

López Fernández, Álvaro y Laura Arranz Sánchez. "Reescrituras de la memoria y del desconcierto en los relatos de Valeria Correa Fiz y de Vera Giacconi". *Anclajes*, vol. XXX, n.º 1, enero-abril 2026, pp. 79-94.  
<https://doi.org/10.19137/anclajes-2026-3016>

# REESCRITURAS DE LA MEMORIA Y DEL DESCONCIERTO EN LOS RELATOS DE VALERIA CORREA FIZ Y DE VERA GIACONI

**Álvaro López Fernández**

Universidad Complutense de Madrid  
España  
[alfernandez@ucm.es](mailto:alfernandez@ucm.es)  
ORCID: [0000-0002-1930-9150](https://orcid.org/0000-0002-1930-9150)

**Laura Arranz Sánchez**

Universidad Complutense de Madrid  
España  
[laarranz@ucm.es](mailto:laarranz@ucm.es)  
ORCID: [0000-0001-6459-3333](https://orcid.org/0000-0001-6459-3333)

---

**Fecha de recepción:** 5 de mayo de 2025 | **Fecha de aceptación:** 10 de junio de 2025

**Resumen:** Este artículo analiza las distintas representaciones de la memoria traumática, en especial la memoria histórica, en los libros de relatos *La condición animal* (2016) y *Hubo un jardín* (2022), de Valeria Correa Fiz, y *Carne viva* (2011) y *Seres queridos* (2017), de Vera Giacconi, dos autoras del Cono Sur de la segunda generación postdictadura. Ambas coinciden en su propósito de desconcertar al lector mediante una escritura atravesada de silencios que van incrementando la incertidumbre y el efecto de conmoción del relato. Para ello las escritoras se valen de recursos propios de las narrativas insólitas, es decir, de lo grotesco, de lo fantástico y, en especial, de lo inusual. En consecuencia, este estudio pretende identificar y desgranar sus mecanismos de distorsión, así como las tensiones expresivas e ideológicas con las que problematizan la memoria individual y colectiva.

**Palabras clave:** Valeria Correa Fiz; Vera Giacconi; Argentina; Análisis literario; Memoria colectiva.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional  
(Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.

**Abstract:** This article analyses the different representations of traumatic memory, especially historical memory, in the books of short stories *La condición animal* (2016) and *Hubo un jardín* (2022), by Valeria Correa Fiz, and *Carne viva* (2011) and *Seres queridos* (2017), by Vera Giacconi, two authors from the Southern Cone of the second post-dictatorship generation. Both coincide in their aim to disconcert the reader through a writing traversed by silences that increase the uncertainty and the shocking effect of the story. To achieve this, the writers make use of resources typical of non-mimetic narratives, that is, the grotesque, the fantastic and, especially, the unusual. Consequently, this study aims to identify and unravel their mechanisms of distortion, as well as the expressive and ideological tensions with which they problematise individual and collective memory.

**Keywords:** Valeria Correa Fiz; Vera Giacconi; Argentina; Literary Analysis; Collective Memory.

*Reescritas da memória e desnorteamento nos contos  
de Valeria Correa Fiz e Vera Giacconi*

**Resumo:** Este artigo analisa as diferentes representações da memória traumática, especialmente da memória histórica, nos livros de contos *La condición animal* (2016) e *Hubo un jardín* (2022), de Valeria Correa Fiz, e *Carne viva* (2011) e *Seres queridos* (2017), de Vera Giacconi, duas autoras do Cone Sul da segunda geração pós-ditadura. Ambas coincidem no seu objetivo de desconcertar o leitor através de uma escrita atravessada por silêncios que aumentam a incerteza e o efeito chocante da história. Para tanto, os escritores lançam mão de recursos típicos das narrativas insólitas, ou seja, o grotesco, o fantástico e, principalmente, o inusitado. Por conseguinte, este estudo pretende identificar e desvendar os seus mecanismos de distorção, bem como as tensões expressivas e ideológicas com que problematizam a memória individual e coletiva.

**Palavras-chave:** Valeria Correa Fiz; Vera Giacconi; Argentina; Análise literária; Memória coletiva.

## Introducción. Formas del desconcierto

**E**n su ensayo *Los prisioneros de la torre* (2011), Elsa Drucaroff identificaba en la “Nueva Narrativa Argentina”, es decir, en la obra de la segunda generación postdictadura, “cierta entonación, ciertas manchas temáticas y ciertos procedimientos que en general no aparecen así en otra parte, al menos no como tendencia generalizada” (18). Entre esas “manchas temáticas” estaban el trauma del pasado, la disolución de la utopía y la certeza, el viaje errático, lo espectral, la performatividad de la palabra en los medios de comunicación y la desconfianza en su verdad, el filicidio o lo que denominaba “civilbarbarie”. Años después, Pablo Ansolabehere, Sandra Gasparini o Miguel Vedda han incidido en el auge y la renovación de las narrativas de terror impulsadas, muchas veces en paralelo a esas “manchas temáticas”, por las autorías

argentinas nacidas en los años setenta, hasta consolidar un “terror propio, único, más allá de su intenso mercadeo con el terror internacional” (Ansolabehere 3), especialmente ligado a la (pos)memoria (Hirsch). Es decir, frente a una concepción lineal y uniforme de la historia, las propuestas han incorporado recursos de autorreferencialidad, una mirada paródica posmoderna, estrategias de fragmentación y multiperspectivismo, alteraciones cronológicas, estructuras abiertas que involucran una participación mayor del receptor, una mezcla desatada de géneros literarios y también “el uso de estrategias no miméticas que abordan la radical alteración generada por el trauma” (López Fernández 10). Estas incorporaciones se relacionan con el concepto de “entonación” de Drucaroff, en el que destacaba la aparición puntual de “la socarronería, una semisonrisa que puede llegar a carcajada o apenas sobrevolar, pero señala siempre una distancia” (22).

