

MÁS ALLÁ DEL «BOOM»: UNA RELECTURA DE LA NARRATIVA FANTÁSTICA ESCRITA POR MUJERES EN EL SIGLO XXI

Carmen Belén Carmona Gil
Universidad de Granada

«En la oscuridad las palabras pesan el doble»
Eliás Canetti

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos tiempos, ha sido común en el espacio de la crítica y de la prensa cultural la afirmación de que asistimos a un auge de producción de narrativa escrita por mujeres en el ámbito hispánico, particularmente de modos en relación con la literatura no mimética, desde el gótico hasta lo insólito, pasando por la ciencia ficción y lo fantástico en general. En este sentido, vuelve a resonar en los ámbitos de la crítica, la prensa y el mundo del libro un término archiconocido: *boom*. Este se desplaza, así, de lo acontecido en los sesenta del pasado siglo a la situación actual. No obstante, han sido otras las formas de nombrar el «acontecimiento»: por ejemplo, Gallego (2021, p. 19) habla de «giro neofantástico» —aunque sin referirse en exclusiva, en su caso, a producción escrita por mujeres—; también se alude al «neogótico o gótico posmoderno o gótico cotidiano» (Alemany y Eudave, 2020, p. 10); e incluso son frecuentes las denominaciones aplicadas a regiones concretas, como el famoso «gótico andino» o «neogótico ecuatoriano» (Rodrigo-Mendizábal, 2022). En cualquier caso, se acompañe o no de una pretensión nominativa como tal, es innegable que la crítica se refiere a ello y, en muchos casos, se genera una comparativa —explícita o implícita— con el fenómeno que llevó a Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar o Carlos Fuentes a situarse en lo que se dio a conocer como «literatura mundial» y que, en

cualquier caso, supuso la circulación de la literatura latinoamericana fuera de sus fronteras; literatura a la que en ese trasvase, por supuesto, se le asignaron ciertas etiquetas o modos de recepción que aún hoy siguen vigentes en muchos casos (Gallego, 2017, p. 50).

Por todo ello, al afán comparador entre ambos fenómenos, definidores para la crítica de la literatura de su momento, creemos que deben añadirse estudios que revisen este rubro desde enfoques materialistas y de género, toda vez que resulta necesario comprender los mecanismos —literarios, pero también mercadotécnicos— que han situado estas propuestas estéticas en primera línea, particularmente en lo que a narrativa escrita por mujeres respecta.

En este sentido, a la vista de los cambios que experimenta la novísima narrativa (Gallego, 2021) latinoamericana, cabe preguntarse: ¿qué hay de *boom* realmente en este fenómeno literario y qué significa? ¿Qué tienen en común —si es que tienen— la mayor producción de narrativa escrita por mujeres en el siglo XXI y el *boom* del pasado siglo? ¿A qué se debe la utilización y resemantización de géneros/modos como lo fantástico o el terror por parte de estas escritoras? ¿Cómo afecta este cambio de rumbo al campo literario latinoamericano actual?

2. LO FANTÁSTICO EN AMÉRICA LATINA: ESTADO ACTUAL Y RELACIÓN CON EL BOOM DE LOS SESENTA

Cuando hoy se habla de *boom* de narrativa escrita por mujeres se asocia con bastante frecuencia dicha narrativa a lo fantástico, lo gótico o, en definitiva, la literatura no mimética. Por ello, creemos necesario comenzar realizando una brevísima semblanza sobre este modo narrativo, en aras de poder situar el fenómeno aludido dentro de una tradición específica dentro del campo literario latinoamericano.

En primer lugar, habría que decir que la tradición de «lo fantástico» en la literatura de América Latina goza de una larga data, que podríamos situar, aproximadamente, a finales del siglo XIX, pero que comienza a despuntar especialmente a partir del siglo XX. Por fantástico entendemos, siguiendo a Roas, un modo narrativo que «se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible» (2019, p. 30), para lo que resulta esencial que toda literatura fantástica ponga en escena un mundo que es «siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector» (p. 31), mundo que se desestabiliza ante la irrupción de lo imposible e inexplicable, que provocaría un efecto de inquietud (p. 31). La crítica sobre lo fantástico ha evolucionado de forma exponencial en los últimos años, pero podría decirse que la obra de Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, publicada en 1970, constituye el origen de la misma. A su estudio le han seguido muchos otros que conforman la tradición crítica de lo fantástico; tradición que ha ido gestándose, pues, a la par de las novelas y libros de

cuentos adscritos a dicho rubro que se han publicado en la región, como la famosa *Antología de la literatura fantástica* que editaran Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo en 1940.

