



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

“ALFONSO VÉLEZ PLIEGO”

POSGRADO EN CIENCIAS DEL LENGUAJE

El género fantástico como otra ventana al universo femenino:

Un análisis del cuerpo y la voz desde una perspectiva de género

Mayo, 2024

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN CIENCIAS DEL LENGUAJE

PRESENTA

LAURA RUTH CORTÉS MONTES

DIRECTOR

DR. JAIME JAVIER VILLARREAL RODRÍGUEZ

Tabla de contenido

Introducción	4
---------------------------	----------

Capítulo 1

La arquitectura textual del género fantástico: definición y elementos que lo componen	15
---	-----------

1.1 Extrañamiento y desautomatización en la literatura fantástica	15
1.2 El género fantástico frente a lo fantástico	18
1.3 El tratamiento del tema en este género	24
1.4 Narrador y perspectiva	31
1.5 El género fantástico: una vía para la crítica social	35
1.6 El choque entre lo real y lo posible en el género fantástico	43
1.7 La corriente del neofantástico o la imposibilidad de mostrar la realidad.....	55
1.8 El realismo mágico <i>versus</i> literatura fantástica	60
1.9 La literatura de lo inusual.....	62
1.10 Presentación del corpus	66
1.10.1 <i>El camino de Santiago</i> de Patricia Laurent Kullick.....	67
1.10.2 <i>Cuerpo náufrago</i> de Ana Clavel.....	70
1.10.3 <i>El animal sobre la piedra</i> de Daniela Tarazona	72
1.10.4 <i>Distancia de rescate</i> de Samanta Schweblin	75

Capítulo 2

El monstruo como una crítica al cuerpo adoctrinado en cuatro novelas fantásticas 77

2.1 El cuerpo desde una perspectiva cultural.....	77
2.2 El monstruo como una amenaza.....	88
2.3 Un cuerpo femenino que se niega a la imposición masculina.....	93
2.4 <i>Cuerpo náufrago</i> : una anatomía de la búsqueda de un género	103
2.5 Una trasgresión a las normas culturales a través del cuerpo reptil	116
2.6 El niño monstruo y la maternidad	127

Capítulo 3

La metáfora que construye el evento fantástico desde una perspectiva de género 138

3.1 Los juegos del lenguaje en el género fantástico	138
3.2 La expresión de una idea desde una voz femenina	142
3.3 La construcción de nuevos significados a través de la metáfora	148
3.4. <i>El camino de Santiago</i> o la razón en forma de locura.....	156
3.5 Hacia un cuerpo contra-sexual en <i>Cuerpo náufrago</i>	168
3.6 Una identidad en proceso en <i>El animal sobre la piedra</i>	176
3.7 <i>Distancia de rescate</i> : la medicina, la enfermedad y los campos de cultivo desde una perspectiva de género	188

Conclusión 203

Referencias..... 224

Introducción

De acuerdo con López-Pellisa y Ruíz Garzón (2019), la situación de la mujer en la literatura se parece a la historia mítica de Metis, que fue devorada por su esposo, Zeus, y la hija de ambos, Atenea. La primera fue borrada de la Historia, y la segunda, al ser gestada y educada por el padre, se convirtió en una mujer hecha en consonancia con los deseos masculinos. De este modo, la mujer ha permanecido a la sombra del hombre.

No es nada diferente a la expresión de la escritura: literalmente hija del padre, de su ley, de su cultura —el gran parto contra Natura—: del padre que, en todo caso, ha deglutido y utilizado la fuerza femenina y le ha hecho invisible. No hay ningún referente femenino materno. No hay genealogía femenina de la cultura. Protegida por el legado paterno de la armadura que la envuelve, que le ahorra, tal vez, recordar que su cuerpo es como el de Metis, invisible, la imagen de Atenea evoca en un primer vistazo la mujer que asume un arquetipo viril, pero también puede ser, simplemente, la mujer revestida de Mujer, es decir, de la feminidad entendida como una construcción conceptual masculina (Maria Mercè Marçal, citada en López-Pellisa y Ruíz Garzón, 2019, p. XIII).

Con esta cita podemos resaltar que las mujeres han sido borradas en todos los ámbitos, incluyendo el literario. Aunque existen valiosos estudios sobre el género fantástico, estos suelen abarcar obras escritas por hombres. Si bien esto se explica por la calidad artística, desde una perspectiva de género, muestra cómo el canon literario ha mostrado mayor interés por recopilar y estudiar los textos que son producto de la pluma masculina. Nuestro deseo por estudiar obras escritas por mujeres contiene el afán de mostrar que ellas también cuentan con textos brillantes y que sus obras hacen una crítica a los pilares culturales sobre los cuales se ha organizado nuestra sociedad.

El corpus que integra nuestro objeto de estudio está conformado por cuatro novelas cortas, tres mexicanas y una argentina. Lo que tienen en común es que fueron escritas por mujeres cuya escritura ha sido catalogada como literatura de lo inusual, en tanto que goza de ingredientes fantásticos mucho más atenuados que los que habitualmente se encuentran en la narrativa del siglo XIX; además, todas las obras seleccionadas incluyen el tema de la búsqueda de la identidad en un mundo que en sí mismo resulta terrorífico.

Estas similitudes, así como cuestionar el lugar de la mujer en la cultura androcéntrica, es lo que nos llevó a agrupar *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick (1999)¹, *Cuerpo náufrago* de Ana Clavel (2005), *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona (2008) y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin (2014).

Las novelas elegidas, al ser catalogadas como parte del acervo de lo inusual, nos ponen como tarea indagar qué aportan a dicha narrativa y proponer su estudio desde las herramientas del género fantástico en tanto que es una de sus ramas. Consideramos que hacer esto nos llevará a contemplar el interior laberíntico de las protagonistas y los eventos fantásticos que las conducen fuera de él.

Como se observa, nuestro propósito no se encaminará hacia el rescate de literatura femenina, sino a la crítica que ésta hace a la cultura dominante. Vincular el género fantástico con la perspectiva de género no carece de importancia, puesto que ambos aspectos se caracterizan por responder a una realidad desde el discurso que trasgrede lo comprendido como normal y las leyes que lo rigen. Como veremos en el recorrido de estas páginas, las protagonistas enfrentan a la cultura dominante y cuestionan el orden de los valores establecidos. Abordar este tema resulta vital ya que estas obras ponen de relieve la problemática sobre el lugar que ocupan el hombre y la mujer

¹ Este es el año de publicación pero nosotros trabajaremos con la edición 2015.

en la cultura patriarcal. El hecho de que sean escritas por mujeres también es relevante porque, como hemos dicho, el canon literario ha dado primacía a las obras de autoría masculina.

De acuerdo con Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velazco en el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (2009), en el terreno literario el concepto de canon corresponde a un conjunto de obras maestras y autores que representan el valor y los juicios sobre el hacer literario. El canon, asimismo, responde a la geografía y al tiempo histórico de aquellas, lo que se traduce como una selección que corresponde con los gustos de una época, con sus problemas sociales y con sus inquietudes políticas. Ejemplos de esto se pueden hallar claramente en Latinoamérica: los escritores del siglo XIX se centraron en el rescate del pasado indígena y prehispánico, el rechazo del período colonial y para ello se refugiaron en modelos franceses e ingleses. Otro caso es el de los escritores que lograron consolidarse en el llamado “boom latinoamericano”, cuyos representantes encajaron con el estereotipo social privilegiado: hombres blancos y cultos, lo que le negó un lugar a quienes no lo eran, lo cual se suma a la predilección por los escritores que históricamente ha desfavorecido a las escritoras.

Las cuatro novelas que conforman el corpus tienen en común que, a través del género fantástico, hacen una crítica a la cultura patriarcal. El interés por incluirlas tiene que ver con la inquietud académica de seguir indagando qué lugar ocupa la literatura escrita por mujeres en Latinoamérica y cuál es su aporte a la reflexión sobre los roles genéricos. Además, esta selección obedece a que pretendemos estudiar la literatura de lo inusual con el fin de esclarecer lo que estas nuevas obras proponen sobre el género fantástico.

Si se comprende dicho género como aquel que se opone al realismo y que se instaura como “lo otro”, es decir, como el discurso que se contrapone a la realidad operante, encontramos una

analogía con la narrativa escrita por mujeres en tanto que cuestiona el discurso dogmático. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿qué crítica hacen estas obras sobre los roles genéricos?

Según lo han mostrado diferentes estudios antropológicos, sociológicos y filosóficos, la sexualidad es un constructo social que atañe a cuestiones del cuerpo y a las construcciones discursivas que le dan forma y sustento. De este modo, el encuentro entre el cuerpo biológico y cultural ha resultado beneficioso para mostrar cómo los valores predominantes han evaluado como superior a la masculinidad en detrimento de la feminidad. El estudio de la sexualidad, en este sentido, se ha convertido en un saber sobre los cuerpos, la manera en que son comprendidos, valorados y expresados y, a la vez, ha reflejado el modo mediante el cual estos cuerpos han sido moldeados para representar un rol genérico. Lo femenino y lo masculino, entonces, se construyen no desde un ámbito biológico sino histórico y cultural que trae consigo un conjunto de valores que se reproduce en cada cuerpo sexuado.

El que estas novelas conjuguen los roles genéricos y algunos componentes fantásticos nos lleva a varias preguntas: ¿cómo analizar el discurso de género en textos fantásticos escritos por mujeres?, ¿qué concepción del género existe en estos textos? y ¿qué consecuencias se desprenden de dichas consideraciones? En esta tesis, con el fin de indagar qué crítica hacen las obras propuestas, recurriremos al estudio del cuerpo como medio para llegar a una lectura interpretativa sobre lo femenino y lo masculino.

De acuerdo con Pierre Bourdieu en la obra *El sentido práctico* (2019), el cuerpo es un gran lienzo donde la cultura traza sus moldes. Los hombres y las mujeres dibujan en él la ideología que dicta cómo debe ser un hombre y cómo debe ser una mujer. Su propuesta, junto con la de Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (2019), se opone a la creencia de un cuerpo meramente biológico, donde genes y hormonas dictan su comportamiento genérico.

Lo mismo sucede con los estudios de Judith Butler (2002), para quien el sexo no es una cuestión exclusivamente biológica que moldea la conducta ni tampoco se limita a una construcción social que divide el trabajo de acuerdo al género. Es más bien una normatividad que se materializa en el cuerpo. Lo que uno llega a ser, en tanto género, es la impresión de dicha norma sobre nuestro cuerpo dentro de una esfera cultural. Pero, ¿por qué esta caracterización es importante? Porque si se toma en cuenta la fuerza de dicha impresión, entonces el sexo es también la huella de una represión y exclusión de los cuerpos que no se corresponden con dicha norma.

Como veremos en esta tesis, dichos estudios subrayan la relevancia del contexto histórico, social y cultural para definir lo femenino y lo masculino. Conceptos que, llevados al terreno del cuerpo, cumplen con la función de moldearlo y expresar desde ahí los valores dominantes. Así, entendido este como un artefacto cultural, buscamos en este trabajo resaltar cómo estas novelas desautomatizan el rol de género y hacen una crítica sobre el pensamiento androcéntrico a través de la figura del monstruo.

Si tenemos en nuestro corpus a mujeres que cuentan con cuerpos “diferentes” (en *El camino de Santiago* una mujer que se dice gobernada por una voz masculina; en *Cuerpo náufrago* una mujer que se despierta de su sueño con un cuerpo masculino; en *El animal sobre la piedra*, una mujer que se convierte en un reptil y en *Distancia de rescate* una mujer que dice ver en su hijo a un monstruo) vale la pena preguntarnos: ¿qué nos dicen estos cuerpos sobre lo femenino, lo masculino, lo animal y la maternidad?, ¿a qué tipo de monstruos nos enfrentamos? y ¿qué tan viable resulta el estudio del monstruo como herramienta de análisis? Para responder estos interrogantes nos planteamos algunos objetivos.

En primer lugar, hacer manifiesta la vigencia del género fantástico como medio para llamar la atención sobre una problemática social, indagar qué crítica hacen estas obras sobre los roles

genéricos y el antropocentrismo y, por último, defender que el monstruo posmoderno, pese a no provocar temor, sigue siendo una herramienta valiosa para poner de relieve una crítica social.

Posteriormente pasaremos a la segunda parte de nuestro análisis: revisar la voz desde una perspectiva de género a través de la metáfora sobre la que se construye el evento [fantástico](#) en estas novelas. Nuestra inspiración parte de las aportaciones de Laurie Finke (1992), quien en su obra *Women's studies/critical theory Feminist Theory, Women's writing* explora las contribuciones feministas a los debates postestructuralistas sobre el lenguaje y el texto. Su estudio se centra tanto en las mujeres escritoras como en la teoría feminista con una serie de matrices culturales e históricos que revelan la complejidad de dichas formulaciones críticas. Al mismo tiempo, la autora ofrece material para comprender la marginalización que han sufrido las escritoras y los retos que ha enfrentado la institución literaria y crítica.

En este sentido, cobra importancia la selección del corpus que conforma esta investigación: cuatro novelas cortas escritas por mujeres. Con esto pretendemos observar lo que las protagonistas nos ofrecen sobre la realidad que experimentan. Si seguimos a Finke (1992) para quien el feminismo debería cuestionarse sobre los límites que han separado los diferentes campos del conocimiento para así examinarlos y dar cuenta que ellos mismos han sido parte de la opresión hacia la mujer, entonces podemos indagar de qué modo las mujeres han cultivado el campo del género fantástico (cuyos exponentes latinoamericanos han sido escritores importantes como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, por mencionar algunos) para dar como fruto una escritura subversiva que cuestione los roles de género estandarizados por la ideología imperante.

Partimos del supuesto de que toda voz ocupa un lugar importante dentro de la polifonía que constituye a la cultura, y que cada una de ellas aporta una evaluación significativa sobre los

valores que le dan sentido y forma, ya que cada palabra es portadora de una idea. Nos importa investigar qué dicen las voces desde el punto de vista de cada una de las protagonistas sobre los roles genéricos y la crítica social que hacen a través de la metáfora que construye al evento fantástico.

Hacer esto conlleva varias preguntas: ¿qué papel juega la metáfora en el género fantástico, en especial, en la rama de lo inusual?, ¿qué relevancia cobra el estudio de la voz y la perspectiva en esta narrativa? y ¿qué nos dice sobre la realidad a la que se enfrentan las protagonistas? Para responder estos interrogantes se proponen los siguientes objetivos: señalar que el género fantástico se vale de metáforas para hacer una crítica social; subrayar que esta literatura es subversiva en tanto que el hecho fantástico esconde y a la vez sugiere una visión privilegiada sobre la experiencia de ser hombre o mujer en un entorno alienante; y finalmente destacar que el estudio de la voz es una herramienta valiosa para explorar otros modos de entender el universo femenino y masculino.

Para fortalecer nuestra interpretación y comprensión del género fantástico nos apoyaremos en la lectura de la metáfora a la que recurren estas novelas. De acuerdo con el crítico literario Jaime Villarreal (2016), si la literatura va más allá de los discursos imperantes, el estudio de la metáfora puede ser útil ya que a través de ella es posible resignificar las metáforas ya existentes. En el caso de la literatura fantástica, leer la voz de las protagonistas a través de las metáforas de las que se vale dicho género, puede ser el camino para *leer* otros modos de entender la realidad y la manera en la cual la experimentan sus personajes.

Para iniciar este viaje sobre el estudio de las novelas que conforman esta tesis comenzaremos por abordar en el primer capítulo –que lleva por título “La arquitectura textual del género fantástico: definición y elementos que lo componen”– la definición de dicho género y sus componentes. Comenzaremos por señalar que este género *desautomatiza* nuestra manera de ver la

realidad, en tanto que la presenta con eventos sobrenaturales o extraños, lo que permite que cuestionemos nuestros sistemas de creencias y herramientas de conocimiento. Posteriormente, resaltaremos que este género cuenta con componentes que permiten experimentar la presencia de seres extraños con temor angustia o vacilación, lo que hace que el manejo de sus temas sea fundamental para lograr dicho efecto. Una vez hecho esto expondremos las diferentes vertientes de este género y las diferentes definiciones que se le han dado.

Si bien, Tzvetan Todorov (2001) propuso a la “vacilación” como el corazón de este género, estudiosos como Rosalba Campa (2001), Jaime Alazraki (2001) y David Roas (2001), entre otros, consideran que no necesariamente es la sensación de incertidumbre la que caracteriza a esta narrativa, incluyen también a la sorpresa, al miedo o a la angustia. Hacer esto nos conduce a discutir qué es el género fantástico para definirlo a partir de las diferencias existentes entre este género y otros que le son aledaños, por ejemplo el maravilloso y el extraño, la corriente del neofantástico, el realismo mágico y la narrativa de lo inusual. Dar pie a esta discusión sobre la definición de dicho género es relevante puesto que de ahí partiremos para ubicar el corpus como perteneciente a éste.

Asimismo, se abrirá el telón para mostrar la naturaleza –casi siempre subversiva– del género fantástico con el fin de destacar las piezas que cuestionan el orden establecido por los discursos dominantes. Con este apartado se pretende hacer énfasis en que este género no es sinónimo de evasión, sino que, todo lo contrario, ha servido como una vía para mostrar un punto de vista diferente a los predominantes, aunque de manera velada ya que muchas veces aborda temas tabúes que por su misma naturaleza no se discuten de manera abierta. Hacer esto persigue el objetivo de defender que el corpus seleccionado guarda una visión privilegiada sobre el ser mujer en un entorno predominantemente masculino.

Después, en el Capítulo 2, “El monstruo como una crítica al cuerpo adoctrinado”, haremos una parada en el estudio de este género como una herramienta para la crítica social. Como sabemos, la sexualidad –como un constructo social– atañe a cuestiones del cuerpo y a las construcciones discursivas que le dan forma y sustento. De este modo, el encuentro entre el cuerpo biológico y el cultural ha resultado beneficioso para mostrar cómo los valores predominantes han evaluado como superior la masculinidad en detrimento de la feminidad. En este sentido, el estudio de la sexualidad se convierte en un saber sobre los cuerpos, la manera en que son comprendidos, valorados y expresados. A la vez que refleja el modo mediante el cual han sido moldeados para representar un rol genérico. Lo femenino y lo masculino, entonces, se construyen no desde un ámbito biológico sino histórico y cultural que trae consigo un conjunto de valores que se reproducen en cada cuerpo sexuado.

De este saber partimos para indagar qué dicen las cuatro novelas propuestas. Para hacerlo nos valdremos de la figura del monstruo. El motivo para elegir tal herramienta obedece a que en estas novelas no se cuenta con cuerpos “normales” sino con cuerpos que se oponen a los estereotipos culturales de lo femenino y lo masculino. Además, el carácter subversivo del monstruo permitirá leer la denuncia que guarda cada una de dichas novelas. En *El Camino de Santiago* un cuerpo se niega al mandato de la cultura patriarcal; en *Cuerpo náufrago* un cuerpo quebranta la supuesta naturaleza de los géneros; en *El animal sobre la piedra* un cuerpo prefiere lo “animal” a la belleza y en *Distancia de rescate* el niño monstruo aparece como una crítica a la maternidad.