Más allá de esta línea, sin embargo, se advierten también fortuitas y sugerentes correspondencias o *manchas estilísticas* –por seguir estirando la expresión de Drucaroff– entre algunas autorías del Cono Sur. Es el caso de Valeria Correa Fiz (1971) y Vera Giacconi (1974), dos escritoras que podríamos enmarcar en la periferia de esa “Nueva Narrativa Argentina”. En parte, porque su impacto lector y crítico, pese a su publicación en sellos de referencia, todavía ha sido restringido en comparación a los nombres que han servido de mascarón internacional de la misma (como Mariana Enriquez o Samanta Schweblin), y en parte también por su experiencia migrante: Valeria Correa Fiz es una escritora argentina afincada en España y Vera Giacconi es una autora uruguaya que ha vivido desde niña en Argentina.<sup>1</sup> En los relatos de ambas, no obstante, se observa una pretensión común en “indagar en lo indecible”, como apunta Ana Casas (302) sobre Correa Fiz, o de asomarse a lo “innombrable, poner en evidencia lo impalpable, extenuar los límites”, como señalaba Virginia Cosin (s/p.) respecto a Giacconi, y en problematizar los discursos normativos en relación a los afectos, el deseo y las distorsiones de la cotidianidad. Las dos lo hacen valiéndose de recursos propios de las distintas narrativas de lo insólito, como pueden ser lo grotesco, es decir, un ejercicio de degradación de una realidad o su expectativa por medio de la combinación de lo cómico y lo terrible (Iehl; Roas, “Poe y lo grotesco”; Connelly; Bastida Vergés); lo inusual, entendido como esa sensación de incertidumbre y desasosiego que genera una normalidad enrarecida (Alemany; García-Valero); y, en menor medida, lo fantástico, donde un elemento imposible irrumpre y quiebra las reglas de un mundo que reconocemos como propio (Campra; Roas, *Tras los límites*), y nos suscita, por tanto, un “miedo metafísico” (Roas, *Tras los límites*) ante la desactivación de nuestras convicciones sobre lo real.

---

1. Ello implica que participan también de las dinámicas de la literatura española y de la literatura uruguaya, respectivamente. Además, cabe resaltar la importancia de que estas escritoras, como parte de una misma generación y ecosistema literario, publiquen en editoriales argentinas o españolas (Eterna Cadencia, Páginas de Espuma, Anagrama) de distribución internacional en el contexto hispanohablante.

Aunque hasta aquí su escritura podría no resultar distintiva con respecto a otras autoras latinoamericanas de lo insólito, Correa Fiz y Giaconi privilegian de forma seña un parecido efecto de perplejidad y de desconcierto que se abre paso a través de un relato atravesado de puntos de vista “voluntariamente truncados y defectuosos, así como silencios deliberados que van infiltrando progresivamente en los textos la tensión y el efecto perturbador” (Siminiani 7). Estas palabras, a propósito de Valeria Correa Fiz, son extensibles a los relatos de Vera Giaconi, donde también se elude la información y, en ocasiones, incluso la propia imagen del horror. Las dos autoras coinciden, en consecuencia, a la hora de proyectar en sus historias una fatalidad acechante, calculadamente contenida, cuya conmoción nunca se explica del todo, aunque cada una haga gala de un estilo propio para articular esa ambientación. Así, mientras que Correa Fiz, suele valerse de “símbolos y elementos que, al volverse reiterativos, contribuyen a generar una atmósfera ominosa y amenazante hasta que se produce el estallido (o revelación) final” (Casas 313); Giaconi prescinde a menudo de simbología e insiste en el absurdo y el extrañamiento de lo cotidiano a través de una escritura tajante, pese a las continuas elisiones. Su narración es, pues, menos dada al hallazgo lírico que sobresale en Correa Fiz (también poeta) y más inclinada a una antirretórica economía de lenguaje, lo que la acerca a la “corriente de narradoras anglosajonas” (Cohen en Giaconi contraportada) renovadoras como Flannery O’Connor y Eudora Welty, pero también al extraño suspense que despiertan algunos textos de Raymond Carver.

La plasmación de esta retórica del desconcierto, así como los rasgos o *manchas* más peculiares del estilo de cada una, se advierten en los dos primeros cuentos que vamos a desgranar en este trabajo, seguramente sus más emblemáticos. Son “Una casa en las afueras” (2016), de Valeria Correa Fiz, y “Reunión” (2017), de Vera Giaconi, en los que ambas problematizan la maternidad desde una óptica desestabilizadora.

En el primer cuento, Correa Fiz hace converger dos tensiones. La primera tensión es interior y progresiva y se manifiesta en la crisis de la protagonista, que dedica su tiempo a intentar arreglar un jardín, imagen vehicular para la autora (Siminiani), tan “estéril como su vida, su matrimonio y, seguramente, su propio cuerpo” (Casas 311). Frustrada, como el lector interpreta, en su casa-simulacro de vida americana en Miami, desplaza sus afectos hacia siete gatos que ha adoptado y a los que personifica continuamente, lo que la convierte en una suerte de Blancanieves de ese terreno pantanoso. Su favorito es el orondo Philip, al que bautiza así por recordarle a Philip Seymour Hoffman, primera de varias referencias transmediales al cine, como las que cruzan la segunda tensión, exterior y súbita. Esta se produce cuando, una noche que está sola en casa, es asaltada por un grupo salvaje y animalizado de adolescentes moteros, como los que “dan problemas en las películas” (Correa Fiz, *Condición* 18). Están capitaneados por una chica que hace las veces de sacerdotisa para un sádico ritual que paga el cuerpo de Philip, al que clavan con un gancho en la pared. El grupo sólo se dispersará

