

## OCULTAS EN LA NIEBLA: ESCRITORAS CHILENAS DE LO FANTÁSTICO EN EL SIGLO XX

MACARENA CORTÉS CORREA  
Universidad Autónoma de Barcelona  
mcortescorrea@gmail.com

Enviado: 14-12-2021  
Aceptado: 21-04-2022



### RESUMEN

En el presente artículo se aborda un corpus de relatos fantásticos de escritoras chilenas del siglo XX (Ilda Cádiz, Elena Aldunate y Myriam Phillips) para analizar el lugar que ocupa este cuerpo literario en el canon chileno y en lo fantástico andino. Finalmente, se ofrece un análisis de los relatos fantásticos desde una perspectiva feminista centrada en el cuerpo, y particularmente, en la mirada de la mujer, que en los relatos aparece como detonante del hecho sobrenatural, y por ende, de la irrupción de lo fantástico.

**PALABRAS CLAVE:** literatura fantástica; escritoras chilenas; feminismo; poética de la mirada.

### HIDDEN IN THE FOG: CHILEAN WOMEN WRITERS OF THE FANTASTIC IN THE TWENTIETH CENTURY

### ABSTRACT

This article deals with a corpus of fantastic short stories by Chilean writers of the twentieth century (Ilda Cádiz, Elena Aldunate and Myriam Phillips) to analyze the place occupied by this literary body in the Chilean literary canon, in the Andean fantastic and in a genealogy in the process of writers of the fantastic within this region. Finally, a reading of fantastic short stories is offered from a feminist perspective focused on the body, and particularly, on the gaze of women, which in the sto-

ries appears as a trigger for the supernatural fact, and therefore, the irruption of the fantastic.

KEYWORDS: fantastic literature; Chilean women writers; feminism; poetics of the gaze.



En *Zona ciega* (2021), en el capítulo «Las casi ciegas», Lina Meruane ahonda en la relación epistolar entre las escritoras chilenas Marta Brunet y Gabriela Mistral, particularmente en aquellas cartas que hacen referencia a sus cegueras parciales: «Esos ojos comparten el color o su confusión, y el cansancio y la bruma» (2021: 154) dice Meruane a partir de la evidencia de sus misivas. Dista mucho la discreción con que ambas se refieren a esta capacidad disminuida, respecto a aquella ceguera masculina trágica representada en personajes literarios tan icónicos como Edipo y en escritores canónicos como Homero o Borges. En el caso de Mistral y Brunet, es poca la documentación que se puede encontrar sobre este padecimiento. Respecto a Brunet, Meruane dice: «nada en su ficción haría suponer el drama ocular que habitó su biografía. En los cientos de páginas que componen su prosa, la invidencia solo se proyecta incidentalmente sobre los personajes» (2021: 188-189). Las consideraciones sobre la ceguera solo se expresarían en el espacio privado.

La bruma que une a estas autoras en lo real de su ceguera parcial tiene su contrapunto en la narrativa de escritoras chilenas ligadas a los géneros no miméticos, en la cual la mirada se transforma en un *leitmotiv*, la detonante de la irrupción de una realidad otra, extraña o sobrenatural. En el panorama chileno la obra de María Luisa Bombal (1910-1980) ha sido la más estudiada en su relación con elementos fantásticos, y particularmente el elemento de la bruma ya puede apreciarse en su primera novela *La última niebla*. Las autoras que la siguen en estas incursiones son Ilda Cádiz (1911-2000), Elena Aldunate (1925-2005) y Myriam Phillips (1930-2012), quienes publicaron sus relatos fantásticos en un periodo de tiempo similar, entre 1967 y 1984, y no han sido abordados en su conjunto hasta el momento por la crítica literaria o la academia. Esto se puede explicar, en parte, por el desconocimiento de la obra de Cádiz y Phillips, y por el hecho de que cultivaron, en su mayoría, textos no miméticos, lo que las marginaba del canon realista. Pero sobre todo, esta exclusión se debe a la invisibilización de la literatura escrita por mujeres, como

una más de las consecuencias del sistema hegemónico patriarcal en que vivían y aún vivimos. Frente a esta marginación, estas escritoras proponen miradas que a través de la niebla y los claroscuros de la noche, se comunican con una realidad otra que excede los códigos del consenso de lo real. Así, dan cabida a otra forma de mirar, la propia.

## 1. PUNTOS CIEGOS Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MIRADA OTRA

Cuánto de la mirada es cuerpo y cómo esta se materializa en el texto son preguntas que ya han sido abordadas desde la teoría, la crítica y la literatura. Desde los feminismos de diversas épocas es posible establecer un diálogo en torno a esta mirada que para Virginia Woolf se contraponía a aquella masculina que llamó *straightforward* (1935: 42), recta y directa, mirando siempre al horizonte, a la aventura y las conquistas.

Luce Irigaray en *Espéculo de la otra mujer* (1974) también reflexiona en torno a aquellas formas de ver o puntos de vista que han sido heredadas del falogocentrismo (Derrida, 1968) y que han excluido a las mujeres de los círculos de conocimiento. Será esta misma marginación, en el caso del psicoanálisis, su principal «punto ciego». La inoperancia de la aplicación del psicoanálisis en el caso de la mujer da cuenta de la falencia de este sistema, que ha interpretado a la mujer como alteridad o «espéculo» de lo masculino. Entonces, es el momento de buscar un discurso que sí represente a la mujer en tanto sujeto, y no como una contraimagen del hombre blanco y occidental.

Frente a esta inquietud, Hélène Cixous en «Sa(v)er» (2001) propone un ver miope, un *no ver viendo* como el nuevo paradigma cognitivo de donde emana el discurso de la mujer. Después de siglos de exclusión de los circuitos del conocimiento, «debía buscar un sistema propio de percepción e interpretación de la realidad: el de la visión defectuosa. Si los discursos habían sido patrimonio exclusivamente masculino y los sujetos, cuando hablan, lo hacen siempre desde un lugar» (Bruña, 2018: 16), para Cixous las mujeres lo hacen desde la mirada miope. Instalada en la duda, se «trata de una mirada situada entre la visión y la ceguera, una mirada condicionada por el velo invisible que limita y determina la visión femenina, opacada por el imperio de la mirada masculina» (Pascua, 2019: 183). A partir de la metáfora del velo y de la miopía, «Cixous cuestiona la existencia de una *verdad*, en la que se fundamenta el logos patriarcal: se puede *ver* (...) de otro modo» (Segarra, 2006: 10).

Si bien es cierto que los planteamientos de Irigaray y Cixous han sido

encasillados como feminismo esencialista y pertenecen a un universo binario que en la actualidad los diferentes feminismos buscan superar, resultan útiles al momento de analizar las materialidades desde las que emerge el fantástico en las escritoras acá señaladas, ya que en estos se muestran las fallas del sistema falogocéntrico en lo relativo a la elaboración del sujeto femenino.