Por último, encaminaremos nuestra investigación hacia la metáfora que construye el evento fantástico desde una perspectiva de género. Para hacerlo, en el Capítulo 3: “La metáfora que construye el efecto de lo fantástico desde una perspectiva de género”, proponemos hacer manifiesto que la narrativa de lo inusual necesita un tipo de lenguaje que permita crear un efecto de inquietud

o sorpresa y con ello llevarnos a la exploración de la identidad de las protagonistas. No basta con un ingrediente sobrenatural o extraño, sino que es primordial un tratamiento verbal que provoque tales emociones. La polisemia, los adjetivos que califican al suceso fantástico como irreal y las insinuaciones son algunos de los componentes del lenguaje de este género. Uno de ellos es incluir dentro de una atmósfera realista un ingrediente fantástico con la intención de provocar una incertidumbre sobre lo que se narra. El salto de lo real a lo insólito es lo que caracteriza a este género.

Así, nos enfocaremos en el estudio de la metáfora. Como sabemos, esta figura retórica no es exclusiva de este género, sin embargo, nos interesa dado que, como explica Villarreal (2016), es un medio para la construcción de significados. En este tercer capítulo veremos que una metáfora naturalizada puede mutar su significado una vez que se halla en un nuevo contexto. Así, por ejemplo, la metáfora común que concibe al cuerpo como “habitado” por un alma, en el caso de *El camino de Santiago* toma la forma de un cuerpo femenino “habitado” por una voz masculina, lo mismo que en *El animal sobre la piedra* un cuerpo “habitado” por una voz sin género. A través del estudio de este recurso, en el caso de la primera novela, revisaremos la crítica que hace a la locura desde un punto de vista patriarcal cuando califica a la mujer de demente sino se adapta al rol supuestamente femenino. En el caso de la segunda, destacaremos la crítica que sugiere a la cultura androcéntrica cuando propone una perspectiva y voz femeninas que den forma y expresión a las mujeres a través de una protagonista que dice escuchar una voz incorpórea.

Del mismo modo, con la creación de la metáfora de un cuerpo “náufrago” destacaremos la crítica que hace esta obra sobre el ejercicio de la sexualidad heteropatriarcal y su propuesta de ubicar al deseo como tecnología para liberar al ser humano de tales ataduras culturales. Por último, en la novela *Distancia de rescate*, veremos que también hay un cuerpo “habitado” pero en este

caso por una enfermedad, lo que permite leerla como una “invasión” y con ello dar lugar a un nuevo significado sobre ella y los medios para sanarla. Esto nos llevará a una visión privilegiada sobre la medicina tradicional gobernada por la cultura androcéntrica que desplazó a las curanderas de dicho ámbito y a la enfermedad como un producto capitalista.

Dicho esto, damos comienzo a este recorrido por la literatura fantástica desde una perspectiva de género.

Capítulo 1

La arquitectura textual del género fantástico: definición y elementos que lo componen

1.1 Extrañamiento y desautomatización en la literatura fantástica

Si entendemos que el género fantástico es un género que rebasa las fronteras impuestas por los discursos dominantes en tanto que incluye en sus narrativas dos escenarios opuestos: la realidad versus lo posible, podemos suponer que esta convivencia transgresora genere una cierta incomodidad en el lector, puesto que el texto le sugiere que su conocimiento del mundo no es tan cierto o tan completo como creía.

Si en el mundo habitual no hay brujas y en la narración fantástica sí, entonces hay algo que ignoramos sobre su presencia, enigma que debemos descifrar de acuerdo a lo que sabemos y lo que nos relata el texto. Este choque epistémico es lo que consideramos provoca la desautomatización del pensamiento en este tipo de narrativas.

De acuerdo con Victor Shklovski (1978), el arte es el medio por el cual es posible desautomatizar los hábitos o la forma de percibir el mundo², para ejemplificar esto nos recuerda la reflexión de León Tolstoi, escrita en su diario, sobre la acción rutinaria de limpiar el polvo de su casa. El hecho mismo de realizar este acto de manera automática, sin pensar en la acción, ni detenerse a pensar en cómo se hace, es lo que hace de la vida un acto inconsciente en tanto que no es recapacitada, y, por lo tanto, no percibida.

²Otro ejemplo de desautomatización que da Shklovski (1978) es el de la adivinanza y los eufemismos como un vehículo para ver los objetos o las acciones como nuevos. Señala que tanto la adivinanza como el eufemismo pueden ser otro medio para lograr una percepción diferente del objeto. Ejemplos como estos, dice el autor, se hallan también en el *Decamerón* de Boccaccio como en el cuento “El diablo en el infierno” y en la obra de Afanasiev titulada *Los cuentos íntimos*.

Lo relevante de este ejemplo, dice Shklovski, radica en que, si se toma en serio la idea de Tolstoi, la vida pierde sentido en el acto mismo de la automatización. A partir de esta idea, propone al arte como un camino para visualizar las acciones de la vida. “Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte” (1978, p. 60).

En el caso del género fantástico, el efecto de sorpresa ante lo narrado nace a partir de varios componentes: el narrador que puede relatar la historia desde la alucinación o los límites entre el sueño y la vigilia, además del tratamiento narrativo que se le da a la presencia de seres sobrenaturales. Como veremos más adelante, no es lo mismo un fantasma en el género del maravilloso —donde su presencia forma parte del universo donde se inserta—, mientras que en el fantástico irrumpe con la realidad circundante.

En el género fantástico el contraste entre lo real y lo posible es capaz de producir una sensación de incertidumbre o duda debido a que en nuestro mundo tales sucesos no ocurren. Esta “pausa” que hacemos para aceptar la nueva realidad es lo que podríamos decir que desautomatiza la manera de significar nuestra comprensión sobre lo que nos rodea. En otras palabras, lo fantástico nos lleva a cuestionar nuestro conocimiento y las bases desde las cuales lo hemos construido.

El rompimiento que este género hace de las reglas y de las piezas que componen la realidad nos lleva a repensar las bases ideológicas desde las que pensamos y actuamos. Gracias a tal conflicto entre dos órdenes de realidad, se crea una explosión sintáctica que desemboca en el cuestionamiento de los principios que rigen nuestro contexto, que no solo dan soporte al hecho fantástico, sino que también crean una visión particular sobre los hechos que relatan.

Evidentemente, el carácter de vacilación, temor o angustia que caracteriza al género fantástico es fundamental para darse cuenta de que no importa qué tipo de concepción se tenga de

la realidad. Mientras nos sea posible explicar el choque entre dos órdenes (el natural y el sobrenatural), se hablará de literatura fantástica:

Basta con que produzca una alteración de lo reconocible, del orden o desorden familiares.

Basta con la sospecha de que otro orden secreto (u otro desorden) puede poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo. Nada mejor que los relatos de Borges para demostrar la posible eficacia de esos planteamientos (Fernández, 2001, p. 297).

De acuerdo con lo anterior, el género fantástico se caracteriza por la presencia de seres sobrenaturales que rompen con las leyes de la realidad o del mundo que conocemos y la colindancia con otros y sus diferentes denominaciones. En el caso del siglo XIX, las figuras fantásticas funcionan como el camino para una denuncia; en la corriente del neofantástico para cuestionar las herramientas con las que construimos el conocimiento, y en la literatura de lo inusual para hacer una crítica social. Esta caracterización de la vacilación, la inquietud, la sorpresa o el temor como ejes sobre los que gira el género fantástico nos resulta primordial para afirmar que el efecto de extrañamiento es el resultado del choque entre lo real y lo posible, y el medio a través del cual se produce una visión crítica sobre el tema que se relata.

En el caso del corpus que compone nuestro objeto de estudio, veremos relatos donde el suceso fantástico conduce, precisamente, hacia una crítica social. Dichos eventos fantásticos son los que generan una sensación de extrañamiento en tanto que presentan situaciones que chocan con nuestro conocimiento sobre el mundo. Aquí no existen mujeres reptiles, ni que cambien su anatomía con el simple deseo, ni niños monstruo o mujeres dominadas por voces. Tales relatos son tomados como resultado de la locura de las narradoras, por lo tanto, no entran en la realidad que conocemos. Así, entonces, son estos hechos los que hacen de estas novelas obras artísticas, en tanto que nos invitan a indagar qué significan aquellas manifestaciones “fantásticas” y qué crítica

desemboca de provocar la sensación de extrañamiento que genera su lectura. Con esto, podemos también decir que el género fantástico desautomatiza nuestra manera de ver la realidad que nos circunda. Pero ¿cuál es su posible origen?

1.2 El género fantástico frente a lo fantástico

El ser humano, consciente de su destino mortal y de su vulnerabilidad ante el ambiente que lo envuelve, ha intentado dar respuesta a los fenómenos naturales que lo rodean –la lluvia y las tormentas, los temblores y los terremotos, la salida y la puesta del sol, los eclipses lunares y solares, la marea alta, la nieve y la sequía– así como también a los cambios propios del cuerpo humano: el embarazo, el parto, el nacimiento, la enfermedad y la muerte. Estos eventos eran considerados como momentos sagrados y dignos de respeto debido a las incógnitas que representaban. Los mitos fueron los primeros relatos que dieron consuelo a los hombres sobre su devenir en un mundo lleno de misterios.

Con el paso del tiempo, estas primeras respuestas dejaron de ser suficientes y el pensamiento filosófico, primero, y el científico, después, intentaron también explicar el hecho incomprensible del surgimiento de la vida, los fenómenos naturales y el paso de la vida a la muerte. La necesidad humana de comunicar los miedos, las angustias, los temores y los tabúes se manifestó, entre otras maneras, a través de figuras sobrenaturales. Esta forma se homogeneizó y nacieron personajes como los demonios, las brujas, los vampiros, los fantasmas, etcétera. Así, en un primer momento, las sociedades se rigieron por una aceptación de lo sobrenatural dentro del rango de lo posible, es decir, no existía la separación occidental del siglo XIX entre real/imaginario.

En la antigüedad [...] –y en general en las culturas llamadas “tradicionales”– [...] no existe una separación neta entre fantasía y realidad. Es conocida la homología medieval aristotélica entre fantasía y experiencia, según la cual el “*mundus imaginabilis*” posee su plena realidad entre el “*mundo sensibilis*” y el “*mundus intellegibilis*”, y es la condición del conocimiento. Por esta razón, en la Edad Media es posible pintar y esculpir a los monstruos en los frescos y los partes de las iglesias, con el sentido etimológico de “amonestaciones”, es decir de avisos sobre la vida real donde el espectador no encuentra nada fantástico frente a sí. Por el contrario, se trata de una dimensión casi normal de la vida. Hoy la situación es distinta, y el “fantasma” abre las puertas de la alienación más que de la experiencia (Volta, 1992, p. 12).

Las figuras fantásticas formaban parte de los seres que conformaban el universo y eran, por lo tanto, parte de la realidad misma. Los mitos hablaban de seres divinos capaces de lograr grandes hazañas debido a su fuerza poderosa o a sus múltiples atributos que los diferenciaban de los hombres. Su existencia no estaba en duda y eran tan ciertos como los fenómenos de la naturaleza. Estos seres fantásticos representaban la causa de lo que había en el mundo y no era extraña su convivencia con los hombres. Sin embargo, el misterio de la vida, la muerte y lo que había entre ambas, no alcanzaba a ser resuelto por lo que esta búsqueda de respuestas se extendió a otros ámbitos del conocimiento al pretender expresar –primero de manera oral y, después, escrita– la angustia misma ante dichos eventos. De acuerdo con Jorge Olvera Vázquez en su artículo “Las formas de lo fantástico”:

En el principio fue el miedo y el miedo fue escrito. Porque los temores ancestrales del hombre debieron ser plasmados de algún modo: primero mediante la oralidad [...] luego, cuando las condiciones objetivas de conocimiento lo permitieron se hicieron patentes en forma de escritura (2013, p. 1).

Si bien podemos afirmar que el temor fue la semilla que dio la vida al género fantástico, este no podría haber germinado sin el ambiente propicio. Los territorios de dicho género son múltiples y no pocas veces han sido ignorados. Las figuras culturales codificadas en sus temas son múltiples: la pesadilla, los monstruos, el doble y los vampiros, por mencionar algunas. El sentido del hecho fantástico describe y hace sensible un tipo particular de relación con el mundo en la forma de angustia o de miedo. Los llamados textos fantásticos representan el florecimiento de la sensación de una falta que incomoda, que da temor, pero que al mismo tiempo produce una especie de placer en tanto que enfrenta al hombre con las otras posibilidades de la realidad.

De acuerdo con Roger Caillois (1966), las primeras manifestaciones del género fantástico datan de aquellos hombres que, temerosos ante los eventos naturales y el misterio que encierran – la vida y la muerte –, intentaron darles respuesta a través de seres maravillosos que cuidaban, protegían o destruían el mundo de los hombres. El mito, la religión y las leyendas estarían en este período y pertenecerían al género de lo maravilloso. Los elfos, los duendes, las hadas, los dioses, los demonios, entre otros, poblarían la imaginación de este tipo de historias. Las primeras narraciones fantásticas estarían contenidas en aquellos relatos que tratan de dilucidar el porqué del mundo y sus reglas. Un mundo lleno de dioses y de criaturas sobrenaturales era la manera mediante la cual se explicaba lo inexplicable.

Este pensamiento, que fue común en los pueblos que vivían bajo el amparo del mito, se ve transformado según David Roas (2001) en el siglo XVIII cuando llegó el imperio de la razón, y

los románticos proclamaron a los sentidos y la imaginación como otro medio para alcanzar el conocimiento. Ellos apostaban por el empirismo y daban la espalda a la metáfora de la realidad como una gran máquina que ordena las causas y las consecuencias de los hechos que forman los objetos y el mundo cognoscible que se concibe como realidad. Es decir, creían en un escenario misterioso que se escondía tras la cortina de la certidumbre proclamada por la ciencia y la razón. En términos literarios, esto se plasmó en el género fantástico, que sirvió como canal principal para transportar lo que no era aceptado por el reino de la razón.

Si antes de la era de la razón las figuras fantasmagóricas formaban parte del pensamiento colectivo, en ese momento comenzaron a considerarse como parte de las creencias populares y supersticiosas que se alejaron del dominio de la ciencia. Tal separación sirvió como puente para dotar de un nuevo significado a los hechos fantásticos. Su presencia podía entenderse como subversiva debido a su oposición a la ciencia que pretendía explicar todo a través de la razón. De acuerdo con Flora Botton Burlá (1983), dichas narraciones sirvieron para dar lugar a eventos extraordinarios dentro de un escenario gobernado por leyes que ordenaban la vida diaria y el mundo conocido, su presencia, entonces, podría ser entendida como turbulenta porque se oponía a las nuevas reglas. Sin embargo, este paso no fue inmediato ni sin tropiezos, en aquel contexto social, no siempre se ponía en duda la existencia de estos seres sobrenaturales, es decir, se daba por hecho su pertenencia a la realidad circundante, tal como lo señala Jorge Olvera Vázquez:

Evidentemente, hay un paso natural de lo fantástico de ambiente gótico-romántico al de base realista, pues aquél estaba ya un tanto anquilosado y las nuevas condiciones de conocimiento, que incluían la comprobación de resultados obtenidos, debieron haber requerido que, en la literatura, lo sobrenatural fuera experimentado (2013, p. 13).

De manera lenta se fue dando el paso a la duda, que según Tzvetan Todorov (1998) caracteriza a este género, y al miedo, terror o angustia, según otros, como Roas (2001). Además, en este proceso se fue delineando tanto el género de lo fantástico como el de lo maravilloso. Como presentaremos en el apartado “El tratamiento del tema hace al fantástico”, ambos se valen de figuras fantasmales, pero el tratamiento del tema es lo que definirá a cada uno de ellos. Lo que sí es importante señalar aquí es que, debido al apogeo de la ciencia y la razón, estas narraciones se colocaron en la esfera de lo popular y fueron consideradas como arte menor, en tanto que se ubicaban de lado de las supersticiones.

Otro dato relevante es que, en este contexto regido por la razón, las narraciones fantásticas tuvieron tal presencia que debieron ser definidas. De acuerdo con Alicia Mariño (2008), fue a inicios del siglo XIX cuando se dio el nombre de género fantástico a las obras literarias que incluían a los fenómenos sobrenaturales. Según ella fue Jean-Jacques Ampère quien utilizó por primera vez dicho término en un artículo publicado por el diario *Le Globe* de París (1828), al referirse a los relatos de E.T.A. Hoffman.

Esto da cuenta de cómo un conjunto de narraciones fue tomando forma hasta definirse como un género literario aparte de los ya existentes. La necesidad de un nombre es la prueba de que había una cantidad considerable de estas narraciones que contaban con un tratamiento temático diferente al del género del que nacieron: el maravilloso. En los relatos del género fantástico se notaba claramente el temor, terror, duda o angustia de los personajes ante los eventos sobrenaturales, mientras que en el primero no. De este modo, el siglo de las Luces vio nacer un género que, al igual que muchos otros, no solo entretiene al lector, sino que también hace una crítica social³.

³ Sobre este punto se profundizará en el apartado “El género fantástico como una vía para la crítica social”.

Otro detalle importante que debemos recordar en relación con el nombre de este género es que el término fantástico se relaciona estrechamente con la tradición de la que es hijo: el folclore popular. De acuerdo con Pampa Olga Arán (2007), el género fantástico está vinculado con aquellas formas que representan los miedos, las angustias, las creencias y los tabúes a través de las figuras que conforman el panorama mítico-religioso, el folclore popular de las culturas y la narrativa que se guarda de estas manifestaciones como los cuentos de hadas y las fábulas⁴.

La diferencia entre lo fantástico y el género fantástico estriba en que el primero puede hallarse en diferentes manifestaciones culturales que incluyen lo religioso, la magia, el ocultismo, entre otras; mientras que el segundo está presente en las obras literarias. Esta distinción, además de ser valiosa para comprender las diferencias entre lo cultural y lo literario, nos sirve para remarcar el origen de la literatura fantástica, su vínculo con lo temático tradicional, las figuras del arte popular y su menosprecio más o menos cultivado por la crítica literaria.

Si bien esta distinción es apreciable, consideramos se debería hacer únicamente cuando se pone a discusión a qué tipo de fantástico nos estamos refiriendo, si el tema que se trata se presta a discusión porque no se sabe si se habla de las manifestaciones culturales o de la narrativa literaria fantástica, entonces sí es necesario señalar si se refiere a lo fantástico o al género fantástico. Mientras que, si solamente se desarrolla el aspecto literario, entonces cabría mejor mencionar el género fantástico, puesto que con este nombre se hace alusión no solo a la esfera literaria sino también a toda una arquitectura textual que abarca desde la inclusión de figuras fantásticas hasta el tratamiento de estas y un empleo del lenguaje. De este modo, en esta tesis, nos referiremos en

⁴ Por supuesto, dichas narrativas se corresponden con una tradición oral que les antecedió por muchos años y que fue la base sobre la que se generó el imaginario que las colma.

adelante con esta denominación. Pero ¿en qué consiste dicho género?, ¿basta con que aparezcan seres sobrenaturales o hechos “inexplicables” para que se considere una narración fantástica?