ante la llegada inesperada del coche del marido. Sin embargo, el papel de este no es el de salvador del cuento, sino el de traidor, pues viene acompañado de una amante. La respuesta de la esposa ultrajada es feroz: suplanta a la sacerdotisa y completa sin explicaciones el sacrificio, clavándole un cuchillo a Philip, ya sea por piedad hacia su agonía o por venganza hacia el marido espectador. Lo hace “con tal fiereza que rayé también la madera de la mesa. Además de las vísceras y de la sangre, del vientre del animal salieron tres fetos mojados y de ojos fruncidos. Resultó que Philip tampoco era quien yo pensaba. Nadie lo es” (Correa Fiz *Condición* 29). Esta segunda revelación suma a la protagonista a las demás perpetradoras del relato, mientras, como expresa Ana Casas: “la gratuidad de la violencia y la exposición del desecho conectan la negación de la maternidad con lo monstruoso y lo abyecto” (305), al aniquilar el único cuerpo fértil de la casa. La conmoción de la imagen genera un vértigo momentáneo, una sensación de zozobra de los cimientos narrativos, en este caso canalizada a través de lo grotesco, pues la violencia abrupta se entrelaza con el humor, a través, por ejemplo, de las digresiones existencialistas de la protagonista. “¿Cuántos minutos fueron necesarios para que Philip se convirtiera en un felpudo machucado?” (Correa Fiz *Condición* 29), se pregunta. Mientras tanto, la amante del marido, observador silenciado, no para de dar bocinazos cada vez más apremiantes que no tienen resolución en el texto.

Por su parte, en “Reunión”, también narrado en primera persona por una protagonista dolida que limita la información, Giacconi hace rezumar el desconcierto a través de lo inusual. Se orilla así lo fantástico, aunque sin traspasarlo, a través de la mención a una maldición que queda latente desde el inicio del relato, aunque no se incida apenas en ella. La protagonista se reencuentra en Argentina con Clara y Javier, un matrimonio con el que se intuye que hubiera querido formar “una familia que no cae dentro de la norma social de los binarismos” (Sánchez Rivera 454). Se reúne con ellos tras quince meses de abrupta incomunicación, durante los cuales estos han “conseguido” en Bangkok una hija muy deseada, después de que Clara sufriera hasta siete abortos (cifra simbólica compartida con el relato de Correa Fiz). Sin embargo, el retrato de familia tradicional que acaso ansiaban queda pronto subvertido: primero, por el comportamiento dislocado que demuestra el matrimonio y, después, por la inquietud que despierta su amenazadora hija, Mali, que ha reemplazado definitivamente a la narradora en la vida de ambos. Como en el cuento de Correa Fiz, se conjugan las categorías de persona y animal en el cuerpo de seis años de Mali. De hecho, transmite una sensación de acecho salvaje. La narradora, conmocionada por su actitud, no atiende a la explicación de cómo la consiguieron, se desmaya, aparta la mirada y, en definitiva, genera en cada desatención agujeros de ambigüedad e indeterminación para el lector que intensifican el efecto perturbador de la criatura. La inquietud, más que por lo dicho, surge por lo omitido. La impresión híbrida que causa la niña se delata en el lenguaje. Hay un momento en que la narradora pregunta “qué es esto” señalando a la niña y le responden: “Esto es mi hija” (Giacconi, *Seres queridos* 149). La degradación acaba por

cristalizar cuando la narradora se asoma a los nuevos rituales privados de la pareja: “Mali estaba en cuclillas, agarrando con las dos manos uno de los pequeños pechos de Clara y con los dientes clavados en la carne. Succiónaba con fuerza. Clara levantó la cabeza para mirarme y sonrió con dulzura, como si acabara de descubrirla amamantando a un recién nacido” (152). Entre el espanto y la emoción –“¿qué hicieron?” acierta a preguntar sin que medie respuesta–, la reunión se desvela como una alarmante despedida: Clara le comienza a guardar el secreto sobre su regreso y le insta a marcharse de su casa con urgencia, más aún cuando el monstruo comienza a olfatearla. En medio de ese estadio inicial de miedo físico se interrumpe el relato de vocación deconstrutiva, aunque, como sucedía con el texto de Correa Fiz, su efecto de desorientación se extiende en el lector después de su cierre.

Más allá, sin embargo, de estas representaciones de “maternidad monstruosa” (Hormigos Vaquero; Casas) o de la exploración del potencial destructivo y descorazonador de las relaciones afectivas, hay un tema central de la Nueva Narrativa Argentina y, en general, de las literaturas del Cono Sur que adquiere una relevancia notable en la obra de Valeria Correa Fiz y Vera Giacconi y que queremos analizar en este trabajo: la memoria traumática, no solo por su recurrencia sino por la audacia de su tratamiento formal y conceptual.

## **Los rotos de la memoria en Valeria Correa Fiz**

Dentro de la metáfora anillada y polisémica que supone el jardín para Correa Fiz (Siminiani), destaca una imagen que se repite al menos en dos relatos y un poema, y que se concreta en la pregunta: “¿Es un jardín cuando las estatuas están rotas?” (Correa Fiz, *Museo de pérdidas* 57). En sintonía con esta imagen, resulta un procedimiento habitual de apertura en sus relatos, tanto en su primer libro de cuentos, *La condición animal* (Páginas de Espuma, 2016), como en el segundo, *Hubo un jardín* (Páginas de Espuma, 2022), comenzar con el recuerdo terrible e inapelable de un personaje, a menudo imbuido en una lógica de sueño repetitivo, que regresa al lugar del suceso, ahora deshabitado o tomado por la naturaleza. Se cumple así aquella premisa de Fisher de que “hallamos lo espejuznante con más facilidad en paisajes parcialmente desprovistos de lo humano” (Fisher 14). En ocasiones, Correa Fiz deja entre sus ruinas a modo de señuelo un adelanto de aquel impulso que Poe denominó “el demonio de la perversidad”, cuya secuencia se ha de reconstruir en el relato. Ocurre en el citado “Una casa en las afueras”, que se inicia de la siguiente forma:

En febrero de 2001 encontramos exactamente lo que buscábamos: una casa en las afueras de Miami con amplias ventanas junto a un canal que vertía sus aguas verdes en el Atlántico... Allí vivimos unos siete meses hasta la muerte de Philip.