Martin Jay continúa con la reflexión sobre esta forma de ver hegemónica, a la cual denomina «falogocularcéntrica», según la cual existe una supremacía del órgano de la vista (2008) que se impone a partir de la Modernidad. Donna Haraway va más allá y señala que los ojos «han sido utilizados para significar una perversa capacidad, refinada hasta la perfección en la historia de la ciencia —relacionada con el militarismo, el capitalismo, el colonialismo, la supremacía masculina— para distanciar el sujeto conocedor que se está por conocer de todos y de todo en interés del poder sin trabas» (1995: 324). Frente a esta disparidad Remedios Zafra apela a los «lugares de resistencia y de diferencia frente a la primacía de la visión que ha dominado la forma de asir la realidad y construir la cultura occidental» (2015: 46).

En el campo literario la mirada falogocularcéntrica ha sido promovida por el realismo a partir del siglo XIX, cuyo eje central es el narrador omnisciente. Sin embargo, en paralelo y excluida del canon se encuentra una historiografía otra en la que esa realidad objetiva se desborda a través del quiebre de la mimesis. Las miradas distorsionadas presentes en los relatos de Aldunate, Phillips y Cádiz, permiten así la irrupción de la alteridad, como una falla, un exceso de cuerpo (Torras, 2007) desde el que surge lo fantástico. Benito García-Valero, refiriéndose particularmente a la «narrativa de lo inusual» (Alemany, 2016), propone que existe una «saturación de lo corporal en el texto» (García-Valero, 2020: 22) desde donde se manifiesta lo inusual. Es desde esta saturación o exceso del cuerpo que permite el género fantástico, que los personajes logran una reapropiación del cuerpo.

En este sentido, es posible enmarcar la obra de estas tres autoras en lo que se ha denominado como lo fantástico feminista, en la medida en que «denuncian la situación de represión ejercida por el patriarcado en las estructuras sociales que dan entramado a las historias de estas narraciones» (García-Valero, 2020: 27). Esto se relaciona con «lo sublime femenino» propuesto por Barbara Claire Freeman, para quien este concepto no tiene que ver con una esencia femenina, sino con «una posición de crítica frente a los sistemas masculinos de pensamiento que contribuyen a la subyugación de la mujer» (1995: 10 [traducción de García-Valero, 2020: 27]), y que en el caso de estas escritoras se evidencia a través de lo fantástico.

En su artículo «¿Hay un cuerpo en este corpus?: Corporalidades sex/textuales en lo fantástico» (2021), Meri Torras propone el análisis de un corpus textual de literatura de género fantástico en cuatro tipos de interrelaciones —no excluyentes— que se aprecian entre cuerpo y texto. Para David Roas: «Lo fantástico es una categoría que nos presenta, como sabemos, fenómenos, situaciones, que suponen una transgresión de nuestra concepción de lo real, puesto que se trata de fenómenos imposibles, inexplicables según dicha concepción» (2006: 95). Esta imposibilidad no solo se da de forma intratextual, sino que además interpela al lector, lo que provoca un proceso de desautomatización de la lectura o extrañamiento. A nivel intratextual e intradiegético el tipo de interrelación entre cuerpo y texto se establece, según Torras, de la siguiente forma: «hay un cuerpo que se constituye a través de los procesos textuales de producción y reproducción de una materialidad. Dicho de otro modo, a través de la textualidad se representa una materia corporal (intradiegética), no solamente por las descripciones sino también por lo que hace y no hace el personaje, por sus efectos, defectos y afectos» (Torras, 2021: 52). Esto no supone que se analice la factura de cuerpos femeninos versus masculinos; por el contrario, el «personaje no tiene por qué ser necesariamente humano, ni siquiera —en principio— bio-orgánico» (Torras, 2021: 52). Si bien es recurrente que sean mujeres las protagonistas de los relatos de estas autoras, estos no son exclusivamente femeninos, por lo que se ha buscado no reducirse a estos.

En el caso particular de la mirada, esta ha sido abordada desde la crítica por Marta Pascua (2019) en un corpus de narrativa hispánica contemporánea escrita por mujeres, en el que identifica una «poética del desenfoque», dentro del que considera el ya mencionado *Zona ciega* de Lina Meruane, junto a obras de las mexicanas Guadalupe Nettel y Cristina Rivera Garza, la argentina María Gainza y la peruana Gabriela Wiener, entre otras. Pascua propone que en ellas se da «la emergencia de un nuevo posicionamiento estético. Las visiones deficientes se descubren, ahora, como la manifestación de ese mirar desde otro ángulo que precisaba el discurso femenino para oponerse a un régimen ocularcéntrico de raigambre masculina» (2019: 178).

Meri Torras, por su parte, se ha referido a un corpus de autoras similar para proponer «una poética de las opacidades» (Lata Peinada, 2021: 33.11-33.13) entendida como «un mirar inclinado, que no es el vertical, es un mirar en relación que ya no se concibe desde un lugar en solitario que atraviesa, que cruza, que penetra, sino que es relacional» (Lata Peinada, 2021: 32.05-32.17). Particularmente se refiere a la novela corta *La mampara* (1946) de Marta Brunet en cuya narración se plasma la cortedad de vista de quien narra, se mantiene

una distancia de un metro: «todo está en el detalle, no hay vista profunda en el texto» (Lata peinada, 2021: 26.10-26.16). Dicha «cortedad sensorial» es muy poco habitual en la narrativa: «Brunet escribe desde esa casi ceguera sin hacerlo manifiesto» (2021: -26.44-26.46).

Esta mirada inclinada, presente desde otro ángulo, es explorada también desde el género de lo fantástico por autoras que podrían ser agrupadas dentro de la generación de escritoras chilenas del 50, como la ha denominado Raquel Olea (2010), y que desde este género proponen una mirada transgresora con la realidad de su entorno próximo.

## 2. LAS OTRAS ESCRITORAS: LO FANTÁSTICO ESCRITO POR MUJERES CHILENAS

Los relatos de estas autoras se inscribe, a su vez, en un territorio y en una cultura en particular, en este caso la chilena. ¿Cuáles son las aproximaciones a lo fantástico de estas autoras en un contexto cultural y social heterogéneo como el de Chile y otros países andinos? Antonio Cornejo Polar en *Escribir en el aire* (1993) intentó dar una respuesta a partir del análisis de las literaturas andinas, reivindicando «la heteróclita pluralidad que definiría a la sociedad y cultura nuestras, aislando regiones y estratos y poniendo énfasis en las abisales diferencias que separan y contraponen, hasta con beligerancia, a los varios universos socio-culturales, y en los muchos ritmos históricos, que coexisten y se solapan inclusive dentro de los espacios nacionales» (Cornejo Polar, 2003: 7). Dentro de las culturas andinas existiría, entonces, al menos dos identidades contrapuestas en su misma geografía, las que Mariátegui identificó con la costa y la sierra, y que otros han reemplazado por la ciudad y el campo, cayendo en muchos casos en debates esencialistas que no daban cuenta del enorme espectro de contaminación y transculturación que se producía entre estos dos polos. Estas interpretaciones evidencian, en cualquier caso, «una aguda y múltiple malformación histórica que encona las incontables diferencias que hacen de los países andinos algo así como archipiélagos internos drásticamente incommunicados» (Cornejo Polar, 2003: 164). Así, referirse a lo fantástico andino puede remitir tanto a una temática ligada a las culturas andinas, sean estas indígenas o no, pero ligadas a la sierra y, en general, a la ruralidad, pero también lo andino puede hacer alusión a un espacio geográfico o área<sup>1</sup> dentro de la que se

---

1 Esta comprende a los países Colombia, Perú, Bolivia, Ecuador y Chile, tomando en consideración para dicha delimitación a aquellas naciones que en 1969 formaron la organización internacional Comunidad Andina (CAN) y donde habitaron y habitan diferentes culturas indígenas.

manifiestan diferentes formas y modalidades literarias, entre las que también se encuentra el género fantástico en un registro amplio y heterogéneo.