1.3 El tratamiento del tema en este género

Dado que el género fantástico se ha definido como aquél cuyas marcas distintivas son lo sobrenatural o lo inexplicable, varios teóricos⁵ se han preocupado por sistematizar su eje temático. En primer lugar, según Todorov (1998), se cuenta con la propuesta de Dorothy Scarborough, quien propuso en su libro *The Supernatural in Modern English Fiction* una sencilla clasificación de los temas de este género: los fantasmas, el diablo y la vida sobrenatural. En segundo lugar, dice este mismo autor, se suma el planteamiento de Pendzolt, quien ofrece una categorización más detallada de estos temas: “el fantasma, el aparecido, el vampiro, el lobizón, las brujas, la brujería, el ser invisible, el espectro animal (Todorov, 1998, p. 82). Y, según Botton Burlá (1983), le sigue, Caillois (1966), quien anota doce temas propios de este género. Presentamos solamente estos y omitimos las obras que da como ejemplo, en tanto que el punto de mayor interés es el primero:

- a) El pacto con el demonio.
- b) El alma en pena que exige, para poder descansar, que se realice cierta acción.
- c) El espectro condenado a un eterno deambular desorientado.
- d) La muerte personificada, que aparece entre los vivos.
- e) La cosa indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o que hace daño.

⁵También diferentes escritores han dado su propia categorización sobre los temas del género fantástico. Bioy Casares (2007) señala que hay textos fantásticos donde los hechos pueden ser explicados por medio de la razón, otros que lo hacen gracias a la aceptación de lo sobrenatural y aquéllas que aceptan ambas. Lo mismo que Borges (2007), quien consideró los siguientes puntos como ejes temáticos de este género: la transformación, la confusión de lo onírico con lo real, el hombre invisible y los juegos con el tiempo, la presencia de seres sobrenaturales entre los hombres, el doble y acciones paralelas.

- f) Los vampiros.
- g) La estatua, el maniquí, la armadura, el autómatas, que se animan repentinamente y cobran vida de manera terrible.
- h) La maldición de un brujo, que da lugar a una enfermedad espantosa y sobrenatural.
- i) La mujer fantasma, venida del más allá, seductora y letal.
- j) La inversión de los campos del sueño y de la realidad.
- k) El cuarto, el departamento, el piso, la casa, la calle, borrados del espacio.
- l) La detención o la repetición del tiempo (Botton Burlá, 1983, p. 25-26).

Sin afán de menospreciar estas primeras propuestas sobre el estudio de la temática, nos atrevemos a decir que resultan precarias, puesto que se centran en su mayoría en la literatura del siglo XIX, y con ello dejan fuera toda la posterior producción literaria de este género, además de que pareciera coercitiva con la libre elección del escritor al momento de crear una obra con tema fantástico. Al respecto, varios críticos se oponen, como nosotros, a esta por reduccionista.

De acuerdo con Todorov (1998), todas las categorías son tratadas con un valor absoluto, sin tomar en cuenta el contexto donde aparece cada una de ellas, lo que para el autor significa solamente imposición de etiquetas, pero no desarrollo de temas. Del mismo modo, Botton Burlá (1983) se opone a la clasificación de Caillois (1966), ya que para ella, muchos de los temas podrían ser tanto fantásticos como maravillosos. Señala que las historias de aparecidos y de fantasmas no deberían de entrar dentro del género fantástico sino en el marco de lo maravilloso debido a que, en términos estrictos, son seres que “existen” para quienes creen en ellos. Lo que hace tambalear la lista hecha por este crítico francés.

Pero este primer intento por presentar los temas de este género no quedó ahí; con el fin de mostrar mayor solidez a los posibles temas de dicho género, Todorov (2001) agrupó las categorías

anteriores en Temas del Yo y Temas del Tú. Los primeros hacen alusión a la relación entre el hombre y el mundo, con un mayor enfoque en la percepción que en la acción, porque es el personaje ante la aparición de lo sobrenatural. Estos son las metamorfosis, el pan-determinismo, la personalidad escindida, la transformación del tiempo y del espacio, y el límite entre el sujeto y el objeto. En cuanto a los Temas del Tú, estos expresan el deseo sexual. De acuerdo con el autor, dichos temas toman como punto de partida las formas excesivas de este impulso y sus transformaciones: el sadismo, la necrofilia, la homosexualidad, el amor entre tres o más, el incesto, etcétera.

Como podemos ver, Todorov (2001) puso énfasis en el ser humano y el mundo con los Temas del Yo, y la relación del hombre con su deseo o su inconsciente con los Temas del Tú, (como en el caso de la necrofilia y el vampirismo). Si bien, esta propuesta –en comparación con la de Caillois (1966)– es más enriquecedora, aún se queda corta en su exposición porque se limita a una enumeración de posibles temas que bien pueden encontrarse en cualquier otro género literario. Por esta razón, nos parece mucho más esclarecedora la propuesta de Campra (2001) porque plantea una clasificación mucho más amplia y que desemboca en un eje central sobre el cual gira el género fantástico: el encuentro entre lo normal y lo sobrenatural.

El primer acierto de Campra (2001) consiste en señalar que, si este género se caracteriza por su contraste entre el orden natural y el sobrenatural, entonces, una clasificación más completa resultaría de la puesta en escena de categorías sustantivas y categorías predicativas que incluyan los posibles opuestos. Así, propone en primer lugar la diferencia entre lo concreto y lo abstracto. Lo concreto comprende “lo que está sujeto a las leyes de la temporalidad y de la espacialidad: tiene un volumen, un peso, ocupa un lugar en el espacio, y su existencia está probada por una experiencia colectiva que lo afirma como realidad” (Campra, 2001, p. 162). En pocas palabras, se trata del

mundo físico. En cuanto a lo abstracto, la autora lo define como “el recuerdo y la imaginación, como proyecciones mentales voluntarias; la alucinación y el sueño, como proyecciones mentales involuntarias” (Campra, 2001, p. 162), refiriéndose con esto a la esfera del deseo y de la inconsciencia. Con esto, la autora abre un panorama más amplio sobre el choque entre dos campos opuestos y da oportunidad a que estos puedan ser variados y múltiples.

Asimismo, esta estudiosa propone una pareja de opuestos temáticos: animado/inanimado, lo que corresponde con vida/muerte: “Por animado se entiende aquí lo que está dotado de movimiento, voluntad, tendencia (de vida, incluso cuando esta vida puede manifestarse bajo diversas formas concretas: humana, animal, vegetal). Lo inanimado se presenta, en cambio, como inerte” (Campra, 2001, p. 163).

En cuanto a lo sustantivo, Campra añade las categorías de sujeto, tiempo y espacio. En la primera, no se habla de un yo, sino de un desdoblamiento de este, de la presencia de aquel “otro” que se repudia o que no se puede mostrar frente a los valores culturalmente aceptados como positivos. En relación al segundo, el tiempo pierde su unidireccionalidad y se vuelve la unificación del presente, el pasado y el futuro; mientras que en el espacio se anula la distancia.

Con lo anterior, la autora resalta que el eje temático gira alrededor de categorías opuestas. Este punto nos parece el más relevante ya que plantea, junto con Berrenechea (2007), lo que, de acuerdo con diferentes teóricos, define al género fantástico: la entrada abrupta de una figura terrorífica o un hecho inexplicable en el mundo conocido del personaje. Si esto es así, se puede remarcar que este género, al poner en relación dos “realidades”, una real y otra imposible, produce un rompimiento de lo que se considera como estable, natural o normal, haciendo de este género uno más allá de la literatura de entretenimiento o evasión y lo coloca en términos de crítica de la lógica realista. En palabras de Campra:

[...] en lo fantástico el choque se produce entre dos órdenes inconciliables; entre ellos no existe continuidad posible, de ningún tipo, y no debería en consecuencia haber ni lucha ni victoria. Aquí la intersección de los órdenes significa una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser más que el escándalo (2001, p. 159).

Con esta propuesta sobre los temas de este género, Campra logra arribar a la esencia de este género: el conflicto entre dos órdenes de diferente naturaleza. No basta con la oposición, sino que esta debe representar un problema que necesita una explicación. Si bien en otros géneros literarios se contraponen dos órdenes de diferente índole como lo social, lo religioso, lo ideológico, lo moral, etcétera, en ellos, una de estas categorías vence a la otra, mientras que en el género fantástico la superposición representa, según Campra, una transgresión:

En el plano semántico se podría, pues, proponer, como estructuración general del texto fantástico, la definición de una esfera A totalmente independiente de la esfera B y sin posibles puntos de contacto entre sí (el sueño y la vigilia, la estatua y el hombre, el fantasma y el vivo, etcétera). Con una motivación, o sin ella [...], se produce una superposición que lleva a A y a B a coincidir parcial o totalmente, de manera momentánea o definitiva: posibilidades todas que permanecen abiertas y que definen un universo de significación que varía de acuerdo con el período histórico y el autor, pero en el cual invariablemente se avizora una realidad donde la certeza ha desaparecido (Campra, 2001, p. 166).

Entonces, si se toma en cuenta que en este género, desde su cuerpo temático se resume en la fórmula $A+B$ y no A o B , esta fórmula subraya la irrupción de lo inverosímil en el terreno de lo posible, lo que se entiende como un acto violento y, por consiguiente, una amenaza al orden. Así, podemos constatar que la elección del tema no hace a este género, una afirmación importante, ya que sirve para demostrar que no basta la presencia de seres sobrenaturales, sino que depende del

tratamiento que se les dé. Para hacer esto aún más claro vale la pena recordar el ejemplo que da Caillois (1966) cuando hace la diferencia entre el género maravilloso y el fantástico a través del mismo tema en el cuento de hadas “Tres deseos” y su versión moderna, “La pata de mono”.

En el primero, se lee que un leñador ayuda a un hada y, como premio, esta le concede tres deseos. Al llegar a su hogar, su mujer queda maravillada y sin sentarse a recapacitar sobre tal oportunidad, pide en voz alta una morcilla humeante de una vara de largo ante el hecho de no estar satisfecha con la porción que tenía en su plato. Esto se convierte entonces en una demanda desperdiciada. Después, molesta por tal situación, pide que la morcilla se pegue a la nariz de su marido, orden que por supuesto queda realizada. Ante esto, no queda más que pedir el tercero: librar al esposo de tal desdicha. Los tres deseos quedan así despilfarrados. Como podemos observar, en este cuento, se leen dos eventos sobrenaturales: la aparición del hada y, después, el cumplimiento de los deseos con tan solo enunciarlos. De esta forma confirmamos que lo temático no es determinante para definir al género fantástico. Ya que este relato entra en la casilla de lo maravilloso.

Veamos qué ocurre en el caso de “La pata de mono”. Una pareja de jubilados está esperando la llegada de un invitado. El sargento Morris llega, le dice al padre de familia que le tiene un regalo: una pata de mono con poderes mágicos. Le advierte que los deseos se realizan de manera natural como si fueran una coincidencia. Sin temer nada, el marido pide dinero para pagar la hipoteca de la casa. Al día siguiente, su deseo se ve concedido. Lo llaman de la fábrica donde trabajaba su hijo para informarle que lamentablemente ha sido herido de muerte por una máquina, por lo que los padres recibirán la indemnización correspondiente. Se ha cumplido el primer deseo.

Ante este hecho terrible, la madre del joven le ruega al marido que pida a la pata de mono que su hijo vuelva a la vida. El marido se niega ante el horror que le provoca tal idea, puesto que

había visto el cuerpo despedazado del muchacho. Sin embargo, ante la insistencia de su mujer, formula el deseo. “Deseo que mi hijo viva de nuevo”. Un terror emerge del relato cuando en medio de la obscuridad y en el frío de la noche, unos golpes anuncian la llegada del joven.

¿Cuál es la diferencia entre ambas historias? El tema es el mismo: un hada o un talismán tiene el poder de otorgar tres deseos. La diferencia que podemos observar a simple vista radica en que el primero no genera ninguna duda o temor, mientras que el segundo se caracteriza por un miedo que va en aumento.

El universo de lo maravilloso está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica, de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan; las madrinas, en el acto, colman los deseos de las huérfanas meritorias... En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes, hasta entonces, eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición (Alazraki, 2001, p. 268).

Por tanto, defendemos que no es el tema lo que hace al género fantástico, sino la manera en que se trata. Ya Vax (1960) lo había afirmado cuando categóricamente negó que hubiera motivos o temas específicos de dicho género. De igual manera, Botton Burlá afirma: “Un tema por sí solo no puede ser fantástico o no fantástico, más que si es tratado de cierta manera” (1983, p. 29). Entonces, el tema no hace a dicho género, pero sí la contraposición de las categorías normal/anormal.

En el caso de las novelas cortas a estudiar, veremos que su manejo del tema nos lleva por laberintos de incertidumbre para buscar la salida o la respuesta a los enigmas que nos proponen, tales como: Una mujer dominada por una voz masculina en *El camino de Santiago*; el cambio de anatomía en *Cuerpo Náufrago*; una mujer convertida en reptil en *El animal sobre la piedra* y la migración del “alma” de un cuerpo a otro en *Distancia de rescate*. En estos escritos veremos que el manejo del tema es lo que nos lleva a considerarlos dentro del género fantástico y su nueva modalidad llamada: literatura de lo inusual. Para entender, entonces, algunas de las herramientas de las que se vale este género para lograr el efecto de vacilación, sorpresa o temor, veamos en seguida dos herramientas básicas para alcanzar tal efecto.

1.4 Narrador y perspectiva

Dado que la literatura fantástica suele utilizar situaciones y fenómenos difíciles de aceptar para un lector acostumbrado a las convenciones literarias realistas, es muy importante que los materiales de la historia sean presentados del modo más real y convincente posible. Este género no presenta realidades sólidas, sino huecos en la trama. Una característica que permite crear uno de sus ingredientes fundamentales: el misterio.

Para Edward Morgan Forster (1927), el misterio se desarrolla a partir de la omisión de información. Esta carencia motiva al lector a seguir leyendo. Al final de la historia el lector tendrá los detalles que le hacía falta conocer para rellenar los espacios dejados en la historia. Entre los géneros que se interesan por el misterio se encuentran el policiaco, el texto de terror fantástico y el fantástico moderno. En el caso del primero, se leen omisiones voluntarias del narrador que producen en el lector las ganas de seguir leyendo para, al final de la narración, resolver el misterio. En el segundo, al final de la historia se esclarece el origen o la naturaleza de la amenaza que

persigue al protagonista. Por último, en el caso de la corriente del fantástico moderno o neofantástico, el narrador no brinda explicaciones sobre lo acontecido. Como observamos, en el género fantástico, la explicación debe quedar completamente fuera, pues de incluirse rompería con la intención propia de este género: la inquietud, el miedo o la angustia.

Según Rosalba Campa (2001), la irrupción que caracteriza al género fantástico parte no solo del evento fantástico sino también de las diferentes verdades que se ponen en juego durante el relato. Mientras que el narrador puede ver una realidad, el personaje principal y el lector observan otra. A partir de esta deducción, Campa (2001) anota seis posibles combinaciones sobre las discrepancias de verdades que en el texto fantástico pueden leerse. Veamos esto en el Cuadro 1 propuesto por la misma autora.

Cuadro 1

	P	N	D
1)	+	+	-
2)	+	-	+
3)	+	-	-
4)	-	+	+
5)	-	+	-
6)	-	-	+

Extraído de Campa (2001, p.168).

En el primer caso, se señala que hay una correlación entre lo que ve el personaje y el narrador. El narrador considera normal el suceso fantástico. En el segundo, se observa que tanto el personaje como el destinatario coinciden con la aparición de un evento sobrenatural mientras

que el narrador lo descarta. El punto número tres señala la correspondencia entre el narrador y el destinatario como defensores del mundo objetivo, mientras que es el protagonista el único que asevera lo irreal de lo que ha sido testigo (es el recurso de la locura). En el siguiente punto, el narrador y el destinatario son testigos de algo “anormal” mientras que el protagonista es ajeno a esto. El punto número cinco representa la narración cuyo narrador es el único que desconoce la normalidad que defienden el personaje y el destinatario. Por último, está el caso donde el destinatario es el único que reconoce el evento fantástico, sería el tipo de relato donde el lector es quien se da cuenta de lo “irreal” del evento, mientras que tanto el narrador como el protagonista niegan dicha irrupción sobrenatural.

A esto se suma que, si el narrador es el personaje principal, entonces el cuestionamiento sobre los hechos radica en que la narración se carga de la subjetividad de este y por lo tanto se vuelve sospechosa. Si esta distinción sobre la voz narrativa es en sí misma valiosa, todavía no queda completa, ya que deja varios interrogantes abiertos: ¿con qué tanta información debe contar el narrador? Al respecto, Campra (2001) no titubea en afirmar que muchos de estos relatos dejan sin explicación los acontecimientos narrados. Pone de ejemplo el hecho de que no se sabe la culpa que tiene Enrique Nevera en “El Plan de evasión”, ni tampoco se entiende por qué en “La noche boca arriba” los sueños se hacen realidad inversamente.

La teórica añade que esto no es una constante en el género fantástico, sino que también hay relatos donde la motivación está presente, pero que esta aparece de una manera trunca o diferida. Nos dice que en este género abunda lo que se llama el “desenlace regresivo”. Para ejemplificarlo recurre a la novela corta *Aura*. Subraya que en ella el protagonista descubre su verdadera identidad junto con la de Consuelo y la de Aura hasta el final de dicho relato. De este modo, Campra (2001)

muestra de una manera ejemplar los hilos discursivos que unen la materia semántica del género fantástico y se da el encuentro entre dos esferas divergentes e irreconciliables.

Por estas cualidades del narrador de este género nos es posible decir que éste se sostenga sobre todo por una voz vacilante, en tanto que no conoce de manera plena lo que narra. Así, debido a que se basa solo en la perspectiva del protagonista, sabe tan poco sobre lo que cuenta que su voz se vuelve por sí misma desconfiable. Además de que esta voz puede pertenecer a un protagonista demente o que sufre alguna enfermedad que no le permite conocer al cien por ciento lo que está narrando. Como se observa, el narrador y la mirada desde donde narra son fundamentales para crear el efecto de lo fantástico.

Las narradoras de las novelas cortas que nos interesan presentan personajes que imaginan que “alguien” habita su cuerpo, que dialogan con él o que afirman que su sueño se ha vuelto realidad, cuando lo que sucede es que hablan consigo mismas para intentar entender el mundo que las rodea. A través de este mundo “alucinado” recrean el pensamiento patriarcal que, la mayoría de las veces, evalúa a las mujeres como poco razonables, lo que las hace pasar como prototipos de este pensamiento, pero un análisis más detallado nos hará ver que inteligentemente se valen de tal “locura” o “imaginación” para sugerir una verdad o una crítica social, como dice Alemany Bay: “[...] estamos ante universos complejos, ante una realidad trastocada por la imaginación de quien lo enuncia y que está haciendo una reinterpretación de la realidad a partir de aquella” (2019, p. 313). Así, entonces, el género fantástico es ante todo un interrogante sobre el lugar que ocupa el ser humano en una realidad casi siempre alienante.