Mi Philip, todo sucedió tan rápido. Sin embargo, cuando pienso en ello, vuelvo a ver la precisión de los cortes, la sangre, lo correoso de la carne abierta. Todo regresa a mi memoria con espantosa pulcritud. (Correa *Condición* 15)

La última frase puede recordar al hipnótico principio de *Rebecca* (1940), de Hitchcock, y su regreso sonámbulo a Manderley, cuya sombra se extiende conscientemente en otro cuento de Correa Fiz, “Regreso a Villard”: “Hoy la mansión Villard es solo piedra chamuscada, hierba seca. Es un jardín con fuente y estatuas rotas. Su verja, una sucesión de lanzas sin punta. Los gatos se fueron para siempre la noche del incendio” (*Condición* 78).

En numerosos relatos, la herida traumática se recrea así de forma obsesiva, convirtiéndose en coordenada central y reactivadora de la memoria y, por tanto, de la identidad. Lo ejemplifica el personaje de Aldo Ibáñez (Estrella), “bailarina, pintora de acuarelas y adivino” (90), en “Nostalgia de la morgue”, el cuento más extenso de su libro *La condición animal*, y también uno de lo más salpicados de ternura por parte de la autora, a pesar de estar atravesado por lo fantástico y por un panorama desolador que se advierte desde su primer parlamento: “A lo largo de mi vida he ayudado a tanta gente que las caras se me amontonan en la memoria como en un mal sueño o una bruma de ayahuasca, pero siempre estará conmigo, inconfundible, la cara de Esteban en la morgue del Pío X” (87). En varias entrevistas, Correa Fiz ha sostenido que le interesan “los autores que son capaces de ejercer cierta violencia sobre el lenguaje; también el ritmo de los textos que son capaces de provocar cierta expectación que suscitan un cierto anhelar. Pero lo que más me interesa son las imágenes” (Sanfeliu, s/p.). En este sentido, el relato ofrece una imagen especialmente poderosa por la combinación y significación de sus elementos. Se ambienta en una sala cavernaria y gélida de la morgue –símbolo espacial de un tiempo cortado–. Aldo (Estrella), entonces un médium travesti de treinta años, convaleciente de una infección pulmonar, intenta leer el futuro a un adolescente del que se ha enamorado, el evocado Esteban. La particularidad es que a este le han amputado las dos manos, por lo que la lectura debe hacerse sobre el tejido muerto de sus miembros. De ahí su excursión a la morgue como si fuesen “los últimos borrachos de la noche. Recuerdo, no sé por qué, el recorrido por el hospital en blanco y negro –supongo que la ausencia de colores deriva de cierta nostalgia, aunque a fuerza de recordarla todos estos años, ha terminado por cubrirla con una pátina de caducidad que me entristece–” (116). La visión oracular de las manos heladas le arroja la certeza de una muerte prematura. Ante ello, el narrador miente a Esteban y sobreescribe su futuro, como generosa compensación, con una historia estereotipada: imagina y le narra detalladamente el que sería su primer encuentro sexual con una mujer (con sus dos manos recuperadas) y, no solo eso, ofrece su boca como simulacro para el adolescente excitado. Se produce así una fusión entre erotismo –sexodisidente– y muerte, muy presente en Correa Fiz, que aquí conjuga lo inusual, de ribetes macabros, con el melodrama. El tiempo entero de ambos personajes parece concentrarse en ese encuentro íntimo, de forma tal que, si entraron a la morgue como borrachos adolescentes, se marcharán de allí “despacio como esas parejas de ancianos que se ven a veces por el parque alimentando a las palomas y luego se marchan, en silencio, a su casa” (117). El adivino, conocedor del pasado

y del futuro de quienes toca, se quedará afectiva y temporalmente atrapado en ese recuerdo que transmuta todas las categorías. De esta forma el olor (sentido omnipresente en la trama) a hospital, a desinfectante, a horizonte mortuorio, queda grabado en su memoria como paradójico disparador de su felicidad. No solo eso, treinta y cinco años después, la capacidad proustiana de ese olor para retrotraerle al pasado supone la única razón “que todavía le tiene vivo” (126), como declara en sus calculadas últimas palabras.

En otros relatos de Correa Fiz, la imagen obsesiva llega a condicionar a un personaje incluso cuando este no ha presenciado el hecho traumático directamente. Con marchamo pesadillesco, esta es la clave del cuento macabro “La Celestial”, el primero de *Hubo un jardín*. El narrador recuerda cuando se internó con sus amigos en un matadero, con toda la carga connotativa que guarda el espacio en la literatura argentina, para robar carne, en una peripecia que al principio podría entroncar ciertos imaginarios del Stephen King de los años ochenta (tiempo en que se ubica la acción). En el interior se comete un asesinato: el abusón del grupo, Olsen, mete y abandona en un congelador a un amigo del narrador. A partir de aquí, Correa Fiz dispone una funesta concatenación de miradas abisales, que van de la truculencia al vacío más perturbador. Olsen, hostigado por la culpa –y quizás por la mirada incerrable de la víctima que se quedó con los ojos “muy brillantes, las pestañas rígidas de muñeco, los globos oculares congelados por el frío” (Correa Fiz, *Hubo un jardín* 28)– se acabaría ahorcando al año siguiente “justo enfrente de La Celestial y se estuvo ahí, oscilando sobre las flores del sapo, blancas y amarillas, como un atrapasueños más hasta que lo encontró el Claudio medio podrido… picoteado por los caranchos” (28). La autora no elude el detallismo tremebundo, de seña grotesca, cuya memoria se transmite al narrador de un modo inestable, rumorológico, pues él no vio la cara de su amigo ni estaba en el pueblo cuando encontraron el cuerpo de Olsen. De ahí la eficacia de que el sueño que le atormente carezca de significante claro. Su frustración y terror provienen de no poder concebir la última mirada del antiguo abusón y, por tanto, de su irrepresentabilidad (Campra 160) ante el horror:

A estas alturas, tengo ya casi cincuenta años, me puedo imaginar casi todas las cosas de este mundo –cualquier bajeza, violencia o cobardía de las que somos capaces los hombres– menos como serían los ojos de Olsen (aplacada ya la rabia que los habitaba, entregados dócilmente a la culpa y a la muerte) el minuto antes de colgarse. Ni cómo serían después, abiertos, las pupilas fijas en la última visión de las puertas del matadero. (Correa Fiz *Jardín* 29)

Con todo, el relato más sinuoso y afilado de Correa Fiz en relación con la memoria sea seguramente “Leviatán”. En él se aborda el trauma colectivo de la memoria histórica y se hace desde lo fantástico, por su capacidad transgresora de asomarse a lo *intestimoniable*, así como de ahondar y re-crear los dispositivos de horror biopolítico de la dictadura cívico militar argentina. Leviatán remite al monstruo marino bíblico que se toma como representante del mal pero también

al título del tratado filosófico de Hobbes que contiene su premisa más conocida: *homo homini lupus*, cuyo sentido permea a lo largo del texto. La primera línea del relato ya nos aboca a la irreversible desaparición de la persona querida: “Era muy tarde cuando lo llamaron para advertirle de que se habían llevado también a Liza” (Correa Fiz *Condición* 135), es decir, el encuentro de la pareja protagonista solo podrá producirse en un horizonte fatalista. De nuevo, Correa Fiz hace converger las tramas de ambos y, además, las sitúa explícitamente, lejos de referencias indeterminadas, en la coyuntura histórico-política: “Mientras América del Sur, porque no se hablaba solo de Argentina sino también de Uruguay, Chile y Bolivia, hervía, la relación de Liza y Daniel se enfriaba” (138). Él, escritor disidente, intenta exiliarse tras constatar que la mayoría de sus compañeros habían sido torturados y estaban “ya muertos, desaparecidos” (139); ella, extranjera, es una ictióloga que está buscando en los pozos del país “peces de fábula, mújoles gigantes, plateados y carnívoros” (138). El hallazgo de Liza de estos peces descomunales y la constatación terrorífica de que están ligados a los dispositivos de desaparición y exterminio orquestados por los militares se narra a través de testimonios inestables que se van concretando en el relato. De esta forma, el narrador, focalizado en Daniel, comienza reconstruyendo, en tiempo condicional, lo que le han contado a este sobre la exploración de Liza: “La historia, según se la habían referido los de la célula en Tafí del Valle, era más o menos así... Liza se lamentaría por no haber llevado consigo provisiones” (139-140); pero tras la irrupción de los militares en escena la escritura pasa del condicional a un fehaciente y estremecedor pretérito perfecto simple, un tiempo testimonial que no deja lugar para especulaciones:

Todo sucedió en unos minutos apenas. Liza agachó la cabeza, y en el instante que dejó de mirar, con la cabeza apoyada en la tierra fría, oyó el tiroteo... Oyó después el chapoteo en el pozo y un rumor de agua y aire. Son ellos, han llegado, estaba segura. Por el ruido y el fuerte hedor a carne animal, Liza supuso que las bestias tendrían espiráculo. Se incorporó apenas para comprobar que los militares se habían ido, y la luna inmensa le descubrió las cabezas plateadas de dos peces gigantes que asomaban al ras del agua. Los maxilares desencajados enseñaban unos dientes largos y puntiagudos, los ojos pequeños, como de animal ciego. La alegría por el descubrimiento hizo que olvidara por unos segundos el horror y el miedo... Se asomó al espejo de agua y una arcada le hizo verificar la pesadilla: los peces estaban disputándose un trozo de carne. En el centro del pozo resplandecía un brazo blanco. Vomitó, cayó de espaldas, se torció un tobillo. Dijo que creía haber perdido el conocimiento hasta la medianochе. (Correa Fiz *Condición* 141)

El relato adopta deliberadamente una estructura precipitada, fragmentaria y difusa, reflejo narrativo del “relato truncado” (Barberán Abad 25), percutido de elipsis y silencios, que fue –y en ciertos aspectos sigue siendo– la dictadura. Esta fragmentación no solo reproduce el carácter parcial e inconcluso de su memoria, sino también la agitación narrativa del miedo físico y metafísico que genera el

texto. La forma visible del terror es el monstruo intersticial, pero su operativo es temiblemente humano. Lejos de propósitos evasivos, el texto representa la capacidad de depredación de cuerpos, certezas y narraciones por parte de la dictadura, mediante estos mújoles, al borde del horror cósmico, que Liza convoca de forma dislocada, como un oscuro guiño cómplice al final del relato. No en vano, tras sucesivas pérdidas de conocimientos de Daniel y Liza, es decir, tras sucesivos agujeros narrativos, se culmina el reencuentro de la pareja justo antes de una posible embestida, en otra llamada al desconcierto: “Lo primero que vio en el reverso de los párpados cuando volvió en sí fue la cara de Liza, la piel muy blanca y los labios que se arrugaban con rabia y decían:  *fucking moo holes*” (142). Ambos terminan encarnando así aquel fragmento del poema que Daniel no cesa de rememorar con angustia profética durante el relato, incapaz de recomponerlo en su totalidad: “por el brocal de la noche / veo / agitarse / los fantasmas futuros” (137).