Entre las características que contrastan dentro de la región andina llama la atención que en el caso de Chile el género fantástico surge al alero del realismo, y no del Romanticismo y Modernismo del siglo XIX. Por esto:

la difusión del riquísimo imaginario de la tradición oral quedó limitado a los grupos sociales marginales o populares, y en un marco regionalista, produciéndose un fenómeno inverso al que ocurrió, por ejemplo, en Perú con las *Tradiciones Peruanas*, 1872, de Ricardo Palma (1833-1919), donde la convergencia barroca entre el cristianismo y el indigenismo instauró lo sobrenatural como una manifestación identitaria más (Diamantino, 2015: 13).

En el caso chileno, la tradición oral no ejerce una influencia en el género fantástico nacional hasta inicios del siglo XX,<sup>2</sup> al alero del criollismo y su exaltación del mundo rural.

Una de las representantes de dicha incursión en la ruralidad y el criollismo es Marta Brunet (1897-1967), cuya obra —como ya se ha mencionado— se ha asociado sobre todo al canon realista. Sin embargo, recientemente se han publicado investigaciones que abordan la influencia de la tradición popular y la presencia de personajes folclóricos en sus obras (Rodríguez y Quidel, 2016; Cisterna, 2021; Diamantino, 2022), particularmente el de la bruja:

En las narraciones de Marta Brunet, las leyendas de la tradición popular son una cantera de la que extrae historias, personajes y lenguajes. En sus cuentos de brujas, muchas de las fábulas y ritos descritos pertenecen a los mitos de la cultura campesina. Sin embargo, el análisis de la representación de las brujas no se agota solo en la observación de estos ejercicios de recuperación de leyendas rurales (Cisterna, 2021: 286).

Presentes en sus relatos «Ave negra» (1926), «La Chonchona» (1929), «Ojo feroz» (1934) y «La Machi de Hualqui» (1963), estas brujas toman la forma de hechicera rural o machi, sacerdote o sacerdotisa de la cultura mapuche, cuyos mundos contrastan con el de sus protagonistas, provenientes «del mundo de la cultura y de la civilización letrada. Aquí ya se puede intuir que el texto mostrará la colisión entre dos mundos: el occidental letrado y el mundo de la "brujería" mapuche. No es menor el rasgo de que la machi esté en la orilla del frente, en la otra

<sup>2</sup> Si bien para algunos críticos *Don Guillermo* (1842), de José Victorino Lastarria (1817-1888), es la primera obra fantástica de la literatura chilena, esta novela no tiene como objetivo desestabilizar el mundo real, sino manifestar consignas liberales desde la alegoría (Diamantino, 2015).

*orilla*» (Rodríguez y Quidel, 2016: 129; cursiva en original). El personaje de la machi toma así diferentes connotaciones para los críticos. Rodríguez y Quidel aluden al contraste propio de los países andinos, en los que se yuxtaponen diferentes culturas, y que en el caso de la machi, será occidentalizada por la protagonista, acercándola a los referentes de la bruja europea, que se aleja de la representación de la machi: «como conocedora de los beneficios medicinales de la naturaleza y del influjo de las fuerzas malignas, protege a sus congéneres y colabora en el desarrollo armonioso de su comunidad» (Diamantino, 2022: 26). Desde la orilla de Brunet, la machi es representada como un monstruo folclórico asociado al horror fantástico y lo maligno (Diamantino, 2022). Otra interpretación reciente de la bruja en los relatos de Brunet alude a una perspectiva feminista según la cual:

A través de sus brujas, la escritora busca representar un tipo de sujeto femenino nuevo, que se desplaza sin ataduras y que concibe su soledad como una instancia fundamental en su proceso de emancipación, a partir de la cual puede desarrollar conocimientos y capacidades que posteriormente usará en el exterior (Cisterna, 2021: 286).

La bruja toma un rol transgresor respecto a las imposiciones sociales asociadas al género. De este modo, los relatos plantean una desnaturalización o desautomatización de los discursos patriarcales. Así también, se ponen en cuestión los límites de la realidad, utilizando lo fantástico como forma de representar la otredad. Como bien expresan José Miguel Sardiñas y Ana María Morales, en *Relatos fantásticos hispanoamericanos*:

lo Otro —como categoría general opuesta a lo Real, no al yo— es una forma opaca del orden, es un orden que se encuentra fuera del alcance de la comprensión humana normal (...) Indica, en fin, el estatuto ontológico de unas cosas, por contraposición con otras. Y en general, esa forma de la otredad parece describir adecuadamente la mayor parte de los textos fantásticos tanto europeos como estadounidenses o latinoamericanos (2003: 47).

Así, el género fantástico permite plantear un orden otro, en el que lo real está puesto en entredicho, y funciona tanto dentro como fuera del texto, al interpelar al mismo lector y su entorno.

La obra de María Luisa Bombal (1910-1980) también ha sido abordada desde lo fantástico. Uno de los aportes más significativos es el ensayo de Lucía Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina* (1980). Junto a la argentina Silvina Ocampo, se asocian su narrativa fantástica

a la «poética de la ambigüedad» (Suárez, 2008). Entre sus textos fantásticos se consideran sus novelas *La última niebla* (1934), *La amortajada* (1938) y sus relatos «El árbol» (1939), «Las islas nuevas» (1939) y *La historia de María Griselda* (1946), además de los textos híbridos entre autobiográficos, insólitos y poéticos «Trenzas» (1940) y «Lo secreto» (1944). Su corpus fantástico ha sido analizado también desde los postulados vanguardistas (Torres, 2006) y desde la crítica feminista (Casas, 2018; Celedón, 2007). *La historia de María Griselda* ha sido leída también en la actualidad como una novela fantástica, en el que su protagonista desarrolla poderes sobrenaturales y malignos asociados a su belleza (Diamantino, 2022: 27).

Ilda Cádiz (1911-2000) nació solo un año después que María Luisa Bombal. Si bien ambas exploraron el género fantástico, Cádiz no publicó hasta 1969, mientras que la obra de Bombal se concentra en las décadas del 30 y del 40, por lo que no existió contemporaneidad entre ellas. Elena Aldunate (1925-2005), por su parte, es ubicada junto a otras escritoras chilenas dentro de la generación del 50 (Olea, 2010), cuyo referente común es «una política escritural situada en lo privado y en la intimidad, [que] les hace posible abrir otras percepciones del orden dominante, potenciando interrogantes críticos al régimen estabilizado de lo femenino» (2010: 104). Son estas «otras percepciones del orden dominante» las que abundan tanto en Aldunate, como en Cádiz y Phillips. En sus relatos prevalece «la desnaturalización de la sumisión de la mujer, que la sitúan históricamente en el orden de una sociedad eclesial-patriarcal, burguesa y hacendal que evidencia su desmoronamiento y su decadencia» (Olea, 2010: 104).