1.5 El género fantástico: una vía para la crítica social

De acuerdo con Flora Botton Burlá, éste es en sí mismo una fractura de la lógica del mundo, en tanto que una vez que entra lo hace de una manera violenta invadiendo la estabilidad de la vida cotidiana: “La tranquila rutina de la vida diaria es interrumpida por su aparición, y los personajes se sienten agredidos e impotentes ante el fenómeno extraño, desusado, que viene a convertir el orden en caos” (1983, p. 44). De este modo, el género fantástico podría verse como un quebrantamiento de las reglas del mundo, lo que nos lleva a afirmar, junto con esta autora, que dicho género cuestiona las normas establecidas al romperlas a través de los elementos sobrenaturales.

Fundamental es, entonces, la función de lo sobrenatural en el género fantástico y en el maravilloso. La diferencia sustancial entre ellos es que en el primero los seres sobrenaturales se presentan en un orden lógico donde se supone que no debería haberlos y, por tanto, generan una amenaza. Por ejemplo, a diferencia del maravilloso religioso que retoma figuras con una existencia efectiva fuera del campo literario, el género fantástico se centra en el universo meramente narrativo. En el cuento de hadas, por ejemplo, cada uno de los personajes (ogros, hadas, elfos, duendes, etcétera) ha sido previamente diseñado y su aparición en el relato no causa ni asombro ni mucho menos temor.

El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico [...] no se plantean puesto que en él todo es posible: encantamientos, milagros, metamorfosis sin que los personajes de la historia se cuestionen su existencia, lo que hace suponer que es algo normal, natural (Roas, 2001, p. 10).

Como vemos, en el género maravilloso los componentes sobrenaturales no tienen la intención de confrontar dos puntos de vista como en el género fantástico, su fin es otro: crear una

atmósfera con sus propias leyes que se consideran como posibles dentro del universo diegético. Lo sobrenatural en el maravilloso son seres reales cuya existencia no se pone en tela de juicio. De acuerdo con I. Bessière: “Lo sobrenatural debe entenderse aquí en el sentido de lo incomprensible codificado, aceptado como verdad de fe por la mentalidad comunitaria” (Citada en Reisz, 2001, p. 206-207). Lo que nos motiva, nuevamente, a afirmar que la literatura fantástica toma estas figuras propias de un imaginario sociocultural que las ha cultivado como parte de un relato moralizador para reformularlo a través de una narración que relata un hecho en términos realistas para después interrumpir este universo diegético con la entrada de una figura sobrenatural que genera incertidumbre o incluso miedo.

Y así como los imposibles feéricos tienen la función de suprimir el “desorden” –el orden injusto– del mundo cotidiano y de restablecer un orden ideal, en consonancia con las exigencias ético-ingenuas de la mentalidad comunitaria, los imposibles fantásticos cumplen una función en cierto modo opuesta: la de atacar, amenazar, arruinar el orden establecido, las legalidades conocidas y admitidas, las verdades recibidas, todos los presupuestos no cuestionados en que se basa nuestra seguridad existencial (Reisz, 2001, p. 206).

De esta manera, podemos decir que en casi todas las narraciones del género maravilloso se busca restablecer el orden social, mientras que en el género fantástico se pretende quebrantarlo. Si en la esfera de lo cotidiano irrumpe una figura que no corresponde a ella, entonces su entrada puede leerse como la rasgadura a la estabilidad o equilibrio de lo normal, abriendo la puerta a la amenaza del caos que significaría el rompimiento de las normas que rigen la realidad. Este género, no por ser un hijo de lo maravilloso es idéntico a él, sino que, por el contrario, cuenta con un cuerpo narrativo y una función propia que lo hace diferenciarse del género de donde nace.

Este género no se identifica con la norma, sino con el cuestionamiento de esta. Evidentemente, se trata de un discurso distinto, donde lo sobrenatural permanece pero con un rol diferente, es decir, que no busca brindar un ejemplo de vida, más bien cuestionar sus modelos. Entonces, si se define como la entrada de un hecho sobrenatural en un contexto racional que no cuenta con explicaciones para dicho evento, podemos entenderlo como la transgresión que quebranta el conocimiento sobre el mundo o como el aparato crítico de una sociedad regida por una visión racionalista y científicista de la realidad:

Cuando se inicia el movimiento romántico, a comienzos del siglo XIX, ha cristalizado ya el triunfo del Empirismo y del Positivismo como doctrinas que erigen a la diosa Razón en máximo exponente de toda controversia física o metafísica. Sin embargo, junto a estas doctrinas, habían ido surgiendo otras creencias que desafiaban la lógica de la Razón desarrollándose de forma marginal como iluminismo, ocultismo, magnetismo, onirismo, estudios, prácticas en torno a la hipnosis... De este modo, en pleno auge racionalista del siglo XIX, y siempre heredera de la inspiración romántica, la literatura fantástica es un reflejo de la tensión entre doctrina oficial y creencias marginales, en un desafío lanzado contra lo racionalmente establecido (Mariño Espuelas, 2008, p. 42).

En este contexto, el género fantástico resulta transgresor puesto que se opone al discurso dominante. Al incorporar aquellos elementos que son criticados o evaluados como supercherías, hay un toque de subversión. Deberíamos entonces considerar, en la mayoría de los casos, a este género como crítico en el sentido de que se opone al pensamiento de la verdad científica o realista. Tal como lo afirma Bessière (2001), la literatura fantástica se ubica como el lado oscuro de los principios o creencias socioculturalmente aceptadas y que se sustenta “en el hecho de que su ocurrencia, posible o efectiva aparezca cuestionada explícita o implícitamente, representada como

transgresiva de una noción de realidad enmarcada dentro de ciertas coordenadas histórico culturales muy precisas” (Roas, 2001, p. 21).

Conviene subrayar que en términos generales la realidad se comprende como todo aquello que se puede comprobar, al grado de que incluso con los avances de la física cuántica, el género fantástico no deja de ser opuesto al discurso dominante, que se rige por los principios de las leyes mecánicas y no por los mundos paralelos que propone aquella teoría. Nuestra percepción y saber sobre el mundo se ajusta a ciertas leyes físicas que experimentamos, tales como la gravedad, la fuerza y el peso, de ahí que, aunque haya un discurso científico que proponga otra “realidad”, esta al no ser experimentada queda en el territorio de lo posible, y se impone como real el discurso dominante.

En el terreno de las letras, la literatura fantástica ha sido menospreciada frente al realismo porque este se ha considerado como el género ideal para denunciar las injusticias sociales dado su interés por presentar de manera detallada –y a veces hasta cruda– la realidad social. Sin embargo, no por eso deberíamos menospreciar el género fantástico, ya que cuenta con elementos sobrenaturales que, aunque rompen con la lógica realista, no dejan de llevar dentro de sí un tesoro que lo hace igualmente valioso. Rosie Jackson (2001) anota que la crítica literaria ha calificado a este género como vergonzoso y menospreciable. Como ejemplo, anota el caso de Berlinsky frente a *El doble*, la obra de Dostoievsky, y nos relata cómo la menospreció por acercarse al género fantástico; al igual que Walter Scott con los cuentos de E.T.A. Hoffman, que también se inscriben dentro de este género, razón por la que los consideraba como parte del mal gusto literario.

Con esto queremos recalcar que desde su comienzo el género fantástico fue considerado como inferior frente al realismo. Lo que nos parece comprensible en tanto que reinaba el imperio de la razón y la inclinación por este resultaba natural o predecible, sin embargo, no consideramos

que sea argumento suficiente para evaluarlo como un género menor puesto que basta una lectura crítica, para observar que estas obras apuntan hacia una reflexión. Tal como se mostró en el apartado “la vacilación hace al género fantástico”, el conflicto que presenta este género entre lo real y lo sobrenatural rompe con lo cotidiano o con el saber que se tiene sobre el mundo, lo que obliga al lector a repensar y, con esto, a cuestionar lo que conoce. Todo parece indicar que el menosprecio de la crítica literaria nace precisamente de dicho conflicto. Rosie Jackson (2001) subraya que, si se han aceptado con gran éxito las obras maravillosas y religiosas ha sido debido a que en ellas el componente sobrenatural o mágico cumple con la función de estabilizador social al construir el puente que vincula los opuestos y logra así la armonía y la restauración de ley. En palabras de Jackson:

Tales fantasías trascienden esa actualidad. Su base novelesca da a entender que el universo es, en última instancia, un mecanismo autorregulado en el que la bondad, la estabilidad y el orden acabarán por imponerse. Esas fantasías, pues, sirven para estabilizar el orden social, al minimizar la necesidad de intervención humana en un mecanismo cósmico organizado según un principio de benevolencia (2001, p. 144) Esta es la misma hipótesis de James C. Scott: hidden transcript y public transcript.

Lo anterior deja en claro que el género fantástico se distancia de esta línea conformada por puntos vinculados, ya que no pretende unir sino descoser los hilos que han conformado el tejido social sobre el que se establecen las ideologías dominantes. De tal modo, este género se erige como disruptor al proponer el rompimiento de tales hilvanados sociales. Al incluir seres sobrenaturales dentro de un relato que guarda semejanza con la corriente realista –donde se describe el mundo conocido del lector– tiene lugar un efecto de duda, de temor o de angustia, pero también se fomenta el diálogo entre el conocimiento del lector y lo nuevo que le presenta la narración. Con esto, la

relación entre lo nuevo y lo repetido abre un canal para preguntarse sobre la validez de los discursos dominantes. Revisar también Carlo Ginzburg: *A distance: Neuf essais sur le point de vue en histoire*.

De este modo, el género fantástico reconfigura la realidad al tomar lo ya conocido y añadirle elementos nuevos que hacen tambalear el suelo firme de la ciencia y la razón. Por supuesto, con esto no estamos diciendo que solamente este género sea capaz de romper con los estereotipos de cada época, sino que, enfatizamos, realiza una crítica social mediante la oposición entre lo real y lo sobrenatural. Si comprendemos por literatura al texto que, en lugar de reproducir los discursos imperantes, se interesa por cristalizar los discursos virtuales o negados⁶, entonces, dicho género atraviesa las vías de lo conocido para crear un puente de información común y después ofrecer una visión privilegiada sobre dichos discursos dominantes.

Si bien, este género puede entenderse como una crítica social que proviene de los elementos sobrenaturales, también lo hace a través de otros elementos como el interrogante de los personajes frente a aquellos y los finales inconclusos. Veamos cada uno de ellos. Frente a lo inexplicable, el personaje de este género se cuestiona sobre su propia identidad y sobre cómo debe proceder. Para Bessière (2001) el protagonista frente a lo inexplicable toma una postura pasiva, ya que nada de lo que conoce le indica qué acción ejecutar. De este modo, su quietud ante lo insólito obedece a que debe tomarse un tiempo para saber qué explicación darle a dicho evento inquietante. “En *La metamorfosis*, la pregunta que se hace el protagonista no es ¿en qué me he convertido?, sino ¿qué me ha pasado? Nótese que la conciencia de sí mismo del hombre-insecto permanece intacta y que sólo importa el enigma del acontecimiento” (Bessière, 2001, p. 89).

⁶ Esta reflexión está inspirada en la obra *El acto de leer: Teoría del efecto estético* de Wolfgang Iser.

El interrogante del personaje frente a lo desconocido abre el signo de interrogación sobre lo que es la realidad y sobre los conocimientos que se tienen sobre ella. Cuestionamientos que hacen de este género un terreno literario propicio para la crítica y no solamente un medio de entretenimiento. El segundo recurso del que se vale el género fantástico son los desenlaces inconclusos: el hecho de que la solución quede abierta a cada uno de los lectores plantea la posibilidad de una elección libre, lo que convierte la resolución del conflicto en un asunto individual.

El relato fantástico, pariente del cuento, se presenta como un anti-cuento. Al deber ser de lo maravilloso, impone la indeterminación. La no-realidad del cuento hace evidente la norma en el mundo cotidiano o en el mundo superior: la no realidad de lo fantástico extrae de la unión de esos dos mundos, tal como es definida en la tradición, popular y por los clérigos de la Iglesia, el argumento que anula toda legalidad. Invierte las relaciones del texto del lector (Bessière, 2001, p. 95).

De este modo, el género fantástico se convierte no solo en el rompimiento de la ley, sino también en un enigma que anuncia un saber previo, escondido, que de ser hallado abrirá la puerta que oculta todas las injusticias y mentiras sociales para dar a conocer que hacen falta leyes que den razón y orden a una realidad mutilada en espera del equilibrio. En este sentido, este género puede definirse como una adivinanza, tal como lo sugiere Bessière: “El relato fantástico une la incertidumbre con la convicción de que un saber es posible, solo es necesario ser capaz de adquirirlo” (2001, p. 100).

Esta concepción del género fantástico como un acertijo reafirma que este género va más allá de la simple lectura de entretenimiento para situarse como un relato que dentro de sus líneas sobrenaturales esconde una visión particular sobre los discursos imperantes. Más allá de ser un

relato amenazador o terrorífico, este género debería leerse como denuncia de la desigualdad social. De acuerdo con Martha Nandorfy (2001), poner en escena la distancia entre lo normal y lo anormal, o bien, lo aceptado y lo negado, abre el paso para entender este género como un medio hacia la equidad. Hacer visibles estas distancias a través del hecho fantástico permite reconocer al “otro” como parte integrante de nuestra comunidad social y cultural.

Ello no equivale a decir que la diferencia esté siendo borrada a favor de una noción de unidad que lo abarca todo, ya que un movimiento de este tipo solo consiguiera realizar los deseos idealistas de una metafísica de la presencia. En lugar de constreñir nuestra perspectiva conceptual a oposiciones del tipo Ser/nada, en las que uno de los dos términos define y domina al otro porque goza de un sentido del ser moralmente superior (Macho Hembra) el reconocimiento de la diferencia ofrece una vía para la consideración del otro expedita de jerarquías (2001, p. 260-261).

En resumen, podemos decir que este género brinda la imagen del conocimiento del mundo como un terreno resbaladizo, ya que se cimbra ante ciertos fenómenos inexplicables para la razón. Lo importante de mencionar las virtudes de este género obedece a la necesidad de marcar su diferencia con su compañero más cercano: el maravilloso. Ambos presentan seres sobrenaturales, de ahí que sea pertinente exponer no solamente la manera en que se relaciona lo natural/sobrenatural sino el propósito de relacionarlos. En el maravilloso el fin es dar lecciones morales e inclinar el pensamiento hacia el orden establecido, tal como ocurre con los cuentos de hadas, mientras que, en el género fantástico, el conflicto entre dichos órdenes sirve para cuestionar la supremacía de los discursos dominantes y poner de relieve que hay “otros” que también deben

ser escuchados. Este carácter crítico de dicho género⁷ es entonces el camino que nos interesa, puesto que permitirá poner de relieve lo que cada una de las novelas dice sobre los roles genéricos.

1.6 El choque entre lo real y lo posible en el género fantástico

Como sabemos, desde los años setenta –con el auge del estructuralismo– el interés de la crítica se volcó sobre la literatura fantástica. Tzvetan Todorov (2001)⁸ abrió el camino a una serie de investigaciones concernientes a este género. La vacilación como el centro del género fantástico detonó una serie de debates entre múltiples voces que lo elogian, critican, enriquecen e incluso lo repiten hasta la fecha. Entonces, queda preguntarnos: ¿qué fortalezas y qué debilidades nos ofrece dicha propuesta?

De acuerdo con este autor, en una secuencia temporal, lo fantástico se puede entender como el instante durante el cual el personaje –o incluso el lector– se decide por una explicación racional o sobrenatural del evento fantástico. Como Todorov (2001) mismo señala, esta definición no es suya, sino que se inspira en Vladimir Soloviov, quien fue el primero en proponerla cuando señaló que: “En lo verdaderamente fantástico existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, a la vez, esta explicación carece por completo de probabilidad interna” (Citado en Todorov, 2001, p. 48). Lo que significa que un suceso fantástico se interpreta desde una explicación sobrenatural.

A este filósofo y místico ruso se suman otros estudiosos con un punto de vista semejante. Para Montague Rhodes James, el evento extraño debe abrir una posibilidad de ser explicado

⁷ Cabe aclarar que no todas las obras del género fantástico pueden considerarse como tal, sino que solamente aquellas que escapan a la producción masiva que se relaciona con tramas digeribles y repetidas que tienden a estabilizar sus estrategias narrativas ya conocidas.

⁸ La primera publicación de la obra *Introducción a la literatura fantástica* fue en 1970.

racionalmente, pero de una manera tan estrecha que no pueda ser lo suficientemente satisfactoria (Citado en Todorov, 2001, p. 49), así, el conocimiento sobre el mundo no será tan amplio y profundo como para dar una respuesta confiable al suceso fantástico. Louis Vax (1960) señala en su obra *L'Art et la littérature fantastique* que la literatura fantástica “nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto se encuentran ante lo inexplicable” (Todorov, 2001, p. 48), es decir, otra vez el hombre frente a un enigma para el cual no tiene una respuesta. Ejemplo de esto es la aparición de fantasmas, demonios, monstruos o, incluso, vampiros. Por último, Roger Caillois (1966) en su libro *Au coeur du fantastique* define al género fantástico como “algo súbito, una interrogación inquieta y no menos inquietante surgida de improviso de no se sabe qué tinieblas” (Citado en Todorov, 2001, p. 49). Definición que nos lleva nuevamente a la incógnita que experimenta el ser humano ante lo desconocido.

Todas las definiciones anteriores marcan al elemento sobrenatural como un símbolo de lo desconocido, y al hombre como un ser apesadumbrado ante su carencia de explicación para el fenómeno del que es testigo. Caracterizaciones que nos parecen relevantes en tanto que subrayan dos aspectos importantes de este género: primero, el género fantástico cuestiona las fortalezas del mundo científico basado en la lógica de la razón; y segundo, como un género que hace una crítica hacia el pensamiento dominante que niega la expresión a los otros discursos que viven dentro de la esfera social pero que son tachados de inferiores, como serían los de las mujeres. Tal como expondremos en el siguiente capítulo, dicho género, pese a que ha sido considerado por la crítica literaria como un género menor frente al realismo, guarda dentro de sí interrogantes valiosos sobre la relación entre el ser humano y el conocimiento.

Todos estos aspectos nos deben parecer importantes puesto que ponen a la vista que en las definiciones de estos autores hay una visión clara sobre este género que va más allá del tratamiento

del hecho fantástico. Sin embargo, importante es decir que el género fantástico, para conformarse como tal, debe construirse bajo un esquema que permita producir en los personajes una sensación escalofriante o dubitativa frente a lo sobrenatural.

Uno de los estudiosos más citados al respecto, quien estableció una clara diferencia entre los géneros del fantástico, lo maravilloso y lo extraño, es Tzvetan Todorov (2001), además de señalar que la vacilación que produce este género no solamente atañe al personaje sino también al lector. Para él, el género fantástico se define como: “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálides, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (2001, p. 48). Para ilustrarlo, propone una serie de ejemplos; uno de ellos es *El Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jean Potocki. Esta es la historia de Alfonso, un viajero que se hospeda en una posada que se encuentra en un pueblo en que ahorcaron a dos bandidos. Durante su estancia, Alfonso experimenta una serie de sucesos extraños y fuera de lo común: primero la desaparición de sus criados, a lo cual seguirá una serie de visiones (o eventos reales) durante las que se ve acompañado por dos mujeres hermosas, quienes se revelarán como sus primas. Sin embargo, después de pasar la noche con ellas, despertará al lado de los cuerpos de los bandidos.