Significativamente, en otro poema de Correa Fiz, “Érase una vez Argentina (1976-1983)”, incluido en su libro *Museo de pérdidas* (2020), la autora propondrá otro planteamiento rupturista de corte fantástico. La imagen imposible en esta ocasión no se orientará a los perpetradores, sino a la venganza de sus víctimas: del agua retornan con furia ritual miles de cuerpos deshechos como demandantes insomnes, otro tipo de fantasmas futuros. La composición se inicia con el verso con el que arrancábamos este apartado: “¿Es un jardín cuando las estatuas están rotas?”, pero se clausura con otro más contundente, que irrumpen al paso de la memoria y reclamo de los muertos: “¿Es un jardín cuando las abejas sin flores zumban el nombre eléctrico de los asesinos?” (Correa Fiz, *Museo* 57).

## **Vera Giacconi y las penumbras de la historia**

Los relatos de Vera Giacconi demandan un posicionamiento atento del lector, casi detectivesco, a la hora de recopilar y unir las pistas que diseminan sus personajes, tanto en lo relativo a su carácter como a su historia y destino obturados. Esta opacidad narrativa implica una suerte de adaptación –acostumbrar la mirada a sus penumbras y su incertidumbre– y suele beneficiarse, en consecuencia, de una segunda lectura que intente aclarar y reinterpretar sus esquinas. Cobra peso en ellas la incertidumbre propia de lo inusual, es decir, aquella desestabilización “que oscila entre lo real y lo fantástico pero que termina por detenerse en lo primero” (Alemany Bay 311). La dinámica ya está presente en el relato inicial de su primer libro, *Carne viva* (Eterna Cadencia, 2011), titulado “Aparecida”, que culmina con la irrupción del fantasma prometido en el título. El fantasma es la figura emblemática de la memoria traumática, en tanto comunicante cronológico, recuerdo vivo y muerto a la vez que nos interpela o, en palabras de Gabriel Giorgi, habilita “otra memoria” en la cual “lo muerto intersecta, presiona, impacta en lo vivo” (15). El fantasma de Vera Giacconi, sin embargo, no resulta desvelador ni se inscribe con claridad en lo fantástico (en todo caso, en un fantástico todoroviano, de la incertidumbre). Más bien parece responder a la

percepción alterada de una enferma psiquiátrica, Ana, su hija y posible asesina. Al término del relato, mientras hacen a Ana una entrevista de seguimiento en la clínica, el fantasma de su madre ocupa la tercera silla que había permanecido hasta entonces tensamente vacía en la escenografía de la reunión. En lugar de constituir un motivo de terror, su aparición resulta tranquilizadora para la protagonista, que la mira con agradecimiento.

Sí, a Ana le parecía bien, pero no lo dijo, porque era su madre quien estaba de pie junto a la puerta preguntándole si se sentía mal y Ana quería decirle que no, que no se sentía mal, y no supo elegir una frase con la que contestarles a las dos al mismo tiempo.

—¿Ana? —preguntaron a coro.

La voz de la mujer era un poco más ronca que la de su madre, que era grave pero limpia.

Su madre estaba hermosa. Era un placer verla, siempre era un placer verla caminar, verla reírse. Era como una campanada sonando en un gran vacío. (Giaconi *Carne viva* 22)

El relato no conduce a la confesión del “accidente” (15) de hace tres años que motivó la internación de Ana, y tampoco a los antecedentes que le invitan a “controlarse” esa mañana, sino a su negación, cifrada de forma espectral. El desconcierto de la escena, que alcanza su clímax en la simultaneidad cómica de la pregunta de la viva y la muerta, de la interlocutora real y la proyectada, se desplaza hacia Ana, a quien hemos acompañado en su rutina hasta cruzar con naturalidad narrativa el umbral de su visión. La única huella del misterio se concreta en una imagen persistente en el vacío, la de un revólver, que no podemos contextualizar o accionar con seguridad, lo que deja al lector entre la frustración por no poder recomponer las piezas, el desasosiego por la sospecha del crimen y la empatía por la desgracia y aislamiento de la protagonista:

Ella solo podía pensar en el revólver. Una tía de Ana había perdido una pierna cuando se le disparó el arma que estaba limpiando. A un viejo primo de su padre le habían cobrado una deuda de juego con dos tiros, uno en cada mano. Su mejor amiga de la infancia murió por una bala perdida durante una fiesta de fin de año en el campo de sus abuelos. Además, estaba su madre. Adentro de esa clínica, Ana nunca volvió a decir nada para cubrir algún bache en la conversación o para parecer agradable. (Giaconi *Carne viva* 18)

Estos territorios de sombra, asociados a una dosificación minimalista de la información, explican en parte la pericia de Giaconi como retratista de personajes. Uno de los más redondos es el protagonista homónimo del relato “Dumas”, perteneciente a su segundo libro de relatos, *Seres queridos* (Anagrama, 2017). Se inicia este con una descripción expansiva y triunfal de Dumas previa al evento de desestabilización:

No era un hombre muy alto, pero sí ancho de hombros, de cuello grueso y espesa melena oscura. Eternamente bronceado aunque tenía dos trabajos. Se paraba muy erguido y miraba de frente, y el efecto que causaba era el de alguien magnífico. Con el fino bigote negro, la sonrisa amplia y esa facilidad para vencer el espacio personal de la gente, sumaba a ese primer efecto una sensación de confianza. Quienes conocían a Dumas, en minutos se sentían amigos entrañables de un hombre poderoso, respetable, leal. Se reía poco, muy poco, pero hacía pensar en una persona alegre, quizás por su capacidad para disfrutar de las cosas: de dormir la siesta, de fumar, de la comida, de manejar su gran auto negro por la rambla, de su nieta.