Elena Aldunate publicó *El señor de las mariposas*, su primer volumen de cuentos, en 1967. Sus siguientes entregas, los relatos de *Angélica y el delfín* (1976) y la nouvelle de ciencia ficción *Del cosmos las quieren vírgenes* (1977), hicieron su aparición en el contexto de la Dictadura Militar (1973-1990), lo que también ocurrió a Ilda Cádiz y a Myriam Phillips, quienes publicaron buena parte de sus relatos en el contexto dictatorial. En 1969 sale a circulación *La Tierra dormida*, y luego *La casa junto al mar*, en 1984, ambos libros de cuentos de Ilda Cádiz. Los volúmenes *Pedro, maestro y aprendiz* (1982) y *Designios* (1983) de Myriam Phillips fueron más tardíos, aunque *Designios* ya en 1973 había recibido el Premio Pedro de Oña en la categoría de cuento inédito.

Las formas en que estos libros circularon fueron diversas, lo que tiene que ver con que las autoras eran muy disímiles y habitaban mundos que contrastaban entre sí. Mientras que Elena Aldunate provenía de una aristocracia santiaguina venida a menos, con recursos para financiar sus publicaciones,

Ilda Cádiz, oriunda de Talcahuano, trabajó en la capital gran parte de su vida como secretaria en una línea aérea. Fue una aficionada de las letras y colaboró en medios, pero tuvo que esperar casi hasta su jubilación para poder publicar su primer libro, a sus 58 años. De la viñamarina Myriam Phillips es de la que se encuentran menos datos biográficos. Ingeniera y periodista, ejerció en ambas carreras, además de ser profesora universitaria y columnista.

En un contexto complejo en varios aspectos, como el decaimiento del movimiento feminista,<sup>3</sup> el repliegue de las mujeres al espacio privado y el régimen político opresivo, los géneros fantásticos fueron tildados como «evasionistas» entre la crítica literaria, sin que en su momento pudiese apreciarse cómo en estos se confrontaba la realidad en la que se excluía a las mujeres. Como bien menciona Olea: «Releerlas en la actualidad requiere establecer las correspondencias o disidencias escriturales con su contemporaneidad, pensar las procedencias filosóficas e ideológicas del pensamiento que las anima, para establecer contigüidades, similitudes y distinciones entre sus escrituras» (2010: 102).

La narrativa de Elena Aldunate ha sido investigada mayoritariamente en la última década, siendo su obra de ciencia ficción la más referenciada (Guijarro-Crouch, 2004; Gómez Salinas, 2014; Areco Morales, 2020; Pizarro Obaid, 2020; Páez Rueda, 2021), aunque también se encuentra crítica enfocada en lo socio-histórico (Arcaya, 2015), en el feminismo y la mitocrítica (Molpeceres, 2021). En 1999 Bárbara Loach reflexionaba respecto a la poca cabida que se le daba a su obra en la crítica: «lamentablemente, por crear seres marginales y mundos fantásticos, Aldunate misma ha sufrido una indebida marginación literaria» (339). De su obra fantástica aún no se encuentran referencias críticas.

Respecto a Ilda Cádiz se encuentran referencias críticas sobre su narrativa de ciencia ficción: *Latin American Science Fiction Writers. An A to Z Guide* (Guijarro-Crouch, 2004) e *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I* (Areco, 2020). A esta se suma el artículo «El azar y la Teoría» (Rodríguez, 2003), en el que se desmantela la «intertextualidad excesiva» o plagio de su novela *La pequeña Quintrala de Joaquín Toesca* (1993), por parte del escritor chileno Jorge Edwards. Por último, con motivo de la reciente reedición de sus relatos, es posible encontrar referencias a su narrativa fantástica, además de la de ciencia ficción (Cortés Correa, 2021).

---

3 Hasta 1962 tuvo un desarrollo progresivo que culminó con una representante en el senado del partido feminista chileno (Kirkwood, p. 153), pero luego tuvo un largo periodo de regresión en que las reivindicaciones feministas fueron reemplazadas por la lucha de clases. El declive se agudizó con el Golpe de Estado y la Dictadura Militar (1973-1990), cuando quedó sumido en la censura y el espacio privado.

En cuanto a Myriam Phillips, hasta el momento no es posible encontrar referencias a su obra. Han sido los investigadores y/o aficionados al género fantástico quienes han revisado en conjunto la narrativa de estas tres escritoras. Elena Aldunate e Ilda Cádiz ya coincidían entre los miembros del Club Chileno de Ciencia Ficción. Junto a Myriam Phillips, estas tres autoras fueron las únicas mujeres de la *Antología de cuentos chilenos de ciencia ficción y fantasía* compilada por Andrés Rojas-Murphy en 1988. En la antología *Años Luz. Mapa estelar de la ciencia ficción en Chile* (2006), a cargo de Marcelo Novoa, se omite a Ilda Cádiz, a la vez que se agrega a la chilena radicada en Perú Raquel Jodorowsky y a la escritora, emergente en aquel entonces, Soledad Véliz. En la última antología con enfoque historiográfico, *Cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía* de 2015, solo se incluye a Elena Aldunate y María Luisa Bombal entre los trece autores nacidos entre 1867 y 1938. En el prólogo, Jesús Diamantino ubica a estas autoras en la última etapa que comprende el volumen, denominada neorrealismo, caracterizado por incorporar «nuevos motivos como la dimensión metafísica, el existencialismo, el infinito y la alegoría» (Diamantino, 2015: 12). Los autores neorrealistas «se transforman en verdaderos ilusionistas que juegan con desajustes temporales y con rupturas narrativas, haciendo converger planos lingüísticos distantes que trastocan la percepción del lector» (2015: 12).

Por otra parte, Diamantino ofrece una serie de categorías de lo fantástico en Chile. Dentro de estas ubica el cuento «El niño» de Elena Aldunate como fantástico sobrenatural, mientras que «El árbol» de Bombal como fantástico psicológico (2015: 15). Lo fantástico suele atribuírsele a la influencia que tuvieron en su obra las vanguardias artísticas, mientras en el caso de Aldunate puede apreciarse una aproximación más cercana a la tradición criollista.

En esta misma antología, Marcelo Novoa se refiere a Cádiz, Aldunate y Phillips, y respecto a estas y otros autores del fantástico nacional, señala: «todos ellos indagan en la Otredad, sea esta un orden alternativo de sucesos y seres, o bien una realidad insostenible para la siquis pragmática, o en definitiva, un espejo deformante en el cual revelar la auténtica existencia de aquello que percibimos como Real» (2015: 19).

En este breve recuento es posible notar que la crítica literaria ha abordado lo fantástico en Chile en casos de autoras canónicas como Brunet y Bombal. Si bien en el caso de Brunet existe un potente influjo de la ruralidad y las tradiciones folclóricas, también existe en este tipo de relatos una impronta feminista que busca representar feminidades otras, alejadas incluso de los dominios de la autora, como el personaje de la machi. Bombal se aleja de los re-

ferentes rurales e indígenas, para dialogar sobre todo con un contexto europeo de alta cultura. Cádiz, Aldunate y Phillips recuperarán también estos elementos criollos en algunos de sus relatos, aunque estos son casos puntuales, ya que en general la de ellas es una literatura producida en la ciudad, ya sea Talcahuano, Santiago o Viña del Mar. Sus perspectivas de mujeres ciudadanas y trabajadoras se cuelean en sus relatos, dando mayor importancia a los imaginarios urbanos, casi siempre puertas adentro.