Durante el desarrollo de la trama, el protagonista encontrará una serie de personajes que tendrán un impacto en su vida. El elemento fantástico está presente en que Alfonso intenta darle una explicación racional a lo que sucede, pretende convencerse de que es un sueño, pero no logra estar seguro de que en verdad lo haya sido. Alfonso no sabe si fueron sucesos reales o no, por lo que tiene ese elemento de vacilación. Esto, a su vez, se refleja en un cambio en su actitud, y lo afecta de tal manera que busca sin descanso la explicación. Finalmente, el evento sobrenatural está

expuesto de tal forma que el lector confía en el protagonista y en lo que dice, sin buscar más explicación que la que Alfonso puede dar.

Con esto, Todorov (2001) propone que el evento fantástico se produce en el contraste que hace el lector entre lo que conoce y lo que le presenta el texto, de tal modo que, al ponerlos en relación y no encontrar una explicación lógica ante el evento, se identifica con el protagonista y, con ello, se produce el efecto de vacilación. Además, agrega a su definición una distinción adicional: el hecho fantástico, nos dice, puede presentarse de dos maneras: la primera, donde no se sabe si la explicación que se les dio a los hechos extraños fue la correcta, y, la segunda, donde se ignora si los eventos sucedieron o no. Para este crítico es fundamental entender la diferencia entre la primera y la segunda, ya que a pesar de que compartirán ciertos elementos, en la segunda hay uno que no existe en la primera: la poca fiabilidad del personaje. Una forma común de demostrarlo es a través de la locura. Una observación importante, en tanto que Todorov (2001) escudriña sobre la manera en que se puede configurar la narración fantástica.

Como ejemplo de esto, el autor retoma la novela *Aurelia* (1855) de Gérard de Nerval. En esta obra se presenta a un narrador que sabe que los eventos ya sucedieron, que está consciente de que estuvo enfermo, pero que plantea la posibilidad de que todo lo que él imaginó sí ocurrió y que son elementos de la realidad. Con esto surge una pregunta: ¿sucedieron o no los eventos? De esta manera, subraya el crítico búlgaro-francés, la obra nos obliga a vacilar sobre lo que realmente sucede, lo que da la posibilidad de que la locura exista dentro de este personaje, pero también que dicha locura no sea sino una razón y una percepción más allá de la nuestra. Una afirmación sustancial, ya que señala, al igual que otros estudiosos como Caillois o Vax, que el género

fantástico abre el signo de interrogación sobre si el conocimiento que divulga el discurso dominante es capaz de responder satisfactoriamente a todas las interrogantes⁹.

Sin embargo, aquí no termina la definición dada por Todorov (2001). Este autor señala que, si después del evento sobrenatural el protagonista acepta como reales los nuevos hechos, se está frente al género de lo maravilloso; en cambio, si se decide que todo ocurrió en la fantasía del personaje, se define como extraño. De acuerdo con esto último, el género fantástico se convierte en un género híbrido en tanto que no siempre es posible hallarlo en estado puro. Solo las narraciones donde se mantiene la vacilación hasta el final y el misterio no es resuelto pertenecen a este tipo de literatura. En aquellas narraciones donde lo sobrenatural es explicado con la imaginación, sueños o alucinaciones del protagonista —o bien por un cambio en la realidad y la consecuente aceptación de lo nuevo que hay en ella— es donde este género muta en otro. Aun así, no se puede decir que un texto ha perdido su naturaleza fantástica sino más bien que es posible guardar una relación entre el hecho fantástico puro con el fantástico-extraño y el fantástico-maravilloso.

Como ejemplo del primero, Todorov (2001) recurre nuevamente al *Manuscrito encontrado en Zaragoza* y nos señala que en este relato se puede observar la transición del hecho fantástico a lo extraño, cuando el sentimiento de vacilación en el personaje —producto de ciertos eventos— se resuelve mediante una explicación racional: Alfonso había sido víctima de una sustancia narcótica que lo había hecho alucinar todo. Esto hace del género fantástico un género amenazado por la fuerza de la razón, como en este caso.

Ahora bien, este no es el único peligro que acecha al evento fantástico: también lo es que la realidad contenga en sí misma un aspecto que no había sido visto antes. El maravilloso es aquello

⁹ Este punto es especialmente interesante para el estudio de las novelas propuestas, puesto que en ellas hay una interrogación sobre la supuesta naturalidad de los géneros masculino y femenino impuesta por el sistema patriarcal.

que obliga a ver que lo extraño es también parte del mundo cognoscible. Como ejemplo de esto, Todorov (2001) anota *La muerte enamorada* de Théophile Gautier (1836). En esta obra, nos vemos obligados a creer que los vampiros existen cuando se muestra en el relato que la protagonista, Clarimunda, venció a la muerte gracias a que todas las noches bebía la sangre de su enamorado, el monje Romuald.

Para remarcar aún más estas fronteras del acontecimiento fantástico, Todorov (2001) subraya que es posible hallar lo extraño y lo maravilloso puro. El primero es aquel que se relaciona sobre todo con el horror y, aunque pudieran tener toques fantásticos, estos eventos pueden explicarse fácilmente bajo la luz de la razón, ya que pertenecen a lo que Freud llamó *unheimlich* (lo siniestro o aterrador)¹⁰, que se refiere a la aparición repentina de un deseo infantil reprimido por la conciencia. En cuanto a lo maravilloso, destaca que este se diferencia fácilmente del género fantástico en que lo sobrenatural no genera ninguna contrariedad en el personaje¹¹.

Hasta aquí hemos revisado algunos de los puntos que interesan a Todorov (2001) para su definición de dicho género. Al respecto, nos parece significativo decir que su propuesta brinda la visualización de la sutil línea divisoria entre lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico. Una separación que hace posible esclarecer las fronteras entre ellos y observar cuán cercanos están, a la vez de apreciar las cualidades que los separan y los hacen únicos. Sin embargo, la definición del género fantástico como aquel que produce una vacilación no puede ser suficiente, en tanto que muchas narraciones presentan el miedo o el terror como una reacción del protagonista ante la

¹⁰ Este punto es particularmente importante para una lectura interpretativa del monstruo en el género fantástico, mismo del que me valgo para analizar la novela *Distancia de rescate*.

¹¹ Lo mismo que Rosie Jackson, para quien lo fantástico es sinónimo de caos o de resquebrajamiento de la realidad, “Dar entrada a lo fantástico implica sustituir la familiaridad, la comodidad, *das Heimlich*, por lo extraño, lo intranquilizador, lo misterioso. Supone introducir zonas oscuras formadas por algo completamente ‘otro’ y oculto: los espacios que están más allá de la estructura limitadora de lo ‘humano’ y lo ‘real’, más allá del control de la ‘palabra’ y de la ‘mirada’ (2001, p. 150).

aparición de una figura fantasmal, o bien, en la corriente del neofantástico, una angustia o un asombro ante lo sobrenatural. Por lo tanto, nos parece necesario mencionar esta diferencia, ya que el género fantástico debe entenderse como aquél que es capaz de producir en el testigo del evento sobrenatural duda, temor, terror, angustia o incluso sorpresa.

En cuanto a definir a este género como un choque entre lo real y lo sobrenatural, también debemos recalcar que no en todas las narraciones existe este como tal, sino más bien como un asombro ante lo nuevo que no necesariamente implica seres fantasmales, sino eventos fuera de lo normal. Lo que nos lleva a afirmar que el género fantástico se define por el tropiezo, ya sea dramático o no, con lo nuevo, lo desconocido o lo poco probable. Este género, entonces, aparece como un género que presenta un enigma que debe ser resuelto por el protagonista y el lector.

En cuanto a que este género presenta a protagonistas que pueden ser juzgados como dementes, no lo debemos entender como lo más importante, sino como un recurso literario para proponer un punto de vista diferente. En un mundo donde hay discursos dominantes y discursos prohibidos, o jerárquicamente hablando inferiores o subordinados, la locura sirve como un medio para dar voz a quien no la tiene o bien para dar una visión diferente a la oficial de manera velada.

Con esto observamos que, si bien Todorov (2001) brindó un acercamiento valioso del género fantástico, es necesario profundizar más ya que su propuesta dejó algunos huecos. El tema de la vacilación, la inclusión de seres sobrenaturales que pertenecen a la esfera de la tradición popular, así como la participación del lector son puntos sobre los que debemos cuestionarnos.

Por lo tanto, es relevante destacar otras propuestas. Ana María Berrenechea (2007) señala que el género fantástico no responde a una vacilación sino a un conflicto entre dos órdenes irreconciliables. A diferencia de Todorov (2001), esta autora propone tres categorías a través de dos parámetros: “La existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y

sus contrarios; y además la problematización de este contraste” (2007, p. 60). En el Cuadro 2 se observa claramente que la relación conflictiva es la que hace a dicho género, mientras que la convivencia natural entre lo real y lo sobrenatural produce lo maravilloso.

Cuadro 2

Contraste de lo <i>a-normal</i> y lo <i>normal</i>		Sólo lo <i>no a-normal</i>
Como <i>problema</i>	Sin <i>Problema</i>	Lo posible
Lo fantástico	Lo maravilloso	

Extraído de Berrenechea (2007, p. 60).

Evidentemente, esta definición resulta más esclarecedora sobre el género fantástico. Debe notarse que aquí lo llamado "real" es nombrado como "normal", mientras que lo sobrenatural es identificado como "anormal". Lo anterior ha sido apreciado por la crítica literaria como mayormente acertado, ya que abre la posibilidad de incluir personajes, objetos, acciones o circunstancias que pudieran perturbar la cotidianidad de quienes son testigos de lo sobrenatural o inexplicable¹¹.

Una observación apreciable puesto que nos sitúa en un escenario mucho más amplio y rico, al tomar en cuenta aquellos relatos donde el componente fantástico no aparece con figuras del “más allá”, sino con elementos como la realidad percibida desde la locura, o bien, en textos modernos como los de Jorge Luis Borges o Julio Cortázar, donde se presentan situaciones “extrañas” como puntos donde convergen realidades o casas ocupadas por no se sabe quién. Además de que abre un abanico de posibles emociones ante lo incomprensible, al sustituir la

¹¹ Tan virtuosa ha sido esta definición de lo fantástico que ha sido retomada por otras teóricas como Susana Reisz (2007) y Rosalba Campa (2007).

vacilación por el conflicto entre lo natural y lo sobrenatural. Una distinción clara, ya que efectivamente no en todos los textos se halla la duda, sino que hay personajes que experimentan temor o sorpresa.

Si bien esta es una definición que nos parece mucho más detallada que la de Todorov (2001), no creemos que responda plenamente a los cuestionamientos sobre qué ocurre con aquellas narraciones donde los seres sobrenaturales, como las almas en pena, las brujas o cualquier otro monstruo, forman parte de una memoria colectiva. Por ejemplo, si se piensa en la literatura mexicana del siglo XIX, se encuentra una narrativa poblada de almas en pena que regresan del “más allá” a reclamar justicia, este ingrediente fantástico podría pensarse como una cualidad del maravilloso en tanto que estas figuras, al formar parte del folclore cultural, no causan duda sobre su existencia. Si seguimos la caracterización de Todorov (2001) sobre el género fantástico como aquellas situaciones donde reina la vacilación como eje central, estas obras quedarían fuera del ámbito fantástico, e incluso, si vamos más lejos, casi todas las obras de este género quedarían excluidas, puesto que muchas retoman personajes del imaginario colectivo. Entonces ¿cómo entender la inclusión de estas figuras?

De acuerdo con David Roas (2001), desechar narrativas donde la aparición de personajes reconocidos por la cultura como seres sobrenaturales cuya existencia no se cuestiona no es ciertamente el mejor camino para una categorización de este género. No solo porque dejaría fuera a mucha de la narrativa considerada dentro de este género, sino porque, en este tipo de narraciones es posible observar el conflicto que experimenta el personaje entre lo natural y lo sobrenatural. Si bien esto lo podríamos entender con la definición que da Berrenechea (2007) sobre el género fantástico, no nos parece que sea suficiente, puesto que en ella se observa un detalle importante: aunque los personajes conocen sobre la existencia de estos seres fantasmales, no por eso dejan de

experimentar temor, un hecho que nos ayuda a sospechar que el género fantástico no se caracteriza únicamente por la vacilación.

Tal como lo plantea Roas (2001), el acontecimiento fantástico no puede ser definido desde la duda, ya que hay una variedad de textos que aceptan lo sobrenatural y que por tanto no producen ninguna vacilación frente a este hecho. Un ejemplo de esto sería *Drácula* de Bram Stoker, donde la figura del vampiro se considera real o posible, para Todorov (2001) este relato entraría dentro de lo fantástico-maravilloso por que para él este personaje cuenta con una existencia efectiva que no causa dudas, sino temor; para Roas, sin embargo, el evento fantástico incluye tanto:

[...] los relatos en los que la evidencia de lo fantástico no está sujeta a discusión, como aquellos en los que la ambigüedad es irresoluble, puesto que todos plantean una misma idea: la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable (2001, p. 18).

De esta manera, para Roas (2001) este género incluye tanto a elementos que pueden parecer sorprendidos o terroríficos, como aquellos otros que están dentro del folclore cultural, porque este se consigue no en el ser sobrenatural sino en la sensación que provocan. Aunque varios estudiosos del género, como Todorov (2001) y Alazraki (2001), no consideran al temor como parte esencial del género fantástico, él se alía con quienes sí lo hacen como Caillois (1966), Bellemin-Noël (2001) y Bessière (2001). Para estos autores, el miedo es un componente vital de esta narrativa, ya que ayuda a diferenciarla del maravilloso. Observación trascendente en tanto que mucha de la narrativa del siglo XIX incluye seres sobrenaturales que son parte de las creencias populares, pero que no pueden ser catalogadas como maravillosas puesto que, a diferencia de estas, en la narrativa fantástica hay un claro temor a encontrarse con seres del “más allá” por más que estos se consideren reales y posibles.

Indiscutiblemente, nos unimos a los anteriores críticos al comprender las sensaciones de vacilación y temor como parte de este género. Aunque consideramos que con esta afirmación se debe tener cuidado puesto que este último es propio del género gótico¹².

Pero, ¿debemos suponer entonces que el suceso fantástico siempre resulta de la relación entre un personaje y una figura del “más allá”? Aunque puede resultar arriesgado decir que no, imaginamos que la vacilación no necesariamente se ubica en este encuentro, ya que no en todas las narraciones se observa la presencia de lo sobrenatural, sino que esta se supone, gracias a que el personaje no puede probar nada. “El Horla” de Guy de Maupassant es una prueba de esto, nunca sabemos qué asedia al protagonista, solo confiamos en su palabra en que hay “alguien” que lo persigue, pero no se puede saber a ciencia cierta si efectivamente es así, o si, por el contrario, es solo su imaginación.

De este modo, no es la presencia de una figura fantasmal lo que causa la vacilación, sino más bien el manejo que se da a los hechos. El narrador nos puede decir claramente que este personaje sufre de alucinaciones y con eso evitaría la duda sobre lo que le ocurre, pero al no hacerlo da pie a que, como lectores, no sepamos –junto con el personaje– qué es lo que pasa y que supongamos que efectivamente hay “algo” aunque no sepamos qué. Esto sin olvidar otras narraciones donde la vacilación puede ubicarse en el personaje o incluso en el lector¹³. Como bien

¹² En este género, el terror tiene el papel de remarcar el funcionamiento del orden social, mientras que en el género fantástico ocurre todo lo contrario. Su presencia sirve como mecanismo para hacernos dudar de la solidez del conocimiento que tenemos sobre la realidad. Como bien lo señala Ana María Morales (2007), en la literatura de terror lo sobrenaturales aceptado como tal, sin más, mientras que en la narrativa fantástica esto se presenta de manera más sutil, hasta que llega un punto en donde no queda más remedio que aceptarlo. Por último, defiende que, en el relato de terror, lo anómalo sirve para probar que las leyes de la realidad, en el plano textual, son solamente una ilusión, mientras que en el género fantástico hay un reiterativo contraste textual entre lo verosímil y lo inverosímil.

¹³ De acuerdo con Todorov (2001), en los textos fantásticos donde el personaje vacila ante los hechos, también lo hace el lector, aunque cabe la posibilidad, de que no siempre sea así.

lo señala Flora Botton Burlá, la vacilación no radica en el evento sobrenatural, sino que puede aparecer en otros sitios periféricos:

La ambigüedad es, [...] una característica que puede presentarse casi en cualquier parte del texto (salvo en la significación de las palabras). Puede referirse a un fenómeno, a una situación, o puede estar presente en el modo de presentarlos, o en la reacción de los personajes frente al hecho extraño, o en la reacción del lector frente al texto (1983, p. 64).

Este punto de vista nos parece acertado, sobre todo porque el género fantástico se ha definido por la presencia de figuras fantasmales, pero se había puesto en segundo plano el estudio del desarrollo de los eventos fantásticos o bien el efecto de estos en el lector. Se daba por hecho, como lo hacía Todorov (2001), que, al identificarse con el protagonista, experimentaba el mismo sentimiento. Sin embargo, aseverar esto es riesgoso puesto que no podemos saber la reacción que tendrá cada lector ni mucho menos podemos asegurar que experimenta lo mismo que el protagonista.

Con esto sugerimos que la raíz del género fantástico no crece en el terreno fértil de las figuras sobrenaturales sino en el tratamiento que se dé a su presentación. Como expuse en el apartado “El tratamiento del tema hace al género fantástico”, es cómo se presentan dichas figuras lo que enmarca el relato en el género de lo maravilloso o de lo fantástico. Si se rompe o amenaza el conocimiento que el protagonista tiene sobre el mundo o la realidad, entonces pertenece al género fantástico, mientras que si se considera dentro del universo diegético como posible, entonces es maravilloso.

A partir de este recorrido teórico, proponemos en esta tesis que el género de lo fantástico corresponde con las narraciones que muestran un conflicto entre lo posible y lo imposible, como

lo dice Roas (2001), y que puede surgir tanto en el protagonista como en lector¹⁴. Las sensaciones que pueda provocar en los personajes pueden ser variadas, desde el temor, la duda y la sorpresa. Sin lugar a dudas, el conflicto entre ambos terrenos es el caldo de cultivo para este género, mientras que la relación normal entre ambos es lo que se entiende en esta tesis como maravilloso. Sin embargo, este no ha sido el único punto sujeto a controversia. Queda todavía el relacionado con la corriente del fantástico moderno, donde el encuentro con lo sobrenatural o extraño causa más que duda, angustia o sorpresa.

1.7 La corriente del neofantástico o la imposibilidad de mostrar la realidad

Para Todorov (2001) que la literatura fantástica murió con el XIX con obras como *La metamorfosis*¹⁵ eran un claro ejemplo de ello. Este estudioso argumentaba que el hecho de que en esta literatura se invirtiera el orden del acontecer fantástico (lo sobrenatural/realidad en contraposición a realidad/evento fantástico) era una muestra de que este género había llegado a su fin, ya que la vacilación no tendría lugar dentro de ella debido a que lo sobrenatural o inexplicable aparece como algo natural. ¿Qué tan acertada resulta dicha afirmación? Para responder esto, nos apoyaremos en la propuesta teórica de Jaime Alazraki (2001).

