia narrativa

El título del relato de Schweblin, *Distancia de rescate*, tiene un valor más que programador que nos invita a pensar las modalidades de representación de un espacio ante todo psicológico. En efecto, la distancia de rescate se refiere a una idea relativamente común, que tiene que ver con aquella zona imaginaria ocupada por los padres obsesionados con no perder de vista a sus hijos para, de ser necesario, acudir a salvarlos. La protagonista Amanda, así como lo hacía su madre con ella, quien le decía "te quiero cerca", interrumpe en cualquier momento lo que está comentando o haciendo para asegurarse de que no se ha salido de esta zona de rescate y que su hija Nina sigue a su alcance. La zona imaginaria de la que está presa Amanda la ocupa físicamente, con su cuerpo de madre intranquila y protectora, pero también la llena con su toma de palabra atormentada e insegura, de modo que el espacio circunscrito por la zona

de rescate, donde se inscribe la tensión de todo el relato, se define a la vez como un lugar físico y un lugar de enunciación. Lo que nos toca leer en realidad es el relato que hace Amanda, desde esta conciencia del rescate, de sus recuerdos junto con Nina, su hija, David y Carla, una familia con quien se ha encariñado. Amanda descubre una serie de elementos perturbadores y situaciones extrañas[2] que le provocan un pánico progresivo: la transmigración del cuerpo de David contada por su madre Carla o la desaparición improbable de niños transformados en fantasmas monstruosos. Se reconoce una serie de ingredientes fantásticos, pero lo más logrado es la manera como la misma narración se transforma en un hecho perturbador.

El cuerpo aparece en toda su función "coextensiva" como diría Henri Bergson, ya que es desde una conciencia postural –la de permanecer al lado de su hija–, como se construye, asume y habla Amanda como sujeto enunciador. Su subjetividad se define como una entidad corporal dentro de un espacio codificado: la zona de rescate. Dicha subjetividad se cifra en los arrebatos y obsesiones de la protagonista, como cuando pierde la paciencia y entra en la casa desesperadamente, cual animal acosado, en busca de su hija. Lo que en realidad cuenta Amanda y justifica su pánico, es la pérdida de control progresiva de este espacio del rescate que coincide con la pérdida irreversible de sus facultades físicas, por causa de envenenamiento al encontrarse en una región ultracontaminada. Este desvanecer de sus cualidades fragiliza también su papel de narradora. El ritmo final del relato se acelera conforme el cuerpo envenenado y dolido de Amanda se va debilitando cada vez más; sus palabras, cuales frágiles pulsaciones, se atropellan a la hora de sentir que se rompe el hilo que la mantiene vinculada a su hija, un hilo emocional y verbal que viene figurando la función del cordón umbilical:

> Y ahora el hilo, el hilo de la distancia de rescate.
>
> Sí.
>
> Es como si atara el estómago desde afuera. Lo aprieta.
>
> No te asustes.
>
> Lo ahorca David.
>
> Va a cortarse.
>
> No, no puede ser. Esto no puede ser. Eso no puede pasar con el hilo, porque yo soy la madre de Nina y Nina es mi hija. (116-117)

Se nota una urgencia vital por querer guardar el control del relato, por aferrarse al hilo. La palabra incardinada con la que Amanda llena esta zona de rescate es señal de vida; mientras habla, vive. La última imagen del relato es precisamente la de un hilo suelto, colgando, que significa el desprendimiento de la vida y del lenguaje; se corta el hilo de la narración así como se corta el hilo de la vida. Al callar Amanda, termina el relato. Esta escenificación de la palabra interrumpida, mediante la imagen del cordón umbilical, toma a contrapelo la función de dicho cordón ya que al cortarse, fisiológicamente, suele empezar la vida.

[2] Véase el trabajo de Joël Malrieu al respecto para ubicar los elementos tradicionales del género fantástico que raya básicamente en la irrupción de un fenómeno sobrenatural ante el cual se empieza a especular y "dudar". A su vez, la duda es el fundamento de la teoría sobre el fantástico de Todorov (35).