### 3. MIRADAS OTRAS EN LA NARRATIVA FANTÁSTICA

Ya en 1970 Elena Aldunate comenzaba su cuento «Ventana» con la siguiente declaración: «Yo no sé mirar; nunca pude aprender; hay en las imágenes mirables algo real que siempre se me escapa. Nunca fui ni seré lo que se llama una observadora» (2011: 118). Esto se lo confiesa a una segunda persona indeterminada, y continúa: «Para mí una ventana no es solo una ventana. ¿Comprende mi problema? Comencemos de nuevo, por el centro, que es donde la mirada cae por sí sola» (2011: 118). Ese por sí sola no se da en la protagonista que desvía la mirada de forma involuntaria: «¿Ve? Ya estoy cayendo de nuevo en mirar sin ver lo que realmente está frente a mis ojos» (2011: 119). Como Cixous, Aldunate identifica la falla en la mirada de su protagonista: «¿Ud. cree que a mi edad se puede aprender a mirar sin una falta? ¿No estará yo automatizada a mi manera de ver?» (2011: 121). Es justamente esa automatización otra la que provoca el extrañamiento del lector, que interpelado por la narradora se entera de la mirada de la mujer del relato como si fuera una confesión. La mirada es un obstáculo, tal vez una rebeldía del cuerpo frente al quehacer doméstico del hogar: «Es fastidioso todo esto; siempre que estoy haciendo algo útil, una cosa doméstica me impide terminar; siempre, siempre...» (2011: 121). El espacio privado le impide ser «útil», participar. También revela que a Juan, su marido, «no le gusta que aprenda a mirar. ¿Ha visto que es egoísta? Si estoy sola, puedo seguir mirando, pero está oscuro y no se ve nada» (2011: 123). Su visión se oscurece y una vez que prende la luz: «Algo se detuvo, algo se ocultó» (2011: 124), le duelen los ojos, se cansa, su mirada desaparece. La luz es también la iluminación, y yendo más lejos, la Ilustración, que oculta la mirada de la mujer, confinada en la opacidad. «Ventana» es un relato que muestra la realidad enrarecida de una mujer recluida en su hogar. La ventana funciona como umbral que separa el interior del exterior. Lo que queda en total indeterminación es la identidad de su interlocutor y dónde se

encuentra, si en el espacio interior de la casa, en ese exterior fuera de la ventana, o si no es otro que el mismo lector.

En el caso de «El carrusel» (1974) su protagonista es una madre soltera que mientras ve a su hijo pasar en el carrusel de una feria piensa en su vida. Narrado en tercera persona, en el relato se describe su cansancio. Su tedio por una vida matrimonial infeliz marcada por la violencia en el espacio doméstico «lavando esas camisas que nunca quedaban bien planchadas, regando las plantas, cocinando para él y sus amigos, con la cara que tenía que parecer linda, sofisticada, y ella no era linda. Así se lo gritaba él cuando sus amigos se iban y la cerveza le quemaba los ojos» (2011: 100). Una vez que él se va, queda a cargo del niño y la casa, trabaja y su vecina cuida de su hijo durante el día. Al atardecer van al carrusel y «valseando de sube y baja unos ojos negros la miran, se detiene y la miran fijos, intensos, solo para ella, miran. Los ojos tienen una nariz abajo y unas cejas oscuras arriba, una boca de labios anchos, serios y mudos. Los ojos tienen un rostro y un cuerpo alto y unos brazos con manos que detienen su cabalgadura» (101) como bajado de uno de los caballos del carrusel. Luego más próximo, la «mano es grande, tibia, firme. El impulso de ese cuerpo, de esa mirada que maneja el hombre alto, la llevan firme del brazo, con una voluntad tranquila, sin esfuerzo; una tranquilidad que sabe que ella sabe que quiere ir para donde lo que hay detrás de aquella mirada la lleven» (102). Los ojos y la mirada son elementos preponderantes de este hombre que aparece y la lleva a caminar, que permanece sin identidad, pero cuya seguridad solo puede referirse a aquella mirada recta, penetrante, a la que se refería Woolf. Las atmósferas brumosas surgen de las sombras que aumentan: «Caminando juntos, cruzan la línea prohibida con ojos que en la sombra crecen y crecen extendiéndose por el cruce de las calles, los miran al pasar con sus luciérnagas sin párpados» (103). Los destellos de luz en medio de la oscuridad enturbian el ambiente y «no importa que no sepa cómo se llama la mirada de esos ojos que el hombre vigila, porque el nombre no es lo primero sino que primero está la voz y la intención de los ojos y el halo íntimo que se forma cuando el ser desconocido penetra en el círculo de nuestra intimidad» (104). Cuando anochece, los «ojos de luciérnagas sin párpado se han apagado y las sombras están tan oscuras que los animales ciegos galopan y saltan y rugen en la boca redonda de un carrusel sin vals y sin motor y sin gente...» (105). Se desvanece el efecto provocado por los clarososcuros del atardecer, y este hombre, seguro de sí mismo y comprensivo, se desvanece.

Este ser surgido entre las luces y las sombras aparece también en el relato «El señor de las mariposas» (1967), protagonizado por una niña que se

escapa de su hogar en medio de su cumpleaños número cinco, debido a que la «niñita se aburre» y «[n]o quiere su corazón de reina con perlititas de cristal» (Aldunate, 2011: 147). Nuevamente surge el tedio como un ánimo asociado al protagonismo femenino. Después de mirar a través del cristal, la niña cruza a la calle, un espacio prohibido, y la «irrealidad, el miedo, el vacío, se ciernen sobre su pequeña presencia» (148). Será la puerta que separa la casa del exterior la que haga de umbral entre el mundo real y un espacio otro. Una vez ahí:

Mira, mira, mira, hasta introducir sus ojos en la desconocida dimensión de la infancia. Y, entonces, aquello aparece.

¿Una luciérnaga? ¿Un nocturno sol? ¿Un pequeño planeta perdido? No, es una casa, una casa de luz, una casa de mariposas. Mariposas azules, amarillas, rojas, blancas, verdes, lilas... mariposas de todos los colores (149).