Como muestra de su productividad, hoy han surgido nuevos términos que tratan de precisar las características específicas de determinadas obras literarias que desbordarían el término más amplio o general de «literatura fantástica». En ese sentido, se habla de «literaturas no miméticas», «literatura de lo insólito», «literatura de lo inusual» (Alemany, 2019) o, incluso, de «lo raro» y «lo espeluznante» (Fisher, 2023). De hecho, han surgido incluso propuestas críticas que tratan de centrarse en estéticas adscritas a regiones latinoamericanas específicas, algo que vuelve a poner sobre la mesa el debate acerca de la supervivencia o no de la(s) literatura(s) nacional(es) en un contexto de globalización que atraviesa también el hecho literario. Nos referimos concretamente a lo que se ha dado en llamar «gótico andino», término recuperado por la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda y en el que inserta su libro de cuentos *Las voladoras* (2020) (Rodrigo-Mendizábal, 2022, p. 62) y que la escritora define como «[...] una literatura que aborda la violencia y los miedos particulares de ese territorio [la Cordillera de los Andes], con toda su historia y su contexto» (en Rodrigo-Mendizábal, 2022, p. 62). Se trataría así, de un modo narrativo relacionado con el gótico, pero adscrito a una tradición y especificidades regionales concretas, producido, además, por mujeres —además de Ojeda, destacan los nombres de las también ecuatorianas Solange Rodríguez Pappé y María Fernanda Ampuero—. Sin entrar ahora en el debate, habría que decir que han surgido en la crítica voces contrarias a esta denominación, como es el caso de Rodrigo-Mendizábal, para quien se trata de «una designación publicitada por la prensa internacional como si fuera parte de una campaña mediática para ubicar en el mercado obras de mujeres escritoras latinoamericanas» (p. 59). Para este crítico, el término debería reemplazarse por «una denominación más inclusiva» (p. 68) que no aludiera solo al entorno geográfico de los Andes, sino que incluyera también el de la selva y la costa, en aras paralelamente de evitar el riesgo de llegar a un «exotismo de lo andino» (p. 67). Así, Rodrigo-Mendizábal propone el término «neogótico ecuatoriano» (p. 68) para denominar estas ficciones. En cualquier caso, consideramos esta una prueba más que evidencia el estado actual del campo en cuanto a efervescencia y productividad de estos modos narrativos.

Así, a pesar de que los comienzos de este tipo de narrativa relacionada con lo fantástico, lo gótico o el terror estuvieron marcados por el descrédito y su consideración de literatura «menor» o propia en exclusiva de infantes y jóvenes, su evolución como decimos ha sido especialmente destacable en los últimos tiempos, a tenor no solo del número de obras adscritas a estos modos narrativos que se publican a día de hoy, sino también y muy especialmente al despliegue crítico, académico, editorial y cultural que

supone esta literatura en el siglo XXI, como muestran los distintos grupos de investigación, revistas indexadas, editoriales, festivales literarios y reportajes centrados en exclusiva en este tipo de narrativa, así como de la multiplicidad de voces distintas que surgen para nombrar esta realidad literaria de nuestro tiempo.

Por otro lado, el fenómeno conocido como *boom* que se produjo entre los años sesenta y setenta del siglo XX fue, como sabemos, resultado de diversos factores políticos, culturales, sociales y editoriales que deben tomarse en consideración para comprender el *boom* como lo que fue: un fenómeno complejo que no debe simplificarse. Así, la revolución cubana en 1959 y el caso Padilla en torno a 1968 serían los extremos o fronteras temporales entre los que se sitúa el estudiadísimo suceso literario latinoamericano. Gracias también al empuje que supone el editor Carlos Barral y la agente literaria Carmen Balcells, que funcionan como *gatekeepers*¹ de lo latinoamericano en la península y en Europa, el *boom* se alza como un hito cuya recepción, sin embargo, ha dado lugar a ciertos lugares comunes de los que a la narrativa latinoamericana aún le cuesta desprenderse. En ese sentido, una de las «etiquetas» más productiva y repetida ha sido la de «realismo mágico». Como explica Roas (2019, pp. 56-57), el término lo acuña en primer lugar el crítico alemán Franz Roh en 1925, aplicado en su caso al mundo de la pintura, si bien pronto se traslada al plano literario. Roas define este término como una categoría que «plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro» (p. 57), y lo describe a su vez como forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso (p. 51). Sin embargo, frecuentes han sido en la crítica las discusiones en torno a este término. Como señala Abate, pueden contarse tres etapas en cuanto a la producción crítica sobre el mismo (1997, p. 146), de las que, centrándonos en la última de ellas, habría que resaltar la influencia del pensamiento de Alejo Carpentier en Ángel Valbuena para considerar a América como una región «propia» para lo fantástico (p. 148). Esa idea de asociar emoción e irracionalidad a América Latina en contraposición a Europa como territorio del orden y la razón fue muy extendida, y bebe de ideologías eurocéntricas que pronto calaron en un debate que versaba dicotómicamente entre dos polos: civilización y barbarie —debate muy fecundo, específicamente, en la Argentina—. Y aunque creemos que este modelo ya haya sido ampliamente superado, también consideramos que aún quedan resquicios de él en mucha de la literatura crítica y cultural sobre el objeto «narrativa latinoamericana».

De este modo, creemos que no puede resultar baladí que, tanto en el siglo pasado como en el actual, el fenómeno denominado *boom* desde la crítica y el mercado, se haya asociado a literaturas no miméticas —el realismo mágico en el primer caso y lo (neo)fantástico o (neo)gótico en el segundo—. Más que vislumbrarlo como una simple

¹ Leemos el concepto de *gatekeeper* desde Gallego (2018a, p. 3), que la autora acuña a partir de Marling (2016). Esta puntualización aplica a todo el capítulo.

«coincidencia», consideramos que habría que efectuar el análisis partiendo de esta circunstancia como premisa que puede permitirnos pensar ambos sucesos desde unos paradigmas comunes.