Al hilo de la narración hecho tensión también está atado el lector, quien no logra desprenderse de la palabra hipnótica de Amanda, como si él tampoco pudiera escapar de esta zona de rescate vigilada por la madre-narradora. Desde este punto de vista se entiende, según la teoría de Roland Barthes, cómo el suspense depende de un juego con la estructura más que con nuestros nervios o entrañas. En efecto, el suspense raya en la calidad de un montaje narrativo, a saber, una zona de rescate abismada en lugar de enunciación donde se aprieta la materia narrativa:

> Le "suspens" n'est évidemment qu'une forme privilégiée ou si l'on préfère, exaspérée, de la distorsion: d'une part, en maintenant une séquence ouverte (par des procédés emphatiques de retard et de relance), il renforce le contact avec le lecteur (l'auditeur), détient une fonction manifestement phatique; et d'autre part, il lui offre la menace d'une séquence inaccomplie, d'un paradigme ouvert (si, comme nous le croyons, toute séquence a deux pôles), c'est-à-dire d'un trouble logique et c'est ce trouble qui est consommé avec angoisse et plaisir (d'autant qu'il est toujours, finalement, réparé); le "suspens" est donc un jeu avec la structure, destiné, si l'on peut dire, à la risquer et à la glorifier : il constitue un véritable *thrilling* de l'intelligible: [...] ce qui apparaît le plus pathétique est aussi le plus intellectuel: le "suspens" capture par "l'esprit" non par les "tripes". (47-48)

El suspense y la angustia de Amanda, trabajados como estrategias textuales[3], le imprimen a la narración su vigor y eficacia. Amanda habla desde su cuerpo de madre en permanente estado de inquietud, de modo que su relato parte de sus entrañas. Cuenta los hechos con el tono de la urgencia a David, quien la apremia porque no hay tiempo; se encuentra en este intersticio donde el tiempo que tenemos antes de morir está contado, un tiempo y un espacio-límites, justo antes de que nazcan los gusanos. Esta imagen de los gusanos aparece de modo obsesivo desde el inicio hasta el final del relato (la primera frase, muy seca e inquietante del relato es: "son como gusanos"), lo cual recalca la vulnerabilidad del cuerpo, sitio primario desde donde habla Amanda y desde donde cualquiera hablaría cuando el cuerpo sabe que va a morir y no cuando sabe uno que su cuerpo va a morir. Así, la idea de "incardinamiento" hecho "posicionalidad", que Braidotti retoma de Adrienne Rich, se hace literal en este relato fantástico; el pensamiento de Amanda no es algo abstracto sino situado en la contingencia de la propia experiencia, la de un cuerpo-muralla y débil a la vez, sobresaltado, intranquilo, bajo tensión, que irresistiblemente se vuelve aquel umbral o interfaz a partir del cual se entiende la realidad y se organizan nuevos códigos de interpretación.

La palabra situada de Amanda es caótica porque no deja de revelar una aprensión de lo sensible anterior a la reflexión y a la concepción, anterior tal vez a la misma

[3] Acercarse a los componentes textuales como estrategias o efectos, incluyendo a los personajes, permite no sólo entender cómo lo textual prevalece sobre lo ideológico sino detenerse ante todo en las cualidades literarias de cualquier texto. En esta línea se inscriben valiosos estudios como el de Vincent Jouve, *L'effet-personnage*, donde el autor puntualiza: "Autrement dit, le textuel prime l'idéologique : la dimension affective du personnage est d'abord liée aux modalités de sa mise en texte. Si l'on sympathise avec Raskolnikov en dépit de son double meurtre, c'est essentiellement à cause des procédés romanesques" (121).

percepción y que tiene que ver con algo que llamamos sensación o intuición, en que precisamente el cuerpo como filtro entre el sujeto y los objetos cumple su plena función enunciativa. En poesía, esta función se trabaja con más naturalidad; nos lo aclara Henri Meschonnic en *Les états de la poétique*, donde sostiene que: "Tout le langage avec ses énoncés verbaux et/ou corporels est un 'langage du corps' car le processus énonciatif est toujours une affaire corporelle" (131). Amanda siente e intuye, más de lo que observa, entiende y razona, como muchos personajes de Schweblin. Su lenguaje, igual al de su madre, es aquel de la intuición y sensación: "Mi madre dijo que algo malo sucedería. Mi madre estaba segura de que, tarde o temprano, sucedería, y ahora yo podía verlo con toda claridad, podía sentirlo avanzar hacia nosotras como una fatalidad tangible, irreversible" (57).