Las luciérnagas crean una atmósfera otra en medio de la plaza. La niña entra a la casa de luz y dentro de esta de pronto aparece un señor de características inusuales: «La voz del señor es suave, risueña; sus ojos son azules, sus manos largas y buenas, pero ya nuestra criaturita, corre que te corre, grita que te grita, llega a la gran puerta prohibida, abierta de nuevo» (149). La niña vuelve cada tarde a aquel lugar sin que en su familia sepan y «dentro de la casa de luz, con la voz, con los ojos, con las manos llenas de mariposas y dulces, cuento a cuento, entre risas, entre juegos, con ternura, con amor, con infinita paciencia, sin sombra de hastío, sin rastro de autoridad, la niñita y el señor de las mariposas se hacen amigos» (150). De este modo, Aldunate especula en torno a formas de relación entre niños y adultos, lejos del adultocentrismo y el deber ser de la niña, obediente y sumisa. Esta relación dura hasta un día en que la familia parte de vacaciones y la niña corre a despedirse. Entonces, no encuentra la casa de luz. Su padre la halla en una banca y escucha a la niña, quien le narra lo sucedido. Él desmiente la versión de la niña, pensando que desvaría y que todo es producto de su imaginación. Así, se contraponen la mirada de la niña, con la del padre, que como figura de autoridad patriarcal, determina qué es lo que merece o no pertenecer a lo real. Aun así, este personaje masculino es capaz de percibir la necesidad de la niña de compañía, por lo que le ofrece ser él quien le narre historias. Así, la masculinidad otra cercana y horizontal propuesta por Aldunate en el señor de las mariposas impacta incluso en la dimensión «real» y cambia al padre.

En el caso de Myriam Phillips, ya en el prólogo de su libro *Pedro, maestro y aprendiz* (1982) nos advierte respecto a los mundos fantásticos y su interrelación a lo real:

Sumergirse en una narrativa de este tipo puede que sea tal vez tarea ardua. A menudo se dice que es una narrativa de evasión.

Puede ser, sin embargo, que en la forma fantástica aparente se encuentre agazapada la cruda realidad.

¿Qué puede ser más real que la interioridad del hombre inmerso en sus conflictos psíquicos y en el extenso mar de las subjetividades?

¿Qué puede ser más real que el mensaje entre líneas, oculto en lo maravilloso de una trama? (Phillips, 1982: 11)

Este libro llama la atención, en primer lugar, por lo inusual de su estructura. En sus seis relatos está presente el personaje de Pedro de forma protagonista o secundaria. Este es un artista que ha decidido abrir sus sentidos sin reparos éticos con tal de volver inagotable su inspiración. Para esto hace un pacto con espíritus diabólicos que le permiten ver más allá de la realidad.

Entre estos cuentos llama la atención «Espejos color ámbar», protagonizado por doña Carolina. Al lado de su casa, perteneciente a un barrio acomodado de Viña del Mar, terminan de construir una nueva vivienda. Ante el desconocimiento del nuevo vecino, este personaje siente una ansiedad desproporcionada. Comienzan a circular coches, sin que logre ver al vecino. Entonces ocurre que en la vecindad todos comienzan a sentirse atraídos por un espejo puesto a la entrada. La única que no siente esa predilección es doña Carolina. Se empieza a rumorear que al mirarse las personas se ven más jóvenes y así va aumentando su popularidad. Doña Carolina, al intentarlo, no ve ninguna diferencia. Sin embargo, escucha cómo entre hombres comentan que les ha servido para sus conquistas masculinas. Sin embargo, poco tiempo después esos mismos personajes comienzan a morir. En eso aparece Pedro, el hilo conductor de los relatos, de quien se insinúa que ha participado en la creación del espejo de ámbar del vecino. Cuando se enfrenta a este, no le provoca malestar. Parece igual de inmune que doña Carolina. Ambos comparten la teoría de que este espejo de algún modo absorbe la energía vital de las personas. Solo ellos pueden enfrentarse a él, aunque finalmente será Pedro quien lo destruya: «Levantó con lentitud el brazo y arrojó con todas sus fuerzas la piedra hacia el vidrio» (1982: 46) mientras «Un ruido de mil cristales desgajándose en el silencio de la noche, acompañó al alarido gutural que escuchó expandirse como un eco interminable a lo largo de la calle» (46). Este ser monstruoso, tal vez el mismo diablo, es descrito por Pedro antes de partir: «tuvo tiempo para ver por el lóbrego espejo mutilado a la figura encogida, retorciéndose en el interior de la casa» (46-47). Tiempo después Pedro intenta contactar con el propietario y se entera de que este traerá un espejo de ámbar. Este final ambi-

guo deja abierta una serie de interrogantes en relación con las diferentes dimensiones del relato. Las miradas de doña Carlota y de Pedro se contraponen a las de los demás personajes, que padecen de los efectos de esta casa encantada que les quita la vida. Mientras, los protagonistas plantean una ruptura con este orden de lo real, aunque finalmente fracasen. El espejo, como umbral de lo fantástico, pero también del horror, volverá a la casa de los vecinos de doña Carolina.

Este contacto con otras dimensiones de lo real está presente también en el relato «En el éter», en el cual, en vez de la visión, es la audición la que comunica a la protagonista, Estela, con su propio futuro, y que se encuentra deslegitimada por la mirada de su marido, Ferrán. Narrado en tercera persona, pero con el foco puesto en Estela, este relato presenta a una periodista que al preparar su grabadora para la entrevista que tendrá con un líder extremista escucha una voz desconocida. Mayor es su impresión cuando se da cuenta que no hay cinta dentro del aparato. Frente a esta circunstancia «[t]rató de explicarse el fenómeno, pero no pudo llegar a ninguna conclusión lógica» (48). Por más que se esforzaba por dar sentido a lo ocurrido, «[l]o que fuera que estuviese sucediendo en ese instante no tenía explicación alguna desde el punto de vista físico» (48). Lo que sí podía asegurar es que «[e]n algún sitio, alguna persona estaba siendo amenazada de muerte y por lo que podía deducir sus minutos estaban contados» (49). Estela registra con otra grabadora el mensaje, pero al intentar mostrárselo a Ferrán, su marido, no se escucha nada. Ella le narra lo ocurrido, a lo que él responde: «Es totalmente imposible que se produzca un fenómeno en las condiciones físicas que me has descrito» (51). Así, contrasta la visión de la mujer de la realidad, en la que es capaz de aceptar el surgimiento de lo sobrenatural, frente a la del marido, que se niega rotundamente. A esto se suman los reparos de la protagonista a su vida como esposa sumisa: «A ti te parece que yo debería llevar una monótona vida —interrumpió ella—. Una existencia sin complicaciones, abrumadoramente rutinaria como la tuya... y que tanto te agrada» (51). Hasta acá, el relato parece centrarse en dicotomías similares a las planteadas por Aldunate, sin embargo, hacia el final se revela que Ferrán es el líder del grupo extremista al que Estela irá a entrevistar, quien llega a la casa junto a dos hombres para asesinarla. La voz que había escuchado no era otra que la de su futuro próximo rogando por su vida: «Su propia frase le llegó como surgiendo de una nebulosa y restalló en su cerebro. Sabía con certeza las palabras que vendrían ahora» (55). Con esta frase no solo comprueba la veracidad de la grabación, sino que admite una explicación pseudocientífica para aquello que Ferrán no fue capaz de oír.

Su tesis de que ha tenido una experiencia sobrenatural se contrapone a la posibilidad de haber tenido una percepción extrasensorial, teoría que propone su amigo médico, poco antes de que lleguen a buscarla.