Para este crítico, existe un tipo de literatura fantástica que rompe con el modelo tradicional del siglo XIX y que expresa, más que una duda sobre la realidad, una certeza sobre la imposibilidad de mostrar el mundo tal cual es. De acuerdo con él, existen textos donde el hecho fantástico no

¹⁴ En las novelas a estudiar se observa que las protagonistas no experimentan temor o duda frente al evento extraño que experimentan, tal vez un dejo de sorpresa en el *Animal sobre la piedra* o en *Cuerpo náufrago* frente a los cambios que sufre su cuerpo. Considero, así, que el hecho fantástico en ellas se ubica sobre todo en el lector al relacionar el conocimiento que se tiene sobre la realidad y lo que presentan las novelas: Una mujer que escucha voces en *El camino de Santiago*, una mujer que se convierte en reptil en *El Animal sobre la piedra*, una joven que se despierta con un cuerpo de hombre en *Cuerpo náufrago* y una madre que afirma que su hijo es un monstruo en *Distancia de rescate*.

¹⁵ Escrita por Franz Kafka en 1915.

representa un hecho anormal, raro o que irrumpa en el mundo de lo cotidiano; por el contrario, es el tipo de narración que hace de lo inverosímil la materia prima para la construcción de una nueva realidad. Su propósito principal radica en cuestionar los principios o creencias que dan solidez al mundo que nos circunscribe.

Según Alazraki (2001), el género fantástico del siglo XIX se caracteriza por ser una irrupción en un mundo sólido e inflexible, mientras que la corriente del neofantástico responde a la mezcla de tres ingredientes fundamentales: la concepción de la realidad, el sentimiento de inquietud y la presencia abrupta del elemento fantástico.

La corriente del neofantástico parte de la concepción de que la realidad no es una verdad inmutable sino más bien la máscara de otra más “real”. De ahí que el componente fantástico sea la apertura mediante la cual se haga mayormente reveladora la realidad que el disfraz esconde. Esta realidad a la que se alude en esta corriente no es la sobrenatural, sino la que concierne a los motivos más humanos. Julio Cortázar llama a esta realidad maravillosa y explica lo que esto significa:

Maravillosa en el sentido de que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas, pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones (Alazraki, 2001, p. 10-11).

En segundo término, se encuentra la intención de provocar inquietud ante los eventos presentados, los cuales, a diferencia del género fantástico tradicional, no son necesariamente sobrenaturales, sino más bien de una naturaleza alegórica. De acuerdo con Alazraki (2001), si se recuerda *La metamorfosis* de Franz Kafka (2000), se hará visible el carácter metafórico de este género. La transformación que sufre Gregorio Samsa no provoca miedo sino una inquietud que

pone de manifiesto su nuevo estado como una representación de su conflictiva vida familiar y la soledad en que se encierra su existencia.

Finalmente, el tercer rasgo característico de este género es que, a diferencia del género de lo fantástico tradicional, no requiere de un escenario oscuro o terrorífico que introduzca el elemento disruptor, sino que, de manera abrupta, deja caer el elemento fantástico. Alazraki (2001) ejemplifica esto con “Axólotl” (1964), un cuento de Julio Cortázar. En ese texto, lo que llama más la atención es que el evento fantástico hace su aparición desde el comienzo, cuando el protagonista narra que en algún tiempo visitaba mucho el acuario *Jardin de Plantes* y que disfrutaba de ver a los axólotl: “me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos”. Después declara de manera abrupta: “Ahora yo soy un axolotl”. Entonces, si el neofantástico implica una visión totalmente diferente de percibir la realidad y la fantasía, ¿qué tan válida es la afirmación de Todorov sobre la muerte del género fantástico con la llegada del siglo XX?

La crítica literaria ha coincidido en destacar que la corriente llamada neofantástico es otra de las formas en que puede presentarse el elemento fantástico, ya que, como todo género, este evoluciona según el contexto histórico donde se desarrolla. Desde nuestro punto de vista, resulta útil tal separación entre ambas manifestaciones; sin embargo, pensamos que no es indispensable, puesto que tanto el decimonónico como el moderno presentan como eje central la presencia o la percepción de algo “anormal” así como también una crítica sobre el pensamiento dominante.

La presentación de lo sobrenatural o extraño resulta poco relevante, ya que la única variación que provoca es que, si se presenta de una manera paulatina dentro de una atmósfera tétrica, motivará en el personaje –y tal vez en el lector– diferentes sensaciones escalofrantes, mientras que, si se presenta dentro de entornos cotidianos y lo sobrenatural se hace parecer casi

natural, entonces, engendrará la sorpresa, la inquietud o el asombro. Si hemos afirmado esta concordancia con Alazraki (2001) es porque resulta innegable que las narraciones pioneras en esta nueva manera de contar historias –como *La metamorfosis*, los cuentos de Borges y los de Cortázar– pertenecen al género fantástico porque en ellas el lector debe hacer una pausa ante lo extraño o lo inquietante que en estas se presenta.

Sin embargo, lo que consideramos que mejor caracteriza a la corriente del neofantástico es la concepción de la realidad. Alicia Mariño Espuelas (2008) señala que en este la incertidumbre brota no del encuentro con un ser paranormal sino ante lo absurdo de la realidad. Con lo que pone de relieve que en esta literatura lo terrorífico o inquietante es la normalidad misma, no lo que llega del exterior a perturbarla. El lector experimenta con estas narraciones la imagen angustiosa del mundo que él también vive.

Ciertamente, la llamada corriente del neofantástico dialoga con otra concepción de la realidad; en el decimonónico por ejemplo, la realidad parecía más o menos consistente con leyes físicas y normas sociales estables, ante las cuales el fenómeno sobrenatural deslumbraba como un relámpago, puesto que ponía todo el supuesto orden en jaque. Para el siglo XXI, sin embargo, la realidad se presenta como llena de incertidumbres, al grado de que más que un terreno sólido parece uno lleno de baches. De la misma opinión es Roas (2001), para quien el género fantástico del siglo XIX se corresponde con fantasmas, demonios, brujas o cualquier otro ser monstruoso, mientras que el moderno se relaciona con la duda del personaje o del lector frente a una normalidad que aterra por su falta de solidez:

A mi entender lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal pero no para demostrar la existencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad lo que también

impresiona terriblemente al lector, descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos tal y como se planteaba en el relato fantástico tradicional, aunque expresado de otro modo (2001, p. 37).

Por lo anterior, podemos considerar caduca la afirmación de Todorov (2001) respecto a que la literatura fantástica haya llegado a su fin con *La metamorfosis*. Si es verdad que la corriente del neofantástico obedece a otras formas, como la entrada directa de lo inexplicable sin un ambiente tenebroso o una gradación del misterio que termina con la presentación de la figura terrorífica, también lo es que no por eso se distancia de la estructura elemental de este género: la contraposición de dos órdenes, uno natural o lógico y el otro, sobrenatural o insólito. Ambos géneros no se distancian tanto, como lo quería ver Todorov (2001), sino que son dos maneras distintas de presentar la duda del hombre frente a lo desconocido o lo improbable.

En definitiva, lo fantástico contemporáneo mantiene la estructura básica del género a lo largo de su historia plantea la contradicción entre lo natural y lo sobrenatural. Por tanto, la narrativa fantástica tradicional y la neofantástica están mucho más cerca de lo que a primera vista pudiera parecer [...]. Y, como se hace patente con la obra de los autores citados, el género fantástico goza de una vida más saludable, lejos de las apocalípticas aseveraciones de Todorov (Roas, 2001, p. 42).

Como observamos, la corriente del neofantástico es otra forma de narrar, que, si bien no recurre a los mismos recursos del decimonónico, sí mantiene el conflicto entre lo real y lo posible. Flora Button Burlá deja esto en claro después de realizar un trabajo de análisis sobre la narrativa de Borges, Cortázar y García Márquez:

[...] si no hay en el texto ambigüedad o duda, o ambas, el hecho de ser, el acto o la situación que parecerían ser fantástico entran a formar parte del campo de lo maravilloso o de lo

extraordinario. La duda, la ambigüedad pueden o no estar representadas en el texto; pueden formar parte de él o quedar como interrogantes en el espíritu del lector, pero su presencia es indispensable (1983, p. 186).

De esta manera, concluimos dos puntos importantes en relación con lo que se ha dicho sobre el género fantástico. El primero es que este no puede funcionar sin el elemento fantástico, ya sea con la inclusión de figuras sobrenaturales, narradores poco confiables (la locura) o bien, con hechos inexplicables como en la narrativa moderna del siglo XX. También, que este género solamente se considera como tal cuando dicho encuentro produce un conflicto entre lo real y lo posible. Sin embargo, queda todavía pendiente por revisar un ángulo más para la definición del género fantástico como una oposición de contrarios: el realismo mágico latinoamericano.

1.8 El realismo mágico versus literatura fantástica

De acuerdo con Fernández (2001), el afán de construir una imagen propia de América, independiente del viejo mundo, desencadenó la idea de una tierra inhóspita, inexplorada y, por lo tanto, mágica en contraste con una Europa anquilosada en sus gastados paradigmas. El surrealismo, que exploraba los territorios de la imaginación y los deseos reprimidos, vio en el suelo latinoamericano las condiciones que tanto añoraba en Europa debido a las gruesas raíces del intelectualismo que rehuía de las narraciones míticas, maravillosas y fantásticas.

América fue entonces el territorio donde florecían los seres mágicos que daban sentido a una realidad que se construía desde los relatos de origen, y no desde el relato histórico. De este modo, el nuevo mundo era la región donde la razón descansaba para dar lugar a los poderes de lo inexplicable. Como lo afirma Teodosio Fernández (2001), *Cien años de soledad* es la obra que mejor ejemplifica la normalización de los elementos mágicos, lo cual la distancia de la categoría

de los relatos fantásticos para colocarlos en la casilla de lo natural. La fórmula que siguen estas narraciones parte de la reelaboración de relatos míticos y de leyendas populares donde lo mágico o sobrenatural no perturba, sino que forma parte de la realidad.

Ahora bien, si aceptamos que estos rasgos caracterizan a la literatura latinoamericana de mediados del siglo XX, ¿debemos afirmar que el género fantástico queda desbancado por esta nueva tendencia literaria? Como hemos dicho a lo largo de estas páginas, el maravilloso es un género que se diferencia de aquél porque en él los seres sobrenaturales no generan ni incertidumbre, ni temor en los personajes. Lo mismo entonces sería para el caso del realismo maravilloso latinoamericano. De acuerdo con Roas (2001), basta recordar la condición postulada por Todorov (2001) para responder esta pregunta. Si en el realismo mágico no se produce ningún efecto de perturbación frente a lo insólito, entonces no se pisa suelo fantástico. Sólo la narrativa que cultive lo sobrenatural, lo mágico o lo extraño con la intención de crear una incertidumbre deberá ser considerada como fantástica. Incluso en aquellos ambientes donde reina la duda sobre qué es o no la realidad:

[...] el realismo maravilloso se distingue, por un lado, de la literatura fantástica, puesto que no se produce ese enfrentamiento siempre problemático entre lo real y lo sobrenatural que define a lo fantástico, y, por otro, de la literatura maravillosa, al ambientar las historias en un mundo cotidiano hasta en sus más pequeños detalles. Lo que implica un modo de expresión realista, no se trata, por lo tanto, de crear un mundo radicalmente distinto al del lector, como es el de lo maravilloso, sino que en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad cotidiana, lo que significa en definitiva supera la oposición natural sobrenatural sobre la que se construye el efecto fantástico (Roas, 2001, p. 12).

Como vemos, el maravilloso presenta una estructura diferente al género fantástico. Si bien ambos cuentan con elementos sobrenaturales, no funcionan igual. Chiampi (1983) coincide con este punto de vista. Para esta autora, el realismo mágico se caracteriza por una escritura interesada en la recreación de la representación de un mundo regido por sus propias normas, que, aunque ajenas al mundo del lector, no lo son para los personajes, quienes aceptan sin duda o temor los hechos de los que son testigos. De este modo el lector no experimenta asombro alguno frente a lo insólito. Se trata entonces de narrar lo extraordinario de la verosimilitud y con ello lograr la aceptación de los hechos como si fueran parte de una realidad cotidiana.

Si el realismo mágico enfatiza en lo extraordinario de las leyendas y los mitos de estas tierras, que en su momento causaron asombro a los españoles, tenemos que en la evolución de las corrientes del género fantástico se ha desarrollado la literatura de lo inusual, que, se caracteriza entre otras cosas por mostrar las anomalías o debilidades de los sistemas imperantes que gobiernan las sociedades. En esta categorización se ubican nuestras novelas a analizar así qué veamos en qué consiste.

1.9 La literatura de lo inusual

Cecilia Eudave, Daniela Tarazona, Lourdes Meraz, Paulette Jonguitud Acosta, Samantha Schweblin y María Fernanda Ampuero son algunas de las escritoras que Carmen Allemany Bay (2016) ha detectado como representantes de una nueva modalidad de este género fantástico al que ha bautizado como narrativa de lo inusual. Para ella, este término define un tipo de literatura que mezcla lo posible con lo imposible, dando como resultado una duda entre los hechos relatados que incluyen fragmentos que aluden a la realidad y otros que apuntan a lo onírico.

Pero, si estos rasgos ya se han destacado como propios del género fantástico, hay ciertas particularidades. De acuerdo con González Boixo (2014), en primer lugar, esta narrativa se interesa por el tema de la identidad femenina que se expresa a partir de la primera persona. Pone como ejemplo *Odio* de Díaz Enciso y *Los abismos de la piel* de Meraz. En estas narraciones, dice este estudioso, se pretende reconstruir una imagen que ha sido mutilada o incluso perdida. Otros casos son *Bestiaria* de Cecilia Eudave; *Moho* de Jonguitud Acosta o *El animal sobre la piedra* de Tarazona.

En segundo lugar, esta narrativa cuenta con la característica de que se relata a través de narradores no fiables. Los ejemplos que anota García-Valero (2019) son *Distancia de Rescate* de Samanta Schweblin y *Odio* de Díaz Enciso. Si bien este tipo de recurso produce incertidumbre o confusión, este autor señala que la diferencia con los eventos fantásticos es que brindan una solución menos escalofriante.

Este tipo de ambigüedades, colindantes con lo fantástico pero distintas al género en tanto que ofrecen una posibilidad resolutive menos espeluznante, son frecuentes en el clima mantenido por las ficciones de lo inusual, y vienen parcialmente vehiculadas por la codificación de las narradoras no fiables (García-Valero, 2019, p. 327).

Como podemos ver, esta narrativa apunta a la expresión de realidades sociales dolorosas por las que han atravesado las protagonistas y a una manera de denunciar las heridas que han dejado en ellas. Para García-Valero, lo “inusual” manifiesta de manera clara que lo aterrador no es lo ajeno a la realidad, sino que es la realidad misma. Según el autor, lo inusual puede entenderse como “una realidad inexplicable que atenaza a sus protagonistas” (2019, p. 237). Además, esta narrativa cuenta con la característica de que retoma temas del género fantástico del siglo XIX como sería “el doble”. La manera en la que funciona este es como un medio para hallar una identidad o

reconstruirla. Tres ejemplos que da García-Valero (2019) son *Bestiaria vida*, donde se observa un superyó a manera de doble; *Odio*, donde la protagonista se divide en diferentes identidades, tanto que a veces, no puede identificarse quién es “realmente” ella, y *Distancia de Rescate*, donde la protagonista, Amanda, se desdobra y se imagina como David, el hijo de su amiga, para hallar la verdad sobre Nina, su hija.

Es importante que enfatizamos que esta modalidad del género fantástico es, al igual que él, subversiva. De acuerdo con Alemany (2016): “Lo inusual mantiene el espíritu de subversión que anida en todo hijo de lo fantástico desde finales del siglo XVIII”, puesto que pretende “desestabilizar los fundamentos sobre los que se cimienta nuestra visión del mundo” (García-Valero, 2019, p. 329). Si el género fantástico decimonónico se interesó por cuestionar el pensamiento racionalista y científico del siglo XIX y la corriente del neofantástico por revisar los medios bajo los cuales se comprende la realidad, tales como el lenguaje, esta nueva modalidad se interesa, sobre todo, por la denuncia social. García-Valero (2019) apunta algunos ejemplos: *Distancia de rescate*, donde se aborda el tema de la intoxicación a menores; *Bestiaria vida*, que tiene por protagonista a una mujer aplastada por el sistema capitalista, y *El animal sobre la piedra*, que pone lo animal por encima de lo humano.

El hecho de que esta vertiente de lo inusual venga de la mano de la pluma femenina, nos lleva a preguntarnos si acaso es posible hablar de una corriente femenina. Como bien sabemos, esta polémica sobre si hay o no un lenguaje propio de las mujeres que se manifiesta a través del ejercicio de la escritura nació en Francia. En el terreno del lenguaje, para Cixous (1995), lo importante era romper con el sistema de oposiciones binarias con el que ha sido estudiado puesto que dentro de dicha división lo femenino ocupa un lugar deleznable, mientras que lo masculino descansa sobre lo verdadero.

Así, lo que propone esta autora es deconstruir el lenguaje para con ello resignificar lo femenino y dotarlo de un sentido diferente al que le ha dado la cultura androcéntrica. En este sentido hace una crítica al hecho de que el lenguaje sea un medio para demeritar el lugar de la mujer a la vez que mantiene al hombre como supuestamente superior a ella. El punto entonces es dotar de nuevos significados lo que ha definido a lo femenino. Para ella, no hay lenguaje propio de las mujeres, pero sí hay un camino para replantear el lugar de la mujer y los conceptos que la han definido. En el caso del género fantástico –y en específico en esta corriente de lo inusual– lo que tenemos hasta ahora¹⁶ es que la voz de las protagonistas dota, efectivamente, de un significado distinto a su realidad y a ellas mismas.

Por su parte Irigaray, en *Espéculo de la otra mujer* (2007), en el capítulo “Toda teoría del sujeto habrá estado siempre adaptada a lo masculino”, hace un recorrido del psicoanálisis freudiano y del pensamiento falocéntrico. Para ella, el hombre no ha hecho más que reproducir la imagen de lo masculino. Señaló, a través de la metáfora del espejo, que el hombre solamente ha buscado que todo lo que lo rodea refleje su imagen. Declaró, de manera sarcástica, que para el hombre todavía no había llegado la revolución copernicana y que su pensamiento se había estancado en creer que él era el sol sobre el que giraban los demás.

Para esta autora el pensamiento androcéntrico se niega a buscar otras formas de expresión, a abrir el canal de comunicación, a cambiar su sintaxis. Se trata de una visión del hombre como un ser mezquino que niega la diversidad para permanecer en el mismo sitio: su imagen. Atrapado en su temor a la castración freudiana, el hombre niega el universo femenino y trata de dominarlo a través de su identificación con la ley paterna que significa dominio y legislación a través de su

¹⁶ Digo hasta ahora porque queda para investigaciones posteriores anotar si hay obras escritas por hombres que puedan entrar en esta categoría y estudiar qué pasa con sus protagonistas (femeninos o masculinos) desde una perspectiva de género.

lenguaje como expresión de verdad y de orden. No se da cuenta, dice Irigaray (2007), de que si abriera la puerta a la expresión femenina se nutriría de otras imágenes y se enriquecería con otras riquezas. Pero no, no lo hace porque sus pasos se dirigen siempre hacia donde escucha el eco de su voz.