Sin embargo, también habría que tener en cuenta otro fenómeno reseñado con frecuencia por la crítica —aunque sin alcanzar el nivel del «primer» *boom*— que remite al auge de la publicación de narrativa escrita por mujeres entre los ochenta y los noventa, con ejemplos como Isabel Allende, con *La casa de los espíritus* (1982); Laura Esquivel, con *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros* (1989); o Ángeles Mastretta, con *Arráncame la vida* (1985). A estos ejemplos más mediáticos y que constituían «novelas más femeninas que feministas» (Gallego, 2018b, p. 113) —algo en lo que coincide Salvador (2008, p. 140)— se le unen otros como Rosario Castellanos y Elena Poniatowska que sí generan «un contra-relato» (Gallego, 2018b, p. 114). Este fenómeno propio del *posboom* hunde sus raíces, sin embargo, mucho antes: Salvador sitúa su origen ya en el *boom* de los sesenta, aunque «las voces de escritoras como Rosario Castellanos, Elena Poniatowska (o Elena Garro [...]) quedarán finalmente amortiguadas por el tremendo ruido editorial que provocaron sus colegas masculinos» (Salvador, 2008, p. 134). Así, el éxito, especialmente de público, y reservado a autoras como Allende, Esquivel o Mastretta, vendría más tarde. No obstante, habría que tener en cuenta que esta literatura «femenina» (Reisz, 1990) de éxito emplea según Reisz determinados recursos o estrategias, como, entre otros, «la mimesis [...] de las más diversas variantes de lenguaje patriarcal, así como de ciertos lenguajes artísticos tanto cultos como populares» (p. 207) y su «apariencia de falta de originalidad y de grandes pretensiones literarias» (p. 208). Estas estrategias se relacionan precisa y directamente con la popularidad y éxito comercial de estas obras literarias, a tenor de los gustos de la cultura de masas, pero a su vez las alejan ya no solo de sus contemporáneas menos visibilizadas, sino también de la narrativa actual escrita por mujeres. De algún modo, la dicotomía presente en estos *best sellers* entre el espacio de lo público frente al de lo privado como parcelas propias y no intercambiables de hombres y mujeres, respectivamente, comienza a romperse en el cambio de siglo —al igual que en otras obras de sus coetáneas, solo que invisibilizadas o, en cualquier caso, con menor éxito comercial— para transformarse a lo largo del siglo XXI en una enunciación *radicalmente* distinta que puebla el campo literario latinoamericano actual manifestando un cambio de rumbo determinado por la disidencia y la preocupación por el presente.

3. HABLEMOS DE VALOR: ANÁLISIS DE LA LISTA GRANTA Y LA PRENSA CULTURAL

Como hemos visto hasta ahora, es evidente que tanto en lo que respecta a la crítica (académica) como a la producción editorial actual, desde hace unos años

sobresalen propuestas basadas en estéticas propias del género fantástico. Por ello, creemos que deben efectuarse también análisis de la cuestión que atiendan a las condiciones de producción, circulación y recepción de estas narrativas, en aras de ofrecer una lectura más completa de lo que, para bastantes estudiosos y estudiosas, constituye una de las principales señas de la narrativa en español del siglo XXI, particularmente la de la última década (Alemany y Eudave, 2020).

Así, desde una posición materialista que entiende el libro como objeto, pensamos que deben tenerse en cuenta las estrategias que posibilitan que unas obras literarias acaben siendo más visibles que otras, esto es, que circulen más; además de preguntarse por las formas de recepción que prevalecen hoy acerca de estos textos. En este sentido, si vamos más allá de la producción para analizar la circulación de estas obras y su recepción, ya no solo por parte de la crítica, sino también y muy especialmente por parte de la prensa cultural, habrían que tenerse en cuenta ciertos factores *otros* que acompañen a la aproximación hermenéutica de estas obras, como pueden ser las traducciones, los premios, el nivel de alusión en prensa, pero también la aparición en listas como las que proponen la revista *Granta* o *Bogotá39*, de la misma manera que ferias y festivales como la feria de Frankfurt, que actuarían a su vez como «*gatekeepers* de la literatura actual» (Gallego, 2022, p. 5). Por razones de espacio no podemos detenernos en todos ellos aquí con la atención que merecería, pero sí creemos necesario enunciarlos para tenerlos presentes y abrir nuevas vías de investigación con las que, como decimos, creemos necesario continuar. Así, nos centraremos en este capítulo en el análisis de los que estimamos dos tasadores de valor de la literatura en español actual: primero, la lista elaborada por la revista *Granta* con los considerados como los mejores narradores jóvenes; segundo, la aparición en prensa de artículos o reportajes sobre el supuesto nuevo *boom* de narrativa fantástica o gótica escrita por mujeres. Nos proponemos, así, desarrollar en pequeña escala, por un lado, una «crítica de la mediación» (Gallego, 2022, p. 20), esto es, el análisis de uno de los principales *gatekeepers* en la actualidad —la lista *Granta*— y, por otro, una «crítica de la crítica» (Gallego, 2022, p. 20), es decir, atender a la(s) forma(s) de recepción de esta literatura —centrándonos, en nuestro caso, en los medios de comunicación—, con el fin de calcular la tasación del valor actual de estas estéticas y postular la productividad o no del término «*boom*» y sus posibles implicaciones.

3.1. La lista *Granta*

En primer lugar, la lista *Granta* es una selección realizada por la revista literaria inglesa homónima. Desde 1981 y con una periodicidad de diez años, la revista ha publicado este catálogo con las que, para los expertos consultados, serían las principales voces del panorama literario británico. En 2003, la revista da el salto al terreno hispánico

bajo el nombre *Granta en Español* y edición de Valerie Miles y Aurelio Major, con el propósito de interpelar la literatura producida en español en países hispano y angloparlantes. Asimismo, destacan su intención de crear canales de diálogo y flujos de comunicación para estas literaturas; es decir, en última instancia, pretenderían contribuir a la circulación de la literatura escrita en español. Desde 2010, se proponen publicar también, cada diez años, un listado de los que serían los mejores narradores jóvenes en español.