Cuando su hijo tuvo que irse del país, en lo único que pensó fue en su nieta. (Correa Fiz *Seres queridos* 38)

Como ya señalamos a propósito de varios relatos de Correa Fiz, el recuerdo traumático, convocado con obsesión, se convierte para un personaje en la piedra angular de su memoria y el punto liminal que separa la historia irreversible y el tiempo alternativo de la conjectura, lo que pudo haber sido. Esto tiene una coherencia clínica. Después de todo el trauma se caracteriza psiquiátricamente por su no integración en el pasado, lo que conduce a su irrupción intempestiva y fragmentaria en el presente (Caruth; Van der Kolk).

En este sentido, el abuelo Dumas –patriarcal, extensivo, de marchamo conservador y porte firme– se enfrentó a una impotencia inédita al intentar convencer a su nuera de que su pequeña nieta no se exiliara junto a ella y su hijo, y, por tanto, se quedara con él. La elección de Buenos Aires como lugar de exilio, sumado a la única fecha de referencia, la del nacimiento de la nieta (15 de octubre de 1974), además del trasluz biográfico de la historia (reconocido en diversas entrevistas por la autora), sitúan la trama en la coyuntura de la dictadura uruguaya. Giacconi no representa directamente la violencia en sus relatos, sino los efectos enrarecidos y tensos que produce su paso. De este modo, para expresar la urgencia de la decisión, le basta con interrumpir el diálogo entre ambos mediante una serie de timbrazos a la casa, advertencias en el umbral, cada uno asociado a un código de militancia más o menos alarmante. Esta elusión no suaviza la desolación que pueden transmitir sus relatos, al contrario, la refuerza mediante la omisión de esa memoria colectiva silenciada, cercenada. Así, si la historia había comenzado con el retrato “magnífico” de Dumas, concluye con una aproximación íntima a su vulnerabilidad, pero sin catarsis ni posibilidad ya de interlocución, lo que vuelve a dejar la escena al límite del desconcierto sentimental, esta vez desde el realismo. Se recrea Giacconi en lo no dicho en una proyección tierna donde el personaje aparece aislado en su abstracción, casi descorporeizado y consumido entre el humo y la sombra:

Dumas había llorado una sola vez en su vida, cuando tenía ocho años. Recordaba cada detalle de ese momento y nunca se lo había contado a nadie. Y se iba a morir, tres años después de que se llevaran a su nieta, sin tampoco haber hablado de ciertas cosas que recién esa noche estaba empezando a entender, cosas en las que pensaría

cuando encendiera cada uno de todos los cigarrillos que le quedaban por fumar, solo y a oscuras. (Giaconi *Seres 46*)

Este sintagma de cierre no se antoja casual por parte de Giaconi, dado que así se titula, “A oscuras”, el otro cuento que aborda los estragos de la memoria histórica en *Seres queridos* y con el que conforma una suerte de diáptico. En este caso, la acción se sitúa durante la dictadura cívico militar argentina, pero de ese modo oblicuo e interior recurrente en la autora. En consecuencia, todo sucede en el domicilio de una familia que ha quedado dislocada en sus afectos e incomunicaciones desde la desaparición del padre. En lugar de centrarse en este, como hubiera sido lo esperado, el relato sigue la perspectiva presente de los dos niños de la familia: el pequeño, Facundo, que no habla desde que sufrió una pesadilla traumática que no se explicita en el texto, y la mayor, Roxy, convencida de que su padre “está muerto... El 6 de agosto de 1978 fue la última vez que vio a su padre, el mismo día que se mudaron al departamento de la calle Directorio. El 19 de diciembre de 1978 fue la última vez que habló con él por teléfono (un día después tuvieron que dejar el departamento y todas sus cosas)” (86). Esta contundencia y el comportamiento de los niños, sumados a su incomprendición general de la situación que los rodea y que sí conoce terriblemente el lector, va a provocar una extrañeza e inquietud crecientes a medida que avance el relato. La audacia de Giaconi es que va a invertir las connotaciones habituales del terror en su desarrollo. Así las cosas, la oscuridad, en lugar de ser un motivo espeluznante, resulta positiva, pues constituye el territorio de juegos y escondite de los niños; mientras que la propia casa, que debería ser el espacio de protección, se torna en un territorio invadido y amenazante, de mimbres góticos. No en vano, advertimos que su niñera, Nilda, con la que los niños se han quedado a solas esa noche, acostumbra a jugar con ellos a oscuras –es ella quien ha instaurado el ritual–, pero también les interroga sobre sus padres y sus amigos y los lugares de donde vinieron (a lo que los niños afortunadamente contestan con las versiones falsas que su madre les hizo aprender de memoria) e introduce a su marido en casa, Miguel, bordeando un camino de inquietud. Las expresiones enmudecidas de Facundo esa noche indican un peligro. Ante el miedo evidente que le causa el hombre, corren al escondite secreto de la casa, dispuesto ante cualquier intento de secuestro. De esta forma, entre la fascinación del juego y el horror de la imitación, los niños reproducen la experiencia clandestina de los adultos, y desvelan todos los protocolos de su existencia amenazada. Una existencia en la que se ha violentado toda normalidad o inocencia pues, como se cierra el relato, antes de salir del escondite “deben estar seguros de que ya no hay nadie peligroso ahí afuera” (89).