En el caso de Ilda Cádiz, también serán en su mayoría personajes femeninos quienes mediante la mirada se conecten con otras dimensiones de la realidad. En «A lo largo de un corredor» (1969), su protagonista experimenta verdaderas visiones respecto a su pasado y su futuro. La Hermana Ágata es una novicia que se encuentra encerrada en una celda porque según las demás monjas, está poseída por Satanás. Sin embargo, lo que experimenta son saltos en el tiempo de forma involuntaria. Sus visiones se contraponen a la mirada ocularcéntrica de Dios, encarnada en el personaje de la hermana Verónica, que explica desde esas lógicas las visiones de la hermana Ágata. Al igual que en el relato anterior, no hay una explicación científica para estas. Para la protagonista inclusive estos eventos ocurren como un hecho incomprensible. En cada viaje, la monja sufre, se retuerce de dolor y grita, puesto que en todos ellos experimenta su propia muerte, en algunos casos quemada en la hoguera. Encarna cuerpos masculinos o femeninos de forma aleatoria, pero en su última visión se identifica como «ella-él», como un efebo, similar a los que habitan las narrativas de Gorodischer o Le Guin.

Este «ver distinto» se encuentra también en «El muro de Azabache» (1984), protagonizado por Pablo, joven trabajador que pretende a Nenita, nieta de un aristócrata que lleva tiempo desaparecido y han dado por muerto. A pesar de esto, Nena a veces habla sobre su abuelo en presente, y pasa varias horas del día en ensoñaciones, como ausente. Un día en el cine, la película se comienza a proyectar y Nenita dice ver a su abuelo en la pantalla. Ella va al baño y no vuelve a salir. Pablo se inquieta hasta que la ve venir junto a su abuelo. Estos caminan «hasta que penetran por la pared de azabache y se confunden con su negrura» (2021: 171). El cine, como la ventana y el espejo, funciona como umbral entre dos dimensiones, aquella en que se encuentra el abuelo, y la real. Nenita acompaña a su abuelo a ese otro plano, mientras Pablo queda perplejo al ver cómo desaparecen.

Por último, «La imagen» (1969) es un cuento ambiguo entre la ciencia ficción y lo fantástico por presentar dentro de un relato aparentemente de ciencia ficción un evento sobrenatural. La mirada «defectuosa» está encarnada en Carlos, un joven aficionado a observar los astros. De una forma extraña consigue un telescopio que le permite observar las estrellas mejor que muchos observatorios, lo que dentro de la misma narración parece cada vez más inverosímil. Si bien en un comienzo su esposa lo acompaña en esta afición, poco a

poco lo ve como algo más enfermizo. Esto se agudiza hacia el desenlace del relato, cuando, de forma misteriosa, ve cómo se aproxima un cuerpo contra la Tierra. Mientras más se acerca, más detalles logra ver. Lo insólito se manifiesta cuando dentro del lente ve al mismo planeta Tierra aproximarse, luego es capaz de ver el continente, el país, la ciudad hasta terminar viendo su propio ojo. La lógica del cuento queda suspendida y ahora es el lector quien debe descifrar el final.

Lo fantástico feminista surge en buena parte de los cuentos analizados encarnado en sus personajes femeninos. En muchos de estos aparece el hastío que experimentan las mujeres y niñas, sobre todo en Aldunate, respecto a la vida doméstica y al espacio privado. En el caso de Phillips, ya no es solo hastío, sino miedo y angustia, los sentimientos que invaden a las mujeres. La mirada «falologocéntrica» ahora genera terror y puede significar una amenaza a la vida de la mujer, como sucede en «En el éter». Probablemente por su contexto de producción en plena dictadura de una u otra forma sus personajes experimentan la represión del régimen autoritario, que las relega en el espacio privado. De este modo:

La teoría crítica feminista nos permite leer hoy en esos textos significaciones y sentidos culturales donde las mujeres inscriben, en el espíritu de una sociedad en crisis, serios interrogantes a la familia y a las jerarquías que condicionan sus vidas. Una política escritural situada en lo privado y en la intimidad, les hace posible abrir otras percepciones del orden dominante, potenciando interrogantes críticos al régimen estabilizado de lo femenino (Olea, 2010: 104).

Estas «otras percepciones» se encuentran también en la presencia de masculinidades alternativas en los relatos de estas autoras. En Aldunate este se aprecia en el hombre que surge en la feria en medio del atardecer y en el señor de las mariposas, ambos alejados de las formas autoritarias de las que sus protagonistas huyen: el exmarido y el padre. Con Phillips esto se puede apreciar en el personaje de Pedro, cercano a la brujería y lo siniestro, no del todo confiable, y Rafael, el médico, que intenta ayudar a Estela, sin lograrlo. Si bien son un apoyo para las protagonistas, presentan visiones menos idealistas que las de Aldunate, sobre todo el caso de Pedro, que sufre de fuertes dilemas éticos. En los cuentos de Cádiz, las divisiones genéricas se complejizan. En «La imagen» es la esposa de Carlos quien representa la racionalidad y lo increpa a volver a la realidad, dejar de mirar por el telescopio y atender a las tareas del día a día. «A lo largo de un corredor», por su parte, plantea incluso una posibilidad de superación de los binarismos. De cual-

quier forma, en estos relatos fantásticos se busca encarnar miradas otras, que perciben, a su vez, otras subjetividades más cercanas, menos autoritarias, como alternativas a lo real.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALDUNATE, Elena (2016): «Marea alta», en *Juana y la cibernética. Cuentos*, Imbunche Ediciones, Viña del Mar.
- (2011): *Cuentos de Elena Aldunate. La dama de la ciencia ficción*, eds. Cortés Correa y Javiera Jaque, Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- ALEMANY BAY, Carmen (2016): «Narrar lo inusual. *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona», *Romance Notes*, 56:1, pp. 131-141, disponible en <<https://doi.org/10.1353/rmc.2016.0013>>.
- ARCAYA, Marcos (2015): «Cuando “las figuras, perforadas, dejan ver el paisaje”. “Juana y la Cibernética”...», *Itinerarios*, núm. 21, pp. 221-232.
- ARECO MORALES, Macarena (2020): «Otras ciudades, otro Chile: ciencia ficción chilena desde la modernización hasta el golpe del 73 (1877-1973)», en Teresa López-Pellisa y Silvia Kurlat Ares (eds.), *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I, Iberoamericana/Vervuert*, Madrid/Frankfurt, pp. 157-186, disponible en <<https://doi.org/10.31819/9783968690803-006>>.
- BRUÑA BRAGADO, María José (2018): «La mirada bizca o breve historia de los feminismos: del sufragismo a la crisis de la masculinidad», *Verbeia*, núm. 2, pp. 15-37.
- CÁDIZ ÁVILA, Ilda (2021): *Ficciones de la Quinta Era Glacial y otros relatos insólitos*. Viña del Mar, Chile, Imbunche Ediciones.
- CASAS AGUILAR, Anna (2018): «El simbolismo del cabello en la obra de María Luisa Bombal», *Bulletin of Hispanic Studies*, 95:4, pp. 435-450, disponible en <<https://doi.org/10.3828/bhs.2018.25>>.
- CELEDÓN, Patricia (2007): *Silvina Ocampo — María Luisa Bombal. Dos íconos de la literatura fantástica latinoamericana. Análisis de cuatro cuentos desde una perspectiva feminista*, tesina, Universitas Gothoburgensis, Gotemburgo.
- CISTERNA, Natalia (2021): «El conjuro en la soledad: los relatos de brujas de Marta Brunet», *Anales de Literatura Chilena*, núm. 36, pp. 285-297.
- CIXOUS, Hélène (1998): «Sa(v)er», en *Velos*, trad. Mara Negrón, Siglo XXI, Buenos Aires, 2001.
- CORNEJO POLAR, Antonio (2003): *Escribir en el aire*, CELACP, Lima.
- CORTÉS CORREA, Macarena (2021): «Ilda Cádiz: una escritora de lo insólito», en Ilda Cádiz Ávila, *Ficciones de la Quinta Era Glacial y otros relatos insólitos*, Imbunche Ediciones, Viña del Mar.
- DERRIDA, Jacques (1968): «La farmacia de Platón», en *La diseminación*, Editorial Fundamento, Madrid, 1975.
- DIAMANTINO, Jesús (2015): «Prólogo», en Jesús Diamantino (ed.), *Cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía*, Cuarto Propio, Santiago de Chile.