Así, consideramos que un análisis de esta lista puede constituir un buen acercamiento a la estimación del valor de ciertas estéticas o fenómenos literarios de nuestro presente. Y creemos que esto es así por varias razones: primero, por su condición de *gatekeeper* de la literatura escrita en español actual, es decir, de elemento que actuaría «como una suerte de agente[s] del mercado y del valor» (Gallego, 2022, p. 23) y que, como sucede con el resto de *gatekeepers*, «influye[n] sobremanera en nuestra percepción del objeto literario» (23). Como se sabe, la lista Granta posee una gran repercusión y prestigio para la crítica tanto anglosajona como hispánica, lo que revierte en esa condición que señalamos. Segundo, y en relación directa con lo anterior, por su capacidad de consagración de determinadas estéticas —en detrimento, ergo, de otras—, lo que implica la visibilización de ciertos modos/géneros que despuntan en los catálogos editoriales, así como la consolidación de determinados autores. De este modo, como vemos, el hecho de que se «privilegien» determinadas obras, estéticas y autores es resultado de un proceso multifactorial, en el que participan todos los agentes del mercado del libro, incluidas la mediación y la crítica. En este sentido, en el contexto actual no es fácil responder a la aparentemente sencilla pregunta de si es antes el auge de la producción de determinadas obras o el auge de la producción de crítica y otros tasadores sobre las mismas que vendrían a confirmar —aparentemente— ese auge.

De este modo, si procedemos al análisis de determinadas variables para las dos únicas listas elaboradas por *Granta en Español* de que disponemos actualmente, habría que señalar lo siguiente:

En la lista publicada en 2010, fueron seleccionadas cinco mujeres de veintidós narradores en total que recogía la lista. Esto supone que la visibilidad de escritoras en esta primera publicación es del 22,72% (ver figura 1). Ellas son Sonia Hernández (España, 1976), Elvira Navarro (España, 1978), Pola Oloixarac (Argentina, 1977), Lucía Puenzo (Argentina, 1976) y Samanta Schweblin (Argentina, 1978).

Asimismo, de estas cinco mujeres, dos son españolas y tres latinoamericanas —las tres argentinas—. Esto arroja los siguientes datos: dentro del porcentaje de escritoras seleccionadas, el 40% correspondía a narradoras españolas y el 60% a latinoamericanas (ver figura 3). Y del porcentaje total de narradoras latinoamericanas, el 100% eran argentinas (ver figura 5).

Por su parte, teniendo en cuenta sus obras publicadas con anterioridad a la lista *Granta*, habría que decir que, en general, las cinco escritoras seleccionadas no se avienen a estéticas fantásticas —aunque en obras posteriores sí lo hagan—; a excepción de Samanta Schweblin, quien ya en su primer libro de cuentos, *El núcleo del disturbio* (2002), así como en el también volumen de cuentos *Pájaros en la boca* (2009), había hecho uso de un estilo afincado en el terror y de atmósferas extrañas que identifican y caracterizan su narrativa.

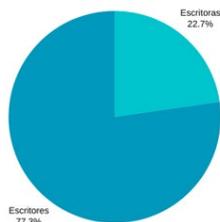
En la lista publicada en 2021, en el número 23 de *Granta en Español*, se incluyeron once mujeres de los veinticinco escritores designados como los mejores narradores jóvenes en español. Así, la representatividad de mujeres en esta ocasión es del 44% (ver figura 2), es decir, aumentó un 21,28% con respecto a la lista de la década anterior. Ellas son Andrea Abreu (España, 1995), Miluska Benavides (Perú, 1986), Irene Reyes-Noguerol (España, 1997), Cristina Morales (España, 1985), Aniela Rodríguez (México, 1992), Andrea Chapela (México, 1990), Aura García-Junco (México, 1989), Camila Fabbri (Argentina, 1989), Dainerys Machado Vento (Cuba, 1986), Paulina Flores (Chile, 1988) y Mónica Ojeda (Ecuador, 1988).

Asimismo, de las once mujeres seleccionadas, como vemos, tres son españolas y ocho latinoamericanas. De las latinoamericanas, tres son de México, una de Cuba, una de Perú, una de Ecuador, una de Argentina y una de Chile. Esto arroja los siguientes datos: dentro del porcentaje de escritoras presentes en la lista, el 27,27% correspondía a narradoras españolas y el 72,72%, a latinoamericanas (ver figura 4). Así, el porcentaje de narradoras latinoamericanas se incrementa en un 12,72% con respecto a la lista anterior, mientras que el de españolas decrece los mismos puntos. Del porcentaje total de narradoras latinoamericanas, el 37,5% corresponde a autoras mexicanas; el 12,5%, a cubanas; el 12,5%, a peruanas; el 12,5%, a ecuatorianas; el 12,5%, a argentinas; y el último 12,5%, a chilenas (ver figura 6).

Por último, si tenemos en cuenta también las obras publicadas por parte de estas escritoras con anterioridad a la publicación de la lista, habría que decir que destacan ciertas estéticas fantásticas o insólitas en el caso de Aura García-Junco, con la novela *Anticitera, artefacto dentado* (2019) como ejemplo; Camila Fabbri con su primer libro de relatos, *Los accidentes* (2015); y muy especialmente Mónica Ojeda, representativa de ese «gótico andino» del que hablábamos en el anterior epígrafe, al que la producción narrativa de la ecuatoriana se dirige fundamentalmente y sobre el que también ha teorizado, con ejemplos como la novela *Mandíbula* (2018) o el libro de cuentos *Las voladoras* (2020).