Con esta denuncia, lo que hace Irigaray (2007) es subrayar que el lenguaje reproduce el pensamiento androcéntrico y por lo tanto no hay lugar para mirar la realidad desde otro lente. Su propuesta, entonces, radica en dar lugar a la mirada femenina y con ello replantear las supuestas verdades bajo las cuales se ha desarrollado el pensamiento y las ideologías dominantes. Si seguimos su observación, tenemos que en la literatura de lo inusual hay protagonistas que expresan su punto de vista desde su mirada, por lo que resultan una propuesta importante para una crítica sobre la realidad alienante que experimentan los personajes y la oportunidad de dotar de nuevos significados no solo de lo femenino sino también de lo masculino.

Con esto defendemos que no hay una literatura femenina, pero sí puede haber una perspectiva de género que permita leer los roles genéricos desde una mirada distinta y, con ello, llevamos a cambiar los significados propuestos por la cultura patriarcal.

1.10 Presentación del corpus

Esta investigación tiene como interés cuatro novelas cortas que tienen como punto en común la conjunción entre la literatura fantástica y la perspectiva de género¹⁷. De acuerdo con Mario Benedetti (1968), en su ensayo “Cuento, nouvelle y novela. Tres géneros narrativos. Sobre artes y

¹⁷Cabe resaltar que las autoras que conforman este corpus no se consideran a sí mismas activistas del feminismo, ni tampoco pretenden que sus obras sean consideradas como tal. Sin embargo, al analizar los personajes femeninos dentro de estas novelas cortas, se hará crucial plantear qué tanto estas obras podrían considerarse dentro de la literatura feminista.

oficios”, este tipo de género se caracteriza por el proceso que sufren los personajes en la historia. Según este autor, mientras que lo que caracteriza al cuento es la anécdota y a la novela la intención de parecerse al escenario de la vida, a la *nouvelle* se le define por su interés en la transformación de los personajes que ahí se presentan.

En las novelas que conforman el corpus de esta tesis se presenta un momento particular de las mujeres: la etapa de la infancia, el proceso de transición de la niñez a la adolescencia, la adultez, la sexualidad y la maternidad. Así, lo que pretendo analizar es la versión que dan sobre las cuestiones genéricas en un universo regido por la ideología patriarcal. Estas obras se caracterizan por que sus narradoras cuentan su historia desde su propia perspectiva y a través del elemento fantástico de la locura, la alucinación o el sueño, así como también por medio de un cuerpo monstruoso. Veamos de qué trata cada una de ellas.

1.10.1 *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick

En las 118 páginas en que se desarrolla este relato, conocemos la vida de una mujer que, desde la cama de un hospital, rememora lo que la ha llevado a su intento de suicidio. Hasta antes de llegar a la última página, la protagonista trae a cuenta fragmentos de su pasado a manera de fotografías. El reencuentro con estos episodios la hace indagar qué pudo significar cada una de sus memorias.

El lector, al comenzar su lectura, no sabe dónde está la protagonista, desde dónde narra, ni tampoco si está entablando algún diálogo con alguien. Simplemente es un testigo silente de los recuerdos que ella relata y comenta. Conforme avanza la trama se va descubriendo que esta mujer cuenta su historia con un monólogo interior, es decir, desde su propia conciencia.

Al final de la página 110, la protagonista dice que “no tiene rencores por su camino recorrido y fallido”. Esto remite a los recuerdos narrados en las páginas precedentes y esclarece

en qué lugar físico se encuentra. Explica que ha tomado nuevamente uno de sus recuerdos y que “vuelve unos minutos para [verse] en la cama del hospital” (Laurent Kullick, 2015, p. 110). En este momento se sabe que lo que ha contado la protagonista ha sido rememorado en su cuarto de hospital, desde sus adentros.

Como ya mencioné, la protagonista retoma sus recuerdos a manera de fotografías que muestran fragmentos de su infancia, adolescencia y vida adulta. Estos momentos no se presentan exactamente en una secuencia lineal, ordenarlos es más bien es una tarea que corresponde al lector, y una vez que se juntan, todo cobrará sentido.

Por ejemplo, en la página 15 la protagonista comparte una experiencia traumática de su infancia: desea ser tan perfecta como su hermana Lilia, moverse con gracia como lo hace ella, aprender a bailar; sin embargo, sus intentos de convertirse en bailarina resultan fallidos debido a que no logra moverse de acuerdo con lo que marcan las coreografías. Este relato se retoma dieciséis páginas después cuando la protagonista cuenta que, luego de su intento de separarse de Vicente, su esposo, regresa a casa y baila para él. Comenta entonces que, tras el fracaso escolar del baile, aprende a superar este complejo y se pone frente al espejo hasta alcanzar los movimientos propios de cada ritmo. Lo que debió haber sido su gran triunfo, bailar en la fiesta del amigo de su marido, se convierte en un peso más que cae sobre ella pues su esposo la golpea por atreverse a coquetear con otro hombre.

De este modo en *El Camino de Santiago*, la protagonista narra los eventos que marcaron su vida, viajando a diferentes momentos de su pasado para hallar las conexiones que hay entre su infancia y su vida adulta. Al hacer esto se hace evidente la presencia de dos voces que han gobernado su vida: la de Mina cuando era niña, y la de Santiago durante la adolescencia y la adultez. De la primera voz, la protagonista refiere en la página 11 que llenaba sus días de gozo y

benevolencia. Resalta que con ella compartió el asombro por el descubrimiento de la tierra y del mar y se deleitó con los gustos del tacto y del paladar. De la segunda voz, por otra parte, nos aclara que llegó a la edad de los catorce años, y señala que arribó como lo contrario al ángel de la guardia: aparece para gobernar su vida e imponerle una manera de ser que ella no deseaba.

Un ejemplo de esto se observa cuando relata que, desde que llegó a su vida, Santiago le ha dicho todo lo que debe y no debe hacer: le ordena que no ande por ahí abrazando y besando a los muchachos del baloncesto, que opte por reprimirse y que haga todo lo posible por ser como las muchachas calladas y recatadas que prefieren la sonrisa a la carcajada.

Además, esta voz de Santiago le exige que busque novios con determinadas características, le dice que el chico que se encuentra sentado en la cafetería de la facultad de ingenierías es lo que ella debe buscar: un hombre de treinta años, con dos ingenierías, buen jugador de ajedrez, simpático, de cuerpo atlético y con un futuro prometedor. Esta voz masculina domina a la protagonista y le niega todo intento por recuperar la presencia de Mina y la condena solo a rememorar sus momentos placenteros.

La protagonista señala asimismo que, desde que la voz de Santiago se apoderó de su voluntad, no le es fácil acercarse a los placeres vividos desde la voz de Mina. La presencia de Santiago la limita y le prohíbe todo intento de acercamiento. De esta manera, esta novela corta narra la historia de una mujer “poseída” por dos voces: durante la infancia, la voz femenina que la lleva por el camino del placer, y la masculina que la desplaza por el rumbo de la obligación, el castigo y la penitencia. A manera de conclusión breve, podemos decir que esta novela explora desde una conciencia que fluctúa entre la razón y la locura, la experiencia de ser mujer en una esfera social gobernada por el discurso patriarcal.

1.10.2 *Cuerpo náufrago de Ana Clavel*

Esta es la historia de Antonia, quien un día se despierta siendo hombre. El cambio ocurre un día como cualquier otro, en el que se levanta de su cama y, al salir de su habitación, percibe en el espejo una imagen totalmente nueva y sorprendente: es ella misma, pero con una fisonomía diferente, entre sus piernas hay un pene, sus hombros se han ensanchado, su mandíbula es más cuadrada y la manzana de Adán se le ha agrandado.

Este nuevo cuerpo le causa perplejidad a la protagonista y la hace contemplarse horas ante el espejo. No hay temor ni angustia sino una profunda y reconfortante sorpresa. Las únicas preocupaciones que alberga en su mente son en cuanto a su identidad y al rol que deberá ejercer. Desde ese instante, la protagonista se embarca en un viaje que la llevará a descubrir el universo masculino: el cuerpo, sus movimientos, sus gustos, sus necesidades, pero también los lugares que por excelencia resultan exclusivos para los hombres: los mingitorios y los baños de vapor.

Sale de su casa, pero duda sobre cómo debe vestirse, además le inquieta saber si todavía serán válidas sus tarjetas de crédito y credenciales. Sin tomarse estas complicaciones tan a pecho, decide probar el mundo desde su nuevo cuerpo. Al bajar del metro se encuentra con un viejo amigo que conoció en la universidad, alguien a quien ya tenía tiempo que no veía y, casualmente, se lo encuentra el día en que ocurre su cambio. Francisco, pese al cambio de Antonia, la reconoce y comienzan un diálogo en el que resalta la curiosidad que siente la protagonista por preguntar cómo fue que la reconoció. El amigo le dice que solo pudo hacerlo, pese a que está un poco “cambiada”.

Para celebrar su encuentro deciden ir por unas cervezas. En la cantina se encuentran con otros conocidos y con gente nueva. Entre otros temas, sale en la conversación el cambio de Antonia, le preguntan cómo estuvo, que si tomó hormonas, a lo que ella responde que no y que tampoco se operó, que simplemente el cambio sucedió.

Después de tomarse más cervezas, llega el momento que pondrá a la protagonista ante una encrucijada. Frente a la necesidad de orinar, ¿a dónde debe dirigirse, al baño de mujeres o al baño de hombres? Su amigo Francisco la ve contrariada y la conduce sutilmente al sitio que desde ahora le corresponde: el mingitorio. Su experiencia en este lugar era nula, no sabía cómo debía actuar ni tampoco qué sensaciones experimentaría. Al intentar orinar se siente intimidado y no puede hacerlo. Motivado por su amigo, toma aire, se relaja y al fin siente como sale de su cuerpo el líquido caliente que cae en el urinario.

En esta travesía por el mundo de los sanitarios masculinos, Antón decide explorar los diferentes mingitorios desde una perspectiva artística. Se dedicará a fotografiar los más extraños, elegantes y estrafalarios. La inquietud le surge cuando uno de sus amigos le describe los diferentes estilos de urinarios que ha visto. Carlos Díaz, un piloto que se vuelve su amigo, le cuenta que en Holanda hay unos mingitorios que tienen dibujada una mosca en el fondo para que sea más fácil orinar en el punto justo, también le cuenta que en algunos miradores los mingitorios están rodeados por cristales para que al orinar se tenga la sensación de hacerlo frente al horizonte de la ciudad. Su enfrentamiento con los mingitorios como lugar meramente masculino –sumado a las descripciones sobre los diseños de dicho artefacto– culminan en una investigación sobre estos dispositivos: su presencia en el mundo del arte, pero también en la vida cotidiana de los hombres.

Además de este nuevo conocimiento sobre el mundo masculino, la protagonista irá descubriendo cómo se comportan los hombres y cómo su cuerpo debe disciplinarse para poder lograrlo. Parte de esto lo descubre en el baño de vapor, donde se da cuenta que los hombres, aunque no lo digan, se observan entre ellos los cuerpos. Se percató de que se veían para compararse y competir entre sí, de ver quién tiene el pene más grande.

Desde que ocurrió el cambio de su cuerpo, Antón se da cuenta que no basta un cambio de sexo, sino que es indispensable una nueva forma de actuar. Destaca que lo masculino significa una especie de dureza, de fortaleza o de armadura, que al ser hombre se experimenta como un cuerpo que pierde movilidad y que, al sentirse vulnerable, inmediatamente se predispone para el ataque físico. También explora el terreno de lo sexual para probar cómo es hacer el amor desde un cuerpo masculino, en comparación con el femenino. Sus amigos le subrayan que para los hombres el sexo se hace con rudeza y no con dulzura.

Cuerpo náufrago, desde un narrador omnisciente que cuenta desde la perspectiva del personaje de Antonia/Antón, es una novela corta que relata en sus 203 páginas los acontecimientos narrados desde un orden cronológico. Una obra espléndida que pone al descubierto el disfraz de los géneros.

1.10.3 *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona

Esta peculiar obra versa sobre la historia de Irma, una joven mujer quien, tras la pérdida de su madre, decide refugiarse del dolor realizando un viaje con la esperanza de obtener cierto reposo y superar la tristeza y la angustia que la embargan. Apenas inicia el viaje, la protagonista comienza a experimentar una serie de cambios. Pasa del letargo a una agradable vitalidad y, al mismo tiempo, es testigo de la transformación de su cuerpo: el “monstruo” en el que se va convirtiendo Irma parece ser un anfibio o un reptil. Sin embargo, para ella esto no es motivo de espanto, al miedo se antepone la aceptación y el deseo. Siete cambios son los que experimenta en su fisonomía y, de manera gradual, dejará de tener características físicas meramente humanas para comenzar a transformarse en una especie diferente.

El primer cambio que nota ocurre cuando sus músculos no responden con la misma rapidez, los siente aletargados. Después, relata que hay algo que no comprende, y que si no fuera por su contundencia no habría reparado en él: el olor de su orina ha cambiado, es dulce. El tercer cambio concierne a su piel, lo que comenzó como una comezón parecida a la que provoca una exposición prolongada al sol termina en la aparición de una nueva dermis, pero ahora de color verde. La cuarta transformación ocurre en sus ojos: un día se ve al espejo y nota que son ligeramente más grandes y de un color indefinido, una mezcla rara entre el rojo y el verde; además había perdido las pestañas. El siguiente cambio sucede en el interior de su boca, su lengua ya no se parece a la que tenía antes, ahora es más gruesa y su color y consistencia han cambiado, es lisa y de tono grisáceo. La penúltima alteración es una protuberancia que se asemeja a un hueso que ahora se esconde bajo la piel. Pero, el punto culminante para la protagonista ocurre cuando un día descubre que no tiene sexo: el grosor de la piel que cubre sus articulaciones y todo su cuerpo le impide verlo.

Además de las mutaciones físicas, la protagonista experimenta otros cambios igual de relevantes: las capacidades con las que cuenta son distintas a las de los humanos, puede percibir el contorno de las cosas aun si ha cerrado los párpados, muestra mayor resistencia al calor, sus miembros se aletargan por la noche, su caja torácica ya no se hincha como antes y su ritmo ha cambiado.

Por último, sus gustos y necesidades también experimentan una transformación. Ya no come lo mismo que cuando era humana. Ahora tiene antojo de insectos grandes y gruesos, como los escarabajos. También su actividad sexual es distinta: su pareja ya no eyacula dentro de ella, se nos relata cómo, estando juntos en la playa, él riega su semen sobre la arena y la protagonista se sienta sobre él para absorberlo. Asimismo, el embarazo y alumbramiento no son como en los humanos: el producto crecerá dentro de un cascarón, y la expulsión del mismo será un huevo.

Todos estos cambios y sus consecuencias en las capacidades de la protagonista, sus gustos y necesidades se relatan a lo largo de las casi 170 páginas de esta novela corta. Los otros personajes que convergen con ella y son testigos de su transformación son un hombre y su mascota: un oso hormiguero que parece perro.

Irma conoce al hombre un día que está recostada sobre una piedra en el mar. Él, temiendo por su seguridad, se acerca y le pregunta si todo está bien y si necesita algo. Ella, pese a que disfruta de ese lugar de ensueño y de la compañía del agua y de la tierra al mismo tiempo, decide tomar su mano y dejarse conducir. Está muy cansada, sin fuerza, con el cuerpo adolorido y tiene mucha hambre. A partir de ese momento, vivirá en la casa de este hombre y será de él de quien se embarace. Sin embargo, la gestación y el parto los vive sola.

Irma está segura de que tendrá una anfibia porque percibe cómo se estremece cuando ella toma un baño. Durante el periodo de gestación disfruta de sentirse una mujer adulta, se contempla en el espejo y se reconoce bella y prepara todo para la llegada de su hija. Dice que en cuanto expulse el huevo en el que viene, la dejará sola y que no hay ningún acto de crueldad en ello.

De esta manera, se puede observar que *El animal sobre la piedra*, al igual que *El camino de Santiago*, se vale de un hecho fantástico, en este caso, la transformación de una mujer en reptil. Al igual que en el caso anterior, se pone de manifiesto una mirada crítica sobre las normas socioculturales que han regido la identidad femenina y de género, además de que hace una crítica sobre el cuerpo de la mujer y su relación con la belleza exigida por la cultura androcéntrica, y pone de relieve el lugar de los animales en una realidad social que desecha todo lo que no es humano y que los ubica en la casilla de innecesario, explotable o inservible. Por último, entra en este corpus el tema de la maternidad con la siguiente obra.

1.10.4 *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin

Esta singular obra comienza con la conversación entre dos personajes: Amanda y David. En un inicio, no se sabe quiénes son, ni mucho menos en qué lugar se encuentran. El tema sobre lo que versa la plática es recordar detalles que permitan descubrir qué le pasó a Nina, la hija de Amanda. Para lograrlo hacen un recorrido por los extraños acontecimientos que han sido vistos en el pueblo: niños deformes, enfermedad y los eventos que, al parecer, desembocaron en el contagio de David, Nina y Amanda.

Se trata de una narración compleja que relata el proceso de una mujer a quien, por circunstancias ajenas a ella, se le escapa la posibilidad de mantener a salvo a su hija. Al inicio del relato aparecen dos voces que establecen un diálogo en el que se ignora quiénes son los personajes, en qué sitio se encuentran, ni mucho menos qué les ocurre. El enigma se resuelve cuando David le dice a Amanda que Nina está en la sala de emergencias y que deben continuar con el relato antes de que empeore. Se aclara la duda sobre el personaje que habla: la voz femenina pertenece a una mujer agonizante.

En este intercambio, Amanda recorre su memoria para dar respuesta a las preguntas de David concernientes a los detalles que puedan aclarar qué le pasó a Nina. Durante este recuento, Amanda rememora las conversaciones que mantuvo con Carla, su amiga y madre de David, en las que le explica cómo este último se vio muy enfermo y estuvo a punto de perder la vida; le cuenta de la visita a la curandera, quien supuestamente hizo “migrar” el espíritu de David a otro cuerpo para conseguir su recuperación, y los cambios físicos y las alteraciones de comportamiento que experimentó el niño a partir del tratamiento.

Más tarde, en esta misma conversación entre David y Amanda, se hace saber que hay algo en el pueblo que enferma a los niños y la posibilidad de que ese mismo fenómeno hubiera afectado

a David. Esto último presenta al niño como víctima de los males del pueblo en oposición a un niño “poseído” que daña a los demás, como considera Carla, su madre. Esta peculiar narración hace creer a los lectores que es Amanda quien, junto con David, relata oralmente la historia sobre los niños del pueblo. Sin embargo, cerca del final se hace claro que la presencia de este niño es imaginaria y la narración tiene lugar en el interior de Amanda.