## A modo de conclusión

Las narrativas de lo insólito han demostrado su eficacia para canalizar y configurar algunos de los relatos recientes más perturbadores en torno a la memo-

ria, por su capacidad de distanciamiento y de reescritura del horror frente a convenciones gastadas. Todo proceso de memoria supone el producto de una encrucijada entre diferentes temporalidades y su dimensión conflictiva (Traverso 29) por lo que su desvelamiento, como sucede en los relatos “Leviatán”, desde lo fantástico, o “A oscuras”, desde lo inusual, cobra una función concienciadora, “de fuerza activadora de acciones” (Gasparini 142). En este artículo se han analizado las representaciones del trauma colectivo de la dictadura que proponen Valeria Correa Fiz y Vera Giaconi<sup>2</sup>, pero también se han expuesto las formas de tratamiento de otro tipo de memorias individuales desestabilizadoras que articulan un número significativo de sus relatos, ya sea a través de símbolos como el fantasma, terrores indecibles, retratos de degradación o revelaciones cronológicas. La evocación traumática resulta, pues, uno de los elementos fundamentales coincidentes en la producción de ambas escritoras, pues sirve como catalizador del desconcierto que convocan y como clave de interpretación de la estructura de fragmentarismo y silencios que despliega el texto. A ello habría que sumar sus insólitas y problematizadoras aproximaciones a la familia y al deseo, que subvieren los modelos de representación convencional, o la depuración estilística que caracteriza sus obras. Por todo ello, Valeria Correa Fiz y Vera Giaconi, que hasta ahora no habían sido estudiadas en conjunto, habrían de ser incorporadas con mayor frecuencia a los corpus críticos de autoras latinoamericanas renovadoras que están agitando los marcos del realismo hegemónico y encontrando otras formas de decir lo indecible.

## Referencias bibliográficas:

Alemany Bay, Carmen. “¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos?: la narrativa de lo inusual”. *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Visor, 2019, pp. 307-24.

Ansolabehere, Pablo Javier. “Apuntes sobre el terror argentino”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 7, n.º 13, 2018, pp. 3-6.

Barberán Abad, Sara. “Silencios fantásticos, relato truncado: la memoria de la dictadura y sus vacíos en Mariana Enriquez”. *Orillas. Rivista d'ispanistica*, n.º 13, 2024, pp. 23-41.

Bastida Vergés, Lluís. *Lo grotesco. Fisura y disidencia análisis de lo grotesco en la obra de Roberto Arlt y Silvina Ocampo*. Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2021.

2 Al hilo, agradecemos profundamente a Sandra Gasparini que nos recomendara la obra de Vera Giaconi.

Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción: lo fantástico*. Renacimiento, 2008.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Johns Hopkins, 1996.

Casas, Ana. "Maternidades monstruosas: (in)fertilidad y reproducción en la narrativa corta de Valeria Correa Fiz". *Estudios filológicos*, n.º 73, 2024, pp. 301-18, <http://dx.doi.org/10.4067/s0071-17132024000100301>

Connelly, Frances S. *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Antonio Machado Libros, 2015.

Cosin, Virginia. "Peligrosas y desamparadas". *Clarín. Revista N*, 6 de diciembre de 2021, [www.clarin.com/edicion-impresa-n/peligrosas-desamparadas-vera-giaconi\\_0\\_Hk0UUg93PQe.html?srsltid=AfmBOoq5c3iXDvWhS7mr2W0pK\\_JX5Lg8jPDF\\_Z2CAgvf2YtB2ODoBZW6](http://www.clarin.com/edicion-impresa-n/peligrosas-desamparadas-vera-giaconi_0_Hk0UUg93PQe.html?srsltid=AfmBOoq5c3iXDvWhS7mr2W0pK_JX5Lg8jPDF_Z2CAgvf2YtB2ODoBZW6).

Correa Fiz, Valeria. *Hubo un jardín*. Páginas de Espuma, 2022.

Correa Fiz, Valeria. *La condición animal*. Páginas de Espuma, 2016.

Correa Fiz, Valeria. *Museo de pérdidas*. Ediciones La Palma, 2020.

Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé, 2011.

Fisher, Mark. *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay, 2018.

García-Valero, Benito. "Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos". *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Visor, 2019, pp. 325-38.

Gasparini, Sandra. *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*. Argus-a, 2020.

Giaconi, Vera. *Carne viva*. Eterna cadencia, 2012.

Giaconi, Vera. *Seres queridos*. Anagrama, 2017.

Giorgi, Gabriel. "Lo real contiene todos sus pasados. Informe sobre espectros". *Estudios de Teoría Literaria Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 4, n.º 8, pp. 13-22.

Hirsch, Marianne. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press, 2012.

Hormigos Vaquero, Montserrat. *Cine y otredad. La maternidad monstruosa en el fantástico*. Diss. Universitat de València, 2005.

Iehl, Dominique. *Le Grotesque*. Presses Universitaires de France, 1997.

López Fernández, Álvaro. "Presentación. Fantástico y memoria". *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 12, n.º 2, 2024, pp. 9-17, <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.1327>

Roas, David. “Poe y lo grotesco moderno”. *452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, n.º 1, 2009, pp. 15-27.

Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, 2011.

Sánchez Rivera, Jorge Antonio. “Familias insólitas y transgresoras: Una exploración de lo fantástico en los cuentos «En la estepa» de Samanta Schweblin y «Reunión» de Vera Giacconi”. *MLN*, vol. 138, n.º 2, 2023, pp. 439-59.

Sanfeliu, Miguel. “Valeria Correa Fiz. Cuestionario básico”. *Cierta Distancia. Vida y Literatura*, 22 de junio de 2016, [ciertadistancia.blogspot.com/2016/09/valeria-correa-fiz-cuestionario-basico.html](http://ciertadistancia.blogspot.com/2016/09/valeria-correa-fiz-cuestionario-basico.html).

Siminiani León, Clara. “Anatomía del jardín: De la física cuántica a lo fantástico en *Hubo un jardín* de Valeria Correa Fiz”. *Crisol Série numérique*, 2023, <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/620/712>.

Traverso, Enzo. *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*, Galaxia Gutenberg, 2019.

Van der Kolk, Bessel. *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. Penguin Books, 1994.

Vedda, Miguel. *Cazadores de ocasos. La literatura del horror en los tiempos del neoliberalismo*. Cuarenta Ríos, 2021.