El lenguaje de Amanda, aunque es articulado, se deriva de la presencia inarticulada al mundo del cuerpo. En el caso que nos ocupa, por estar en estado de alerta perpetua y envenenado, se agudiza más aún su función de filtro: "[...] le corps apparaît ainsi comme une sorte d'échangeur entre la conscience et le monde extérieur" (Collot 39). La palabra "intercambiador" ("*échangeur*") cobra particular resonancia por recordar la función del cordón umbilical. Schweblin logra inventar este lenguaje que relaciona el espacio de la interioridad con el exterior, a través de la experiencia extrema de una madre que va perdiendo el control de su función protectora; por eso se trata de una palabra atropellada, urgente y vital que arrasa la lógica y el sentido común.

Este relato entretenido y terrífico a la vez, en la tradición de Poe, Cortázar o Quiroga, no deja de participar, de manera más profunda de lo que parece y con suma originalidad creativa, en la actualización de las definiciones discursivas del ser en general, y de la mujer en particular; de enfocar este aspecto, se podría insistir en el papel de madre visto como alienante. Bajo este prisma resultan relevantes otros cuentos de Schweblin como "Conservas", donde se cuestiona la función reproductora asignada a la mujer, aquella que funda la "otredad negativa" como diría Braidotti, cuando los personajes de mujeres de Schweblin y Tarazona son propuestas de "otredades positivas".

De manera general, este modo excesivo y literal de relacionarse con el mundo, por medio del cuerpo hecho umbral o "intercambiador", cuestiona la idea de que la identidad del ser dependa básicamente de la plena adecuación de sí con su conciencia racional; aquí, se trata más bien de coincidir con una conciencia corporal, en la tradición heredada de Freud según la cual el "yo" es un "yo" corporal, por lo que pueden pensarse nuevos valores, propiciarse nuevas formas de lenguaje, pensamiento, representación y sistemas de conocimiento como la sensación, la intuición o la locura, presente también en algunos cuentos de Schweblin sacados de *Pájaros en la boca*, como "Irmán", "Papá Noel duerme en casa", "En la estepa", "Cabezas contra el asfalto", que recuerdan a su vez la desconcertante tonalidad de la película *Relatos salvajes* de Damián Szifrón del 2014.

El recurso a lo fantástico ofrece un territorio de infinitas posibilidades a la hora de escenificar esta no coincidencia de sí con un "yo" racional, esta confusión cuando no desaparición de las fronteras consideradas como racionales e inalienables entre el

mundo y el "yo", el cuerpo y el lenguaje. En *El animal sobre la piedra*, Tarazona opta por el tema de la metamorfosis para exacerbar el proceso de transcendencia de las fronteras de lo humano, capaz de impulsar nuevas formas de pensar.

2 El "incardinamiento" como metamorfosis

Aquí, el cuerpo animal es el que se ve identificado con el lugar de una enunciación intimista y fragmentada, como la de Amanda. A raíz de la muerte de su madre, la protagonista, traumada, decide huir. Pero más que migrar a otro sitio, se entiende que migra a otro cuerpo, transformándose poco a poco en reptil, como si actualizara su "devenir animal" para retomar el concepto de Deleuze también usado por Braidotti y que introduciremos detenidamente más adelante. Este traslado-transformación le brinda a la protagonista la posibilidad de experimentar una plena conciencia de sí gracias a una ósmosis regeneradora entre su conciencia y su cuerpo animal-comunicado-con-el-exterior. Como lo demuestra A. Lámbarry en su artículo "Estudios animales, análisis de un caso: El animal sobre la piedra de Daniela Tarazona", hay una apuesta por salir del *logos* y experimentar precisamente una nueva forma de enunciación. A lo largo de la transformación, se nota cómo los sentidos van cobrando mayor relevancia y cómo se intensifica la experiencia emocional, sensual y orgánica del sujeto-animal, como si el mundo se adhiriera plenamente al contenido de sus vivencias corporales: "La temperatura de mi cuerpo se regula con la temperatura exterior y me sé inmortal cuando estoy sobre una piedra" (86). Así, como en Schweblin, el cuerpo ya no aparece como una unidad cerrada; tampoco las cosas: "No hay en los objetos un comienzo y un final, se encuentran unidos sin que pueda definir uno sin otro" (132). Esta idea de unidad es fundamental porque condiciona un nuevo modo de aprehensión para la protagonista. No se distinguen las cosas entre sí, ni el sujeto de ellas. El cuerpo se ve escenificado no como una materia reductible a sí misma sino como una conciencia corporizada, incardinada, en plena comunicación y armonía con los elementos (el fuego, las piedras) hasta el punto de infundirle a la protagonista un sentimiento inédito de plenitud y felicidad. Cabe subrayar sin embargo que es el dolor (experimentado tanto por Amanda como por la mujer reptil de Tarazona) el que tiende a favorecer la dilución de las fronteras entre el sujeto y el mundo y a neutralizar la distinción entre cuerpo y exterior. La poesía, de nuevo, lo ha expresado con mucho arte y tino: la voz poética de Henri Michaux en "Encore des changements" lo ilustra desde la más terrible intimidad del ser:

> A force de souffrir, je perdis les limites de mon corps et me démesurais irrésistiblement. Je fus toutes choses: des fourmis surtout, interminablement à la file, laborieuses et toutefois hésitantes. C'était un mouvement fou. Il me fallait toute mon attention. Je m'aperçus bientôt que non seulement j'étais les fourmis, mais aussi j'étais leur chemin. (479)

Con la experiencia límite que puede representar el dolor, entendemos que las emociones son estados del cuerpo, aquellos que va describiendo la protagonista; emociones que son *conmociones* como lo subrayaba otro poeta inmortal: Léopold Sédar Senghor. Desde este punto de vista, *Distancia de rescate* y *El animal sobre la piedra*

tratan de darle forma a una materia emocional desbordante buscando un lenguaje que la contenga. En *El animal sobre la piedra*, esta transformación-deformación física del ser, originada por el dolor y el duelo, obliga al sujeto a volverse el propio testigo y analista de lo que le sucede. Así, en definitiva, la metamorfosis propicia la mejor manera de conocerse a sí mimo. Este movimiento de autoreflexión y descubrimiento de sí mismo en otro, lo ha descrito Kafka, pero más atinada se nos hace la referencia a Clarice Lispector, a quien Tarazona admira y ha estudiado. Lo que le sucede a la narradora de *La pasión según G.H.* de Lispector, en su monólogo frente a una cucaracha, es también una metamorfosis de *sí misma en sí misma* según sus propias palabras: "De momento, esta metamorfosis de mí en mí misma no tiene ningún sentido aún. En esta metamorfosis pierdo todo lo que tenía, y lo que tenía, era yo" (Lispector 93).

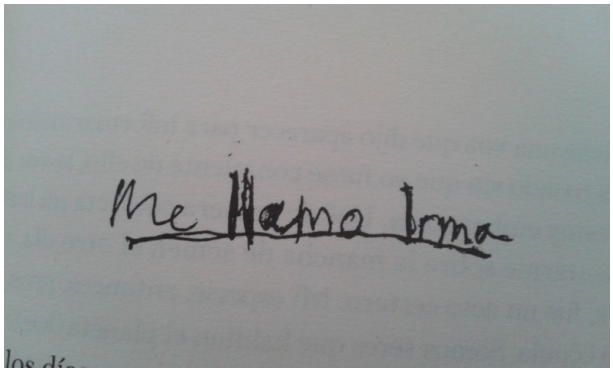
La cucaracha, fuera de lo que representa, a saber, el doble de la criada ausente, funciona como un espejo donde la protagonista contempla sus límites y donde surge la posibilidad de pensar la identidad desde la perspectiva de un *continuum* entre materia y conciencia. Bajo este enfoque, G.H_._ así como la mujer reptil de Tarazona pueden alcanzar y pensar "la parte cosa" del ser: "lo mejor en nosotros es lo inhumano, es la cosa, es la parte cosa de la gente" (Lispector 96). La reflexión de G.H. se construye en el espacio simbólico de la relación con el insecto, cuando la mujer reptil ha hecho más que interiorizar esta relación: se ha vuelto animal. De modo que experimenta en su propia carne lo que comprueba intelectualmente la protagonista de Lispector a partir de la visión de la cucaracha: la materia viva no requiere un "yo" pensante. Descubrir la realidad del ser como materia prima viva supone un reto al que Tarazona se enfrenta, el de pensar el mundo a partir de la no centralidad de lo humano. "Escucha, ante la cucaracha viva, lo peor ha sido descubrir que el mundo no es humano y que no somos humanos" (Lispector 96). El insecto o el reptil, en cuanto no humano, es otro, es lo otro. La mujer reptil hecha conciencia incardinada (dice "mi cuerpo sabe", en vez de recurrir al sujeto "*yo* sé") describe el mundo desde esta no centralidad de lo humano a partir de los cambios sufridos por su cuerpo, tratando de desarrollar nuevas formas de comprensión y comunicación que sepan relacionarse, tal vez, con "la parte cosa"(¿otra?) del ser. Desde este punto de vista, la protagonista actualiza su "devenir-animal", según comenta Braidotti en la línea de Deleuze:

> El devenir animal no consiste en la metaforización de los comportamientos y capacidades de los animales sino, más bien, en desarrollar formas de comprensión más sutiles [...]. Estamos aquí más cerca de una mutación que de una metáfora. Devenir-animal significa recomponer los datos materiales de nuestra corporalidad –nuestro empirismo sensible– en relación con otros no humanos. (Braidotti *La philosophie* 204)

La protagonista, por ejemplo, se comunica con el único protagonista que tiene un nombre, el oso hormiguero Lisandro, de quien puntualiza que "su normalidad es la certeza de su cuerpo" (65), donde puede leerse la experiencia del "incardinamiento".

El identificarse y pensarse como otro nos remite de nuevo a la idea vista con Schweblin de que el sujeto (la mujer reptil) ya no está definido como una identidad e interioridad en la transparencia de su conciencia reflexiva ("pienso luego soy") sino

en la relación a una alteridad/otredad que Rimbaud ha expresado con su "Je est un autre". "Si pienso desde mi cuerpo de mujer, me asusto" (85) declara la protagonista, como para traducir esta realidad de que "yo es otra". Esta otra, que va gestándose con la metamorfosis, irrumpe por fin en medio de la página con una firma hecha garabato indócil que pareciera imprimir definitivamente la sustancia de su "devenir animal" y su nueva identidad:



Las características y las premisas de este tipo de textos propositivos, tanto desde una perspectiva creativa como crítica, deben buscarse en las modalidades propias de la literatura y, en este caso, en el espacio de la enunciación, para entender que lo extraño, inusual y perturbador se trabaja desde la forma, y no tanto en los temas. La escritura de Schweblin y Tarazona arriesga y glorifica el acto enunciador como estructura; es una apuesta por el juego y el rigor formal, desde donde pueden observarse las formas más audaces de la literatura fantástica actual.

Referencias documentales

Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade.* Barcelona: Gedisa, 2004. Impreso.

—. *La philosophie là où on ne l'attend pas.* Espagne: Philosopher Larousse, 2009. Impreso.

Barthes, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits" in *Poétique du récit.* Paris: Ed. Du Seuil. 1977. Impreso.

Collot, Michel. *Le corps-cosmos.* Paris: La lettre volée. 2008. Impreso.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2.* Paris: Les éditions de Minuit, 1980. Impreso.

Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman.* Paris: PUF, 1992. Impreso.

Lámbarry, Alejandro. "Estudios animales, análisis de un caso: El animal sobre la piedra de Daniela Tarazona". *Revista de literatura mexicana contemporánea.* No. 61 (2014): 19-30. Dialnet. Web. 30 de mayo 2017.

Lispector, Clarice. *La passion selon G.H.* Paris: des femmes Antoinette Fouque. 1978. Impreso.

Malrieu, Joël. *Le fantastique*. Paris: Hachette Supérieur. Coll. Contours littéraires. 1992. Impreso.

Meschonnic, Henri. *Les états de la poétique*. Paris: PUF. 1985. Impreso.

Michaux, Henri. "Encore des changements" in *Oeuvres complètes*, t. 1. Paris: Gallimard, "La bibliothèque de la Pléiade". 1998. Impreso.

SchWeblin, Samantha. *Distancia de rescate*. Argentina: Penguin Random House. 2015. Impreso.

SchWeblin, Samantha. *Pájaros en la boca*. México: Almadía. 2010. Impreso.

Tarazona, Daniela. *El animal sobre la piedra*. México: Almadía. 2008. Impreso.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Le Seuil. 1970. Impreso.