Figura 1

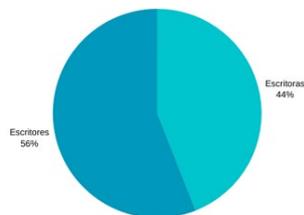
Porcentaje de escritoras y escritores en la primera lista Granta (2010).



Fuente: elaboración propia.

Figura 2

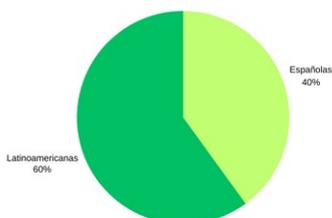
Porcentaje de escritoras y escritores en la segunda lista Granta (2021).



Fuente: elaboración propia.

Figura 3

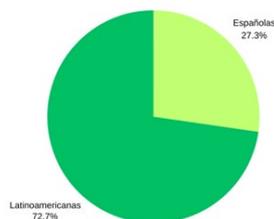
Porcentaje de escritoras españolas y latinoamericanas en la primera lista Granta (2010).



Fuente: elaboración propia.

Figura 4

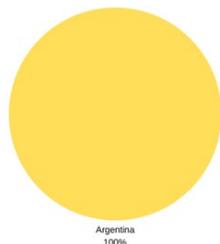
Porcentaje de escritoras españolas y latinoamericanas en la segunda lista Granta (2021).



Fuente: elaboración propia.

Figura 5

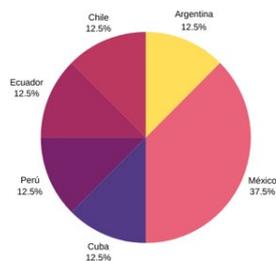
Porcentaje de nacionalidad narradoras latinoamericanas en la primera lista Granta (2010).



Fuente: elaboración propia.

Figura 6

Porcentaje de nacionalidad narradoras latinoamericanas en la segunda lista Granta (2021).



Fuente: elaboración propia.

Arrojados estos datos, un análisis y comparativa de los mismos podría hacernos extraer algunas primeras conclusiones.

Primero, aunque el porcentaje de escritoras seleccionadas en la lista de 2021 continúe siendo inferior al 50%, el incremento con respecto a la lista de la anterior década revela un cambio sustancial en la visibilización de narrativa escrita por mujeres. Y, quizá sea aventurarse, pero probablemente este porcentaje se incremente aún algo más en la próxima lista, amén de la cada vez mayor representatividad de las mujeres en la industria del libro.

Segundo, la visibilización de narrativa latinoamericana escrita por mujeres se incrementa considerablemente de 2010 a 2021, mientras que la de narrativa española decrece. A su vez, la representación de la primera en la lista de 2010 se veía reducida en exclusiva a la Argentina, algo que no resulta especialmente sorprendente, toda vez que esta narrativa es la más visible/visibilizada de las narrativas latinoamericanas —la que más circula—. Sin embargo, en la lista de 2021 se rompe con esta exclusividad y las narradoras seleccionadas se diversifican, incluyendo nombres de cinco países más además del argentino. En este sentido, podría argüirse que, en una década, se ha empezado a atender a «otras» narrativas de la región, frecuentemente orilladas dentro de la ya en parte condición marginal de la literatura latinoamericana en el marco de la literatura «mundial». Sin embargo, resulta evidente que la diversidad es aún en la lista de 2021 bastante reducida, teniendo en cuenta el contraste con respecto al número total de países que conforman la región latinoamericana y cuyas narrativas quedan fuera del circuito.

Tercero y último, consideramos que la muestra de narrativas no miméticas o adscritas a modos narrativos como lo fantástico, lo insólito o lo gótico se incrementa considerablemente de una década a otra, si bien es cierto que también puede leerse como una consecuencia evidente del incremento en el número de narradoras de 2010 a 2021.

En definitiva, creemos que este análisis (de)muestra cómo uno de los principales *gatekeepers* de la literatura latinoamericana actual revela, si bien no tan notoriamente el incremento de la visibilidad de narrativa fantástica o insólita latinoamericana escrita por mujeres, sí el evidente incremento de la visibilidad de la narrativa escrita por mujeres en general. En ese sentido, consideramos que el incremento en la lista de escritoras de una década a otra, en general, así como el de escritoras latinoamericanas, en particular, no debe resultarnos baladí, especialmente teniendo en cuenta la condición de tasador del valor que posee en la actualidad la lista Granta.

3.2. *La prensa cultural*

Consideramos que, como señala Gallego, es imprescindible realizar también una «crítica de la crítica» (2022, p. 20), en aras de reflexionar «sobre el modo en que se produce y circula en la actualidad el conocimiento de la literatura latinoamericana» (p. 20), y hacerlo atendiendo «no solo a las academias e instituciones educativas, sino a los medios de comunicación y a las *comunidades letradas*» (p. 20, énfasis de la autora).

De este modo, si tenemos en cuenta las secciones culturales de algunos de los principales diarios españoles y argentinos —como regiones donde la circulación y, por ende, la tasación del valor de esta literatura, es mayor—, pero también otros diarios pequeños de circulación más local, llama la atención el paulatino crecimiento de reportajes y artículos dedicados al supuesto *boom* de narrativa fantástica escrita por mujeres¹. Siguiendo un orden cronológico de publicación, señalamos la siguiente selección, en aras de ofrecer una muestra del panorama:

Reportaje de Paula Corroto titulado «El otro “boom” latinoamericano es femenino», publicado en el diario *El País* el 14 de agosto de 2017. Con él se empieza a hablar en España de escritoras como Samanta Schweblin, Paulina Flores, Liliana Colanzi Laia Jufresa o Mónica Ojeda, entre otras.