- (2022): «Representaciones de lo monstruoso y el horror fantástico en la narrativa chilena», *América sin Nombre*, núm. 26, pp. 15-31, disponible en <<https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.01>>.
- FREEMAN, Barbara Claire (1995): *The Feminine Sublime. Gender and Excess in Women's Fiction*, University of California Press, Berkeley.
- GARCÍA-VALERO, Benito (2020): «Los trazos en el cuerpo, el cuerpo a trazos. Imaginario, lirismo y alteridad interior en la narrativa de lo inusual escrita por mujeres», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. VIII, núm. 1, pp. 17-34, disponible en <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.646>>.
- GÓMEZ SALINAS, Carlos (2014): *Los cuentos de Elena Aldunate: siete relatos bajo el prisma de la ciencia ficción*, tesis doctoral, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.
- (2021): «La doble alteridad en los relatos de ciencia ficción chilenos de Aldunate, Phillips y Cádiz», *El Continuo Cronn*, 2021, disponible en <<https://alciff.cl/2021/04/16/la-doble-alteridad-en-los-relatos-de-ciencia-ficcion-chilenos-de-aldunate-phillips-y-cadiz-por-carlos-gomez-salinas-2/>> [10/12/2021].
- GUIJARRO-CROUCH, Mercedes (2004): «Elena Aldunate (b.1925)», en Darrell B. Lockhart (ed.), *Latin American Science Fiction Writers: An A-to-Z Guide*, Greenwood, Westport, pp. 13-16.
- (2004): «Ilda Cádiz Ávila (b.1911)», en Darrell B. Lockhart (ed.), *Latin American Science Fiction Writers: An A-to-Z Guide*, Greenwood, Westport, pp. 42-45.
- HARAWAY, Donna (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid.
- IRIGARAY, Luce (1974): *Espéculo de la otra mujer*, trad. Raúl Sánchez, Ediciones Akal, Madrid, 2007.
- JAY, Martin (1993): «Falogocentrismo: Derrida e Irigaray», en *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Ediciones Akal, Madrid, 2008.
- JODOROWSKY, Raquel (1975): *Cuentos para cerebros detenidos*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.
- KIRKWOOD, Julieta (1986): *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Flacso, Santiago de Chile.
- LATA PEINADA (2021): *El ojo en el centro. Lina Meruane y Meri Torras. Mesa 1- II Festival Lata Peinada* [Video]. Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=8jgilG6acKE>> [01/04/2022].
- LOACH, Bárbara (1999): «María Elena Aldunate», en Patricia Rubio (ed.), *Escritoras chilenas: novela y cuento*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, pp. 331-342.
- MERUANE, Lina (2021): *Zona ciega*, Penguin Random House, Barcelona.
- MOLPECERES ARNÁIZ, Sara (2021): «Cuando ella es la salvadora. La actualización feminista de mitos clásicos y bíblicos en *Del cosmos las quieren vírgenes*, de Elena Aldunate», en *El futuro del pasado. Acceso anticipado*, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 1-22, disponible en <<https://doi.org/10.14201/fdp.26164>>.
- NOVOA, Marcelo (2015): «Breve guía de campo del relato fantástico en Chile», en Jesús Diamantino (ed.), *Cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía*, Cuarto Propio, Santiago de Chile.

- (2017): «Literatura fantástica chilena actual. Una lectura políticamente incorrecta», *A cor das Letras*, 15:1, pp. 107-117, disponible en <<https://doi.org/10.13102/cl.v15i1.1421>>.
- OLEA, Raquel (2010): «Escritoras de la generación del cincuenta. Claves para una lectura política», *Universum*, núm. 25, pp. 101-116, disponible en <<https://doi.org/10.4067/s0718-23762010000200007>>.
- PÁEZ RUEDA, Daniela (2021): «El cyborg latinoamericano: distopía, deseo y máquina en la selección de cuentos *Juana y la Cibernética* de Elena Aldunate», *Mapocho. Revista de Humanidades*, núm. 89, pp. 40-53.
- PASCUA CANELO, Marta (2019): «La mirada borrosa: poéticas del desenfoque y visiones oblicuas en la narrativa hispánica contemporánea», *Catedral Tomada*, núm. 13 (7), pp. 178-201, disponible en <<http://doi.org/10.5195/ct/2019.408>>.
- PHILLIPS, Myriam (1982): *Pedro, maestro y aprendiz*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso.
- (1983): *Designios*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso.
- PIZARRO OBAID, FRANCISCO (2020). «María Elena Aldunate. La reinención de la mujer chilena a la luz de la ciencia ficción y lo fantástico», *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 49:1, pp.148-163.
- ROAS, David (2006): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis*, núm. 3, pp. 95-116.
- RODRÍGUEZ, José Manuel (2003): «El azar y la teoría», *Acta Literaria*, núm. 28, pp. 145-165, disponible en <<http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482003002800011>>.
- SARDIÑAS, José Miguel, y Ana María MORALES (eds.) (2003): *Relatos fantásticos hispanoamericanos*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana.
- SEGARRA, Marta (2006): «Hélène Cixous: visión y creación», en Marta Segarra (ed.), *Ver con Hélène Cixous*, Icaria, Barcelona, pp. 7-12.
- SUÁREZ HERNÁN, Carolina (2008): *Propuestas en la narrativa fantástica del Grupo Sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock): La poética de la ambigüedad*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- TORRAS, Meri (2007): «El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia», en *Cuerpo e identidad*, Edicions UAB, Barcelona, pp. 11-36.
- (2021): «¿Hay un cuerpo en este corpus? Corporalidades sex/textuales en lo fantástico», *Theory Now*, 4:2, pp. 45-64, disponible en <<http://doi.org/10.30827/tnj.v4i2.21149>>.
- TORRES BRANDAUS, Marianela (2006): *Rasgos vanguardistas en la obra de María Luisa Bombal: la elaboración fantástica de la realidad y el uso de un lenguaje poético-lírico en su narrativa*, tesis doctoral, Universidad de Chile, Santiago.
- WOOLF, Virginia (1929): *A Room of One's Own*, The Hogarth Press, Londres, 1935.
- ZAFRA, Remedios (2015): *Ojos y capital*, Consonni, Bilbao.