Reportaje de Ana Llurba titulado «Escritoras y nigromantes: nuevo gótico latinoamericano», publicado en la sección Babelia del diario *El País* el 31 de octubre de 2020, bajo el membrete «especial día de los muertos». En él se habla de las escritoras Samanta Schweblin, María Fernanda Ampuero, Rita Indiana, Jennifer Thorndike, Liliana Colanzi o Mariana Enríquez, entre otras.

Reportaje de Ana Pina titulado «El fulgor del nuevo gótico latinoamericano», publicado en *El Cultural* el 29 de enero de 2021, que surge en diálogo con el curso de La Casa Encendida impartido ese mismo año titulado *Especios negros: imaginación política y nuevo gótico latinoamericano*, centrado en cuatro autoras: Giovanna Rivero, Fernanda García Lao, Michelle Roche Rodríguez y Mónica Ojeda.

Reportaje de Leila Guerriero titulado «Escritoras latinoamericanas. Algo está pasando», en este caso para la revista *Lengua* de la editorial Penguin Random House, publicado el 11 de junio de 2021, también en el formato *podcast* de la revista el 11 de enero de 2022. En él se alude a las escritoras Samanta Schweblin,

¹ Nos centramos exclusivamente en aquellos reportajes que plantean un enfoque general sobre el tema en cuestión y no en las entrevistas o reportajes dedicados a autoras individualizadas.

Ariana Harwicz, Valeria Luiselli, Mariana Enríquez, Fernanda Melchor, Claudia Piñeiro, Lina Meruane, entre otras.

Reportaje de Fabiana Scherer titulado «El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo», publicado en *La Nación* el 12 de junio de 2021. En él se menciona, entre otras muchas, la obra de Gabriela Saidon, Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Fernanda Melchor, María Fernanda Ampuero, Gabriela Cabezón Cámara, Guadalupe Nettel, Mónica Ojeda, Camila Sosa Villada o Ariana Harwicz.

Artículo de Jéssica Zambrano titulado «No somos un boom: autoras latinoamericanas cuestionan su categorización», publicado en *Indómita* el 29 de septiembre de 2021, en el que se atiende a ciertas voces de escritoras contrarias al término impuesto, como Alejandra Costamagna, tras la discusión iniciada en la Feria Internacional del Libro de Guayaquil del mismo año en una conversación entre las escritoras Fernanda Trías, Mónica Ojeda y Giovanna Rivero. Habría que destacar que *Indómita* es un medio digital que, tal y como se señala en su página web, hace periodismo desde una mirada feminista e interseccional.

Reportaje de Clara Giménez Lorenzo titulado «Las jóvenes escritoras latinoamericanas rechazan ser el “nuevo boom”», publicado el 26 de noviembre de 2021 en *elDiario.es*, en el que se recogen las opiniones de las escritoras Mónica Ojeda, Fernanda Trías, Giovanna Rivero y Jazmina Barrera.

Una vez finalizada esta selección, nos detenemos en el análisis. En primer lugar, al mismo tiempo que llama la atención la sucesión de artículos y reportajes sobre la cuestión —como decimos, aquí presentamos una selección: los ejemplos son más—, sobresale también la fecha de publicación de la mayoría de ellos, 2021, coincidente con la publicación de la última lista Granta y posterior por poco a la publicación de determinadas obras características de estas estéticas, a su vez premiadas o referenciadas y traducidas ampliamente en esos momentos². Asimismo, en todos estos reportajes se alude de una u otra forma —sea ya desde el título, sea desde el cuerpo del texto— al hecho de que este supuesto nuevo

² Por dar algunos ejemplos, en 2019 Mariana Enríquez recibe el Premio Herralde de Novela por *Nuestra parte de noche*; en 2020 se publica el ya aludido libro de cuentos *Las voladoras*, de Mónica Ojeda, finalista del Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero e incluido en listas de mejores libros del año por medios como *El País*; el mismo año, la traducción al inglés de *Temporada de huracanes* (2017), de Fernanda Melchor, queda finalista del Premio International Booker, del que quedarán también finalistas las versiones inglesas de *Matate, amor* (2012), de Ariana Harwicz en 2018 y la de *Los peligros de fumar en la cama* (2009), de Mariana Enríquez, en 2021.

boom se asocia, principalmente, a literaturas no miméticas: desde lo fantástico, hasta el gótico y el terror, pasando por la ciencia ficción; y se plantean como propuestas desafiantes para los códigos imperantes.

Así, como puede deducirse fácilmente tras una breve lectura de los titulares escogidos, se observan dos tendencias en el ámbito de la prensa cultural: de un lado, quienes postulan y reproducen el término de *boom* aplicado a este fenómeno; del otro, quienes señalan, ya desde el titular, el malestar que genera este término para algunas de las escritoras aludidas, que introducen así un disenso en la discusión. No obstante, es cierto que también en algunos de los escritos de la primera tendencia se hace en ocasiones referencia a ese descontento que supone esta «etiqueta», como en el caso de la publicación de Fabiana Scherer para *La Nación*. Además, podría destacarse el hecho de que los reportajes del segundo grupo, en los que, como decimos, se presentan propuestas contra —o, al menos, problematizadoras de— el término *boom*, se publican, en su mayoría, en medios de alcance menor o local, así como abiertamente disidentes; frente a los reportajes del primer grupo, que figuran en medios de alcance mucho mayor. En este sentido, podríamos sugerir que la lectura «hegemónica» del fenómeno coincide con la asunción del consabido membrete, mientras que a otros medios con menor difusión se vinculan tesis contrarias al mismo, que lo asumen como etiqueta comercial o estrategia de *marketing*. En esta misma línea se postulan críticas como Monter o Amaro, para quienes es necesaria, cuando menos, una problematización de los términos en los que se alude en la actualidad a la producción de narrativa escrita por mujeres. Así, Monter señala que esta categorización puede dar lugar a un fenómeno de *guetización*:

Peter Marcuse escribe que un *gheto* es «un territorio que concentra personas que han sido segregadas por el resto de la sociedad, ya sea por su condición étnico-racial, socioeconómica o por su nacionalidad; a su vez, este grupo es tratado por las clases dominantes como inferior» (1997, p. 4). En los términos de nuestra discusión, el término de *guetización* se refiere al proceso en el que un grupo de escritoras se margina en un espacio separado dentro del sistema literario, entendido como la red de mercado, editoriales, ferias del libro, etc. (2022, pp. 64-65)

Por su parte, Amaro señala que

Un nuevo enfoque sobre la escritura, al menos a mi modo de ver, no puede evitar pensar las determinaciones y marcas que sobre estas escrituras pone el mercado, gran regulador no solo de lo que se publica,

se lee, circula, premia, traduce y «mundializa», sino también, me parece a mí, de lo que se escribe. (2023, p. 44)

Por otro lado, nos llama la atención el reportaje para la revista de Penguin Random House, ya que consideramos que (de)muestra cómo la voluntad de crear este imaginario o paradigma de recepción no corresponde solo a la prensa, sino también a las (grandes) editoriales.

En definitiva, tras este breve recorrido por las secciones culturales de algunos diarios, creemos que resulta especialmente palpable que, efectivamente, «algo está pasando». Y ya no tanto —o no solo— en lo que a producción de narrativa (fantástica) escrita por mujeres se refiere, sino también en lo que respecta a la recepción de esta literatura y la formación de nuevos modelos de lectura de la misma. Asimismo, consideramos que las escritoras más mencionadas se repiten en los distintos reportajes —aquellas que gozan de un mayor capital simbólico en el campo—, mientras que otras escritoras menos conocidas continúan sin circular tanto o lo hacen en circuitos más locales/menos globales.

Quedarían también por analizar para continuar la investigación, como señalábamos al principio, otros de los principales *gatekeepers*, como es el caso de los catálogos editoriales que más dedican su atención a Latinoamérica, que serían, para Gallego, Periférica, «junto con Alpha Decay, Sexto Piso, Turner y Caballo de Troya» (2017, p. 59), a las que podríamos añadir, en la actualidad, otros sellos más grandes, como Anagrama —que publica, por ejemplo, a Mariana Enríquez o Ariana Harwicz— o Random House —que hace lo propio con Fernanda Melchor y que ha publicado también la última novela de Mónica Ojeda, *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* (2024)—.

4. CONCLUSIONES

Tras el análisis desarrollado, creemos que pueden extraerse algunas primeras conclusiones, sujetas, claro está, a la (necesaria) ampliación de la investigación aquí planteada. En primer lugar, podríamos decir que nos enfrentamos de nuevo en el siglo XXI a un fenómeno mediático, comercial, literario e incluso social similar al que sacudió el campo literario latinoamericano en los sesenta del pasado siglo; fenómeno complejo cuyos efectos y repercusiones están aún por verse. En relación con lo acontecido hace ya algo más de sesenta años, como señala Gallego,

Es innegable que, desde la irrupción del *boom*, la novela latinoamericana ingresó sin ambages en el horizonte de la modernidad, esto es: en el canon occidental. Pero hay que tener en cuenta que lo hizo asimilada a determinados paradigmas de recepción: el realismo mágico y el compromiso político, que la encasillaron en una imagen exótica [...] y utópica [...] alimentada por prejuicios eurocéntricos. (2017, p. 50)

En este sentido, creemos que el fenómeno del siglo XXI podría «leerse» en los mismos términos. Es decir, consideramos que la tesis de Gallego puede trasladarse al caso actual, teniendo en cuenta, ciertamente, las particularidades de cada uno para evitar caer en esencialismos y, en definitiva, evitar el error —frecuente— de analizar un fenómeno bajo los condicionantes históricos, sociales, culturales y económicos de otro. Pero sí creemos que esto no implica no cerciorarse de la existencia de una cierta «base» común o, al menos, similar en algunos puntos. Así, consideramos, por un lado, que, a la vista de lo expuesto en este capítulo, podemos ver cómo en el siglo XXI se estarían generando nuevos paradigmas de recepción para la estética de lo fantástico, de forma similar a lo que sucediera con el realismo mágico en los sesenta. En este mismo sentido se postula Amaro, para quien un lugar común entre el *boom* de los sesenta y el actual sería el tema de la violencia, paradigma desde el que Europa leyó —y aún lee— la literatura latinoamericana, como respuesta a una demanda aplicable también hoy a las escritoras (2023, p. 48). A su vez, Amaro también considera que ciertos temas y estéticas como lo (neo)fantástico o (neo)gótico, vinculados a la producción escrita por mujeres, copan hoy los catálogos literarios (p. 48). Aunque una de las características de las «novísimas» narrativas hispánicas (Gallego, 2021) sea la hibridación y la multiplicidad de modos/géneros narrativos, también es innegable la cada vez mayor presencia de lo fantástico como categoría individual(izada) cuya efervescencia actual es innegable, a tenor no solo de las propuestas editoriales, sino también de la crítica —académica y cultural— y el auge de nuevas propuestas terminológicas para *significar* estas obras, amén de los premios, listas y otros *gatekeepers* de lo latinoamericano hoy. En este sentido, mercado, crítica y prensa coinciden en situar la narrativa latinoamericana actual —y también la española— dentro de un «giro neofantástico» (Gallego, 2021, p. 19) que se plantea, en muchos casos, heredero del *boom* de los sesenta —sea por asimilación o por rechazo (Valero, 2021): ir *a la contra* no deja de ser, de alguna forma, ir en la misma dirección—. Así, si en aquel momento fueron García Márquez, el realismo mágico y la revolución cubana; hoy, en el marco del posmodernismo y el mercado actual, son Mariana Enríquez, lo fantástico y la democratización del feminismo, así como la

revolución verde consecuencia de la deriva incontrolable del cambio climático, de los que se apropia el mercado para transformar estas reivindicaciones políticas en capital económico y simbólico. Esto no quiere decir que no crea necesario seguir haciendo crítica desde *aquí*, sino todo lo contrario: creo que, precisamente por ello, es más imprescindible que nunca. Pero considero que debemos ser conscientes de las particularidades de estas obras como objetos producidos en un contexto político, cultural, social y económico concreto —y, por eso, atravesados por él—, a fin de sortear los «tentáculos» del sistema y evitar caer también en la extendida paradoja que nos hace preguntarnos: ¿cómo es capaz de producir y promocionar literatura concienciada por las problemáticas feministas y LGBTTIQ+, la crisis climática y económica, entre otras —en definitiva, literaturas «disidentes»— el mismo sistema que provoca esas problemáticas? De este modo, porque, como sentenciara Roland Barthes, «no existen los textos inocentes» (1996, p. 46), pensamos que resulta urgente dirigir la mirada lectora a los dispositivos (materiales) que «construyen» los paradigmas desde los que nos acercamos a la literatura latinoamericana hoy, con la voluntad de conocer sus estrategias y poder plantear, así, lecturas críticas *otras*.

En definitiva, tratamos de leer el fenómeno actual teniendo en cuenta las particularidades de nuestro presente, en el que movimientos sociales de amplia extensión como el feminismo, pero también otros fenómenos como la globalización o la irrupción de la Inteligencia Artificial y el papel crucial que ocupan hoy las humanidades digitales, resultan necesarios en la reflexión sobre el hecho literario. La visibilidad de determinadas escrituras disidentes *otras* constituye un hecho insólito en nuestros días, pero considero que no debemos caer de nuevo en la caricaturización o exotización de estas narrativas —riesgo que, a tenor de lo analizado aquí, es alto—. Más allá de la asunción acrítica de determinados paradigmas de recepción distribuidos por los agentes del campo, creemos en una crítica consciente y consecuente con las condiciones materiales que atraviesan la literatura. Y todo porque, si es cierto que «en la oscuridad las palabras pesan el doble», pensamos que resulta imprescindible atender al valor económico y simbólico de estas narrativas actuales para, de alguna forma, ser capaces de «ver en la oscuridad».

OBRAS CITADAS

- Abate, S. (1997). A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas. *Anales de literatura hispanoamericana*, (26), 145-160.
- Alemany, C. (2019). ¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual. En N. Álvarez y A. Abello (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)* (pp. 307-324). Visor.
- Alemany, C. y Eudave, C. (2020). Presentación del monográfico coordinado por Carmen Alemany Bay y Cecilia Eudave. Lo fantástico y sus nuevas perspectivas: narradoras hispanoamericanas y españolas (s. XXI). *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 8(1), 9-15.
- Amaro, L. (2023). ¿Qué hacer con la literatura de mujeres? *Pensamiento político*, (10), 39-49.
- Barthes, R. (1996). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI Editores.
- Fisher, M. (2023). *Lo raro y lo espeluznante* (8.ª ed.). Alpha Decay.
- Gallego, A. (2017). El *boom* en la actualidad: las literaturas latinoamericanas del siglo XXI. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (803), 50-62.
- Gallego, A. (2018a). Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI. *Ínsula*, (859-860), 2-4.
- Gallego, A. (2018b). Imaginarios de la casa en la literatura latinoamericana contemporánea: lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura. En J. J. Parra (ed.), *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura* (pp. 101-117). Edizioni Ca'Foscari.
- Gallego, A. (2021). *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Iberoamericana Vervuert.
- Gallego, A. (2022). *Cultura literaria y políticas de mercado. Editoriales, ferias y festivales*. De Gruyter.
- Monter, M. (2022). Escritoras latinoamericanas: miradas críticas desde el siglo XXI. *Humanitas*, 1(2), 63-69.
- Reisz, S. (1990). Hipótesis sobre el tema «Escritura femenina e Hispanidad». *Tropelías*, (1), 199-213.
- Roas, D. (2019). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2.ª ed.). Páginas de Espuma.

- Rodrigo-Mendizábal, I. F. (2022). Gótico andino o neogótico ecuatoriano sobre el horror metafísico. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 10(1), 53-75.
- Salvador, Á. (2008). Apostillas a «El otro *boom* de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres desde la década de los ochenta». En J. Montoya y Á. Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* (pp. 133-149). Iberoamericana Vervuert.
- Valero, E. (2021). «En la tradición dionisiaca»: la narrativa latinoamericana del siglo XXI, a contraluz del *boom*. En A. Gallego (ed.), *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI* (pp. 443-462). Iberoamericana Vervuert.