Capítulo 2

El monstruo como una crítica al cuerpo adoctrinado en cuatro novelas fantásticas

2.1 El cuerpo desde una perspectiva cultural

En el *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Gabriel Giorgi (2009) anota que dentro de los estudios culturales esta categoría ha sido considerada como el resultado de procesos históricos y se ha llamado “historia política de los cuerpos”. La propuesta teórica de este autor se opone a los estudios que ven al cuerpo como una figura ajena al tiempo y a las presiones culturales¹⁸. Estos estudios culturales dirigen su atención a procesos determinantes en la conformación del cuerpo: la alimentación, la imagen, los hábitos sociales, las razas, la reproducción, la belleza, etcétera. El cuerpo, entonces, entendido como materia moldeable sobre la que se escribe la trayectoria de los dispositivos políticos y las causas que los producen y los transforman.

Para Pierre Bourdieu (2019) el cuerpo es el depósito de las normas culturales, y lo revisa a través de la metáfora del juego que propone en *Estructuras, habitus, prácticas*: el “campo” es el lugar donde se mueven los jugadores, o sea, el sitio que alberga las condiciones o el tipo de espacio que se necesita para el ejercicio de las prácticas sociales. Del mismo modo, de acuerdo con este estudioso, el “campo”, en términos sociológicos, se entiende como el espacio donde los grupos sociales se mueven. No es lo mismo una celebración religiosa, que se desarrolla en una iglesia o

¹⁸ Los estudios realizados desde una perspectiva biológica o incluso psicológica habían concebido al sexo como determinante para la identidad de género, tal como si ser hombre o mujer viniera en el código genético y que se expresara de manera natural como cualquier otro fenotipo. Sin embargo, gracias a los estudios antropológicos se puso de relieve la importancia del contexto sociocultural donde se desarrollan los individuos para marcar el género en los cuerpos.

atrio, a una clase, que se lleva a cabo en una escuela y en un aula, o las labores domésticas que se desarrollan dentro de una casa.

Esto, que puede parecerse evidente, toma importancia cuando Bourdieu (2019) señala que dentro de este “campo” los participantes del juego se obligan a seguir una serie de reglas. La categoría de “campo” que resulta a través de la metáfora del juego como un término asequible para su comprensión, no deja de ser abstracta, pues, como dice Bourdieu (2019), el “campo” es arbitrario y artificial, ya que las huellas de su constitución han sido borradas. Las reglas sociales, dice este autor, han sido automatizadas a tal grado que se repiten sin ser cuestionadas.

[...] no se entra en el juego por un acto consciente, se nace en el juego, con el juego, y la relación de creencia, de ilusión de inversión es tanto más total, incondicional, cuando se ignora como tal. La frase de Paul Claudel, “conocer es nacer con (*connaître, c’est naître avec*) se aplica plenamente aquí, y el largo proceso dialéctico, a menudo descrito como vocación, por el cual, “uno se hace” a aquello por lo cual uno es hecho y uno “elige” aquello por lo que uno es “elegido” (Bourdieu, 2019b, p. 108).

En este sentido, entonces, podemos comprender que el individuo desde que nace dentro de un entorno social se ve obligado a cumplir una serie de reglas que deberá repetir para ser aceptado como parte de su comunidad. Por su parte, el “hábitus” no es una ley visible sino interna que se lleva a cabo tal como si fuera algo natural o innato en el individuo. En palabras de Bourdieu: “un sistema subjetivo, pero no individual de estructuras interiorizadas, esquemas conocidos de percepción, de concepción y de acción, que constituyen la condición de toda objetivación y de toda aperccepción” (Bourdieu, 2019a, p. 98). Es como si el cuerpo fuera un recipiente al que le añaden vida, en este caso un alma que viene dotada con la esencia de lo que debe ser: un hombre o una mujer.

Como podemos ver, el único lugar donde se pueden evidenciar las reglas sociales y su ejecución es en el cuerpo. En efecto, para Bourdieu, en él se puede leer el pensamiento implementado por las prácticas sociales y los roles asignados a cada individuo según el entorno social donde se mueva, y los papeles que ejerza¹⁹. Un ejemplo sobre esto lo da el mismo autor cuando subraya que los géneros masculino y femenino no solo se imponen por el discurso, sino que hay una correlación entre este y el cuerpo.

El paso del hombre honorable es decidido y resuelto; su marcha, la de alguien que sabe adónde va que sabe que llegará a tiempo, no importa cuáles sean los obstáculos, se opone por su determinación a la marcha vacilante (*thikli thamahmahth*)?? que anuncia la irresolución, la promesa vacilante (*awal amahmah*)??, el miedo a comprometerse (que se espera, por el contrario, de la mujer) y la incapacidad de mantener sus compromisos (mesurado, se opone tanto a la precipitación de aquel que “da grandes zancadas”, como un “bailarín”, como a la lentitud de aquel que “se rezaga” (Bourdieu, 2019b, p. 113).

Según esto, ser hombre significa actuar con determinación, valentía, honor, resolución y compromiso, mientras que ser mujer; falta de coraje y debilidad. No solamente las palabras lo señalan, sino también, la postura misma que adopta cada uno de ellos: el hombre erguido y de paso rápido, mientras que la mujer que avanza con paso lento. Lo mismo, dice el autor, sucede con la manera de comer:

Las mismas oposiciones se encuentran en la manera de comer: para empezar en la manera de poner la boca, pues se considera que el hombre ha de comer con toda la boca,

¹⁹ Para este sociólogo, la desigualdad entre los géneros también se marca en el adoctrinamiento del cuerpo, lo que puede entenderse, según Bourdieu (2019b), como violencia simbólica. Al interiorizar la creencia sobre la superioridad masculina y la inferioridad femenina, se borra el hecho histórico y social que así la ha conformado y la hace pasar como parte de la “naturaleza” de cada uno de los géneros. La violencia simbólica, entonces, al ser tan sutil contribuye de manera efectiva a perpetuar tal subordinación de las mujeres.

francamente, y no, como las mujeres, *du bout de lèvres* (de los labios para afuera: en sentido figurado con reticencia), es decir a medias, con reserva, con discreción, pero también de manera disimulada, hipócrita ...; luego en el ritmo, pues el hombre de honor no debe comer ni demasiado rápido, con avidez y glotonería, ni demasiado lentamente, dos maneras de ceder a la naturaleza. El hombre viril que va directo al objetivo, sin rodeos, es también el que, al excluir las miradas, las palabras, los gestos, los golpes torcidos y retorcidos, hace frente y mira a la cara a aquel a quien quiere recibir o a aquel hacia quien se dirige; siempre alerta, puesto que siempre amenazado, no deja escapar nada de lo que sucede a su alrededor: una mirada perdida en el aire o fija en el suelo son actitudes de un hombre irresponsable, que nada tiene que temer porque está desprovisto de peso en el seno de su grupo (Bourdieu, 2019b, p. 113).

De este modo, ser hombre implica llevar en el cuerpo una serie de cualidades que se muestran en cada uno de sus movimientos. El modo en que lo haga será muestra de qué tan viril es. La creencia sobre lo que debe ser un hombre se manifiesta en el cuerpo, único lugar donde, según Bourdieu (2019b), es posible plasmar tal convicción, como si del alma se tratara la esencia de lo masculino. Por lo tanto, podemos comprender el cuerpo como el eje sobre el que descansan las fuerzas culturales a la vez que las fuerzas de dominación. Si cada cuerpo ocupa un lugar dentro de la jerarquía genérica, entonces, uno de ellos juega el papel de dominante y otro de dominado.

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, el hombre es quien ocupa el primer puesto y quien ejerce, según Bourdieu (2019b), una forma de violencia simbólica puesto que al convertirse en hombre incorpora una serie de normas que hacen pasar como natural a la violencia que ejerce sobre otros individuos, sobre todo las mujeres. Este tipo de violencia que se consigue debido a toda una maquinaria social donde los hombres y las mujeres olvidan que los roles genéricos han

sido el resultado de un proceso histórico y cultural mantenido a través de los años y que se inserta en los cuerpos como si del alma se tratara, se ve sostenido a través de una estrategia fundamental: hombres y mujeres deben comprender la realidad a través del cristal masculino. Tal como si de un lente se tratara, ambos tienen que adoptar el punto de vista androcéntrico para aceptar el lugar que les ha sido asignado.

Esta labor de culturalización de los cuerpos se perpetúa, entonces, a partir de mecanismos que borran la memoria histórica creando la ilusión de que siempre han sido así los hombres y las mujeres, con comportamientos como: violencia/sumisión, mandato/obediencia, rapidez/lentitud, respectivamente, entre muchos otros contrastes. Tal hecho cultural arroja como resultado la perpetuidad de los roles genéricos, la creencia de que las características que diferencian a los hombres de las mujeres son esenciales y la obstaculización del cuestionamiento sobre su posible origen o sobre los medios bajo los cuales se producen y reproducen. Con esto, Bourdieu nos deja sobre la mesa las piezas sueltas del rompecabezas que creíamos resuelto. Las figuras de lo femenino y lo masculino no son producto de la naturaleza sino de un juego social que las ubica en un contexto dominado por la perspectiva androcéntrica que dicta las reglas culturales bajo las cuales se moldean los cuerpos.

En otra línea, pero sin dejar el punto de vista social, Michel Foucault, en su obra *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (2019), señala el cuerpo como el lugar donde se recibe y se ejerce el poder²⁰. De acuerdo con este autor, la relación entre las fuerzas de poder y el cuerpo dieron un giro significativo durante los siglos XVII y XVIII, cuando se pasó de la relación de esclavitud y servidumbre a la docilidad del cuerpo. En el capítulo “Los cuerpos dóciles”, subraya que ya no se necesitaba la tarea ardua, costosa y violenta de dominar el cuerpo ajeno a través de la

²⁰ Los estudios de Michel Foucault (2019) han sido relevantes para el mundo académico gracias a su concepción de los roles genéricos como el resultado de discursos sociales que ejercen una suerte de poder sobre los sujetos sociales.

apropiación de este en la esclavitud, ni tampoco por medio de la servidumbre puesta como un acto voluntario a través de una dominación constante que pasa a ser desapercibida y hace creer que la obediencia y el sometimiento son un acto normal, natural o deseado. La nueva relación de poder se consiguió a través de un sutil medio de dominación que logró con mayor eficacia y menor esfuerzo el sometimiento: la anatomía política.

Una “anatomía política”, que es asimismo una “mecánica del poder”, está naciendo; define como se puede apresar el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se les determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos “dóciles”. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos de utilidad económica) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos de obediencia política). (Foucault, 2019b, p. 160).

La sutileza de esta técnica consistió en que el poder del cuerpo se convertía en aptitud o capacidad para el trabajo, es decir, en dominación rápida y eficaz. Esta disciplina del cuerpo se puede ver, dice Foucault, en las escuelas, los hospitales y el ejército. Instituciones donde cada uno de sus participantes conoce a pie juntillas cada uno de sus deberes, casi siempre, sin cuestionarlos. Un ejemplo que brinda este autor y que esclarece la concepción del cuerpo como dócil es la transformación de un campesino en un soldado.

A llevar la cabeza derecha y alta, a mantenerse erguido sin encorvar la espalda; y a fin de que adquieran el hábito, se les dará esta posición apoyándolos contra una pared, de manera que los talones, las pantorrillas, los hombros y la cintura la toquen, así como el dorso de las manos, volviendo los brazos hacia afuera, sin despegarlos del cuerpo [...] se les enseñará igualmente a no fijar jamás los ojos en el suelo, sino a mirar osadamente a

aquellos ante quienes pasan [...] a mantenerse inmóviles aguardando la voz de mando, sin mover la cabeza, las manos ni los pies [...] finalmente, a marchar con paso firme, la rodilla el corvejón tensos, la punta del pie apuntando hacia abajo y hacia afuera (Foucault, 2019b, p. 158).

El ejercicio de un oficio se plasma, como vemos, en el cuerpo por medio de repeticiones, de regímenes que estilizan los cuerpos para el desempeño de sus tareas. Ser soldado no solo es pelear, es prepararse para hacerlo, es hacer del cuerpo un arma que sirva como defensa y como ataque al mismo tiempo. El cuerpo del soldado habla por sí mismo, basta con ver su postura erguida, su paso estricto, su mirada soberbia. Su cuerpo no es el del campesino o el del obrero, lleva sobre sus hombros y piernas la fuerza del entrenamiento y del ataque, es un cuerpo entrenado, que sobrepasa sus cualidades físicas para dotarse de las características que le exige su oficio.

Más que una “creación” de cuerpos para la guerra es la manifestación de un poder sobre ellos, los dominados se diferencian de los dominantes, la jerarquización social se manifiesta en la forma corporal y las normas sociales a las que deben hacer frente. La corporalidad de un soldado no se parece a la de un campesino, sobre cada una de ellas pesa una normativa. “Técnicas minuciosas siempre, con frecuencia ínfimas, pero que tienen su importancia puesto que definen cierto modo de adscripción política y detallada del cuerpo, una nueva ‘microfísica’ del poder” (Foucault, 2019b, p. 161).

Así, de acuerdo con este autor, es innegable que el cuerpo siempre ha estado sometido a reglas y a leyes; sin embargo, este nuevo control, nacido cuatro siglos atrás, es de una finura intachable puesto que permite dominar sin perder de vista su eficacia. Es entonces cuando no se manipula un cuerpo en masa sino de manera individual con el fin de moldear la ejecución de movimientos, gestos y actitudes, en consonancia con la utilidad de cada uno de ellos. La

corporalidad que ha cambiado su poder por la capacidad para la ejecución de un trabajo queda a merced de una maquinaria de operaciones que garantizan su docilidad. “A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad es a lo que se llama ‘disciplinas’” (Foucault, 2019 b, p. 159).

Foucault, en el apartado “El arte de las distribuciones” del mismo libro, señala que para la ejecución de la disciplina se volvió necesaria cierta distribución de los individuos en los espacios. Señala que la clausura fue uno de los medios para lograr la ejecución adecuada de las tareas. Pone como ejemplo el diseño de los cuarteles en el ejército para evitar la violencia, los saqueos y cualquier desorden, así como la vigilancia de cada uno de los soldados. Otro caso fue el de las fábricas donde se prestó atención detallada a la entrada y salida de los obreros, a la ejecución de las labores y a los tiempos de comida. Todo esto con el fin de conseguir un mayor rendimiento de los trabajadores y alcanzar así las metas económicas. Cada una de las acciones dentro de la fábrica era controlada, por lo que los horarios, también jugaron un papel primordial como parte de la organización de las actividades dentro de esta nueva ciudad amurallada.

Con esto se engendró una nueva organización que extiende sus raíces hasta nuestros días. La estructura del espacio y la acción medida de cada uno de los integrantes del equipo laboral, mostró ya una manera de gobernar el cuerpo, pero no de una manera violenta sino a través del mecanismo de vigilancia y sanción, que lejos de buscar una venganza pretendían una enseñanza, un saber-hacer que reprodujera un conocimiento. Un cuerpo “dócil” entonces, resulta de este aparato de condiciones que pronto se vuelven cotidianas, y que hacen parecer naturales las exigencias de movimiento, conducta y actitud de los individuos. Condición que, según nuestro punto de vista, no solamente ha moldeado los cuerpos de los soldados o los obreros, sino también

el cuerpo de los hombres y las mujeres para la ejecución de tareas que se han hecho pasar como propias de cada uno de los géneros. Del mismo modo, Judith Butler (2002) concibe al cuerpo sexuado como la impresión de una norma. Para ella, el cuerpo no es una cuestión exclusivamente biológica que moldea la conducta ni tampoco una construcción social que divide el trabajo de acuerdo con el género. Es más bien la práctica de una normatividad que se materializa en el cuerpo.

En este sentido pues, el sexo no solo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir – demarcar, circunscribir, diferenciar– los cuerpos que controla (Butler, 2002, p. 18).

Lo que uno llega a ser, en tanto género, es la impresión de dicha norma sobre nuestro cuerpo dentro de una esfera cultural²¹. Si se toma en cuenta la fuerza de dicha impresión, entonces el sexo es también la huella de una represión y exclusión de los cuerpos que no corresponden con dicha norma: “[...] las normas reguladoras del sexo obran de una manera performativa para construir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual” (Butler, 2002, p. 18). De este modo, los cuerpos abyectos, aunque periféricos, funcionan también como el fondo sobre el cual se hacen visibles los cuerpos aceptados²². La identidad de estos cuerpos que no se identificaron con la norma será la parte siempre excluyente de lo que no se acepta.

²¹ El estudio que realiza esta filósofa es relevante, además, porque hace un recorrido por la historia del pensamiento para ubicar los cimientos de la creencia generalizada en occidente que asevera que la mujer es inferior al hombre. De acuerdo con ella, esto data desde los filósofos clásicos cuando hablan de la materia. Para ellos esta es una especie de masa amorfa que toma estructura a través de la forma, misma que es dada por la naturaleza masculina.

²² Otra de las aportaciones importantes de Butler (2002) es que, con su estudio sobre la performatividad, ha puesto en evidencia que las normas culturales se extienden hasta el ejercicio de la sexualidad, donde se sitúa a la heterosexualidad como práctica “normal” y a la “homosexual” como patológica.

Lo que habrá de incluirse y lo que no habrá de incluirse dentro de las fronteras del sexo estará determinado por una operación más o menos tácita de exclusión. Si cuestionamos el carácter fijo de la ley estructuralista que divide y limita los sexos en virtud de su diferenciación diádica dentro de la matriz heterosexual, lo haremos desde las regiones exteriores de esa frontera (no desde una posición, sino desde las posibilidades discursivas que ofrece el exterior constitutivo de las posiciones hegemónicas) y ese cuestionamiento constituirá el retorno desbaratador de los excluidos desde el interior de la lógica misma del simbolismo heterosexual (Butler, 2002, p. 33).

Pero no por esto deberemos considerar como simple la representación de la norma en los cuerpos “normales”: más bien, tendremos que enfatizar que estos cuerpos traen en sí mismos la huella de la fuerza represiva, que, aunque externa, también se interioriza dentro de ellos. En este sentido, Butler (2002) se distancia del psicoanálisis freudiano y lacaniano que asumen que el cuerpo sexuado se logra únicamente a través de la identificación de los cuerpos. Freud (1995), afirma que el Yo es un yo corporal que se consolida como tal por identificación e idealización en una operación presocial, a lo que acertadamente Butler añade que esto no es suficiente puesto que se necesita de fuerzas regulatorias que permitan dicha identificación e idealización corporal.

[...] yo diría que esta morfología imaginaria no es una operación presocial o presimbólica, sino que se trata de una operación orquestada mediante esquemas reguladores que producen posibilidades inteligibles y morfológicas. Estos esquemas reguladores no son estructuras eternas, sino que constituyen criterios históricamente revisables de inteligibilidad que producen y conquistan los cuerpos que importan (Butler, 2002, p. 36).

De este modo, Butler apuesta más por una ley social que se imprime en los cuerpos que un solo acto identificatorio que delimita las fronteras corporales y les da una forma concreta²³. En cuanto al psicoanálisis lacaniano y su ley simbólica, subraya que esta, solo es posible a través de la fuerza social que la produce. “[...] la ley del sexo se fortalece e idealiza repetidamente como ley solo en la medida en que se la reitera como la ley” (Butler, 2002, p. 37). Para ella el “sexo” es la materialización de la norma, el ejercicio de la performatividad. Como podemos suponer, esta propuesta del sexo como norma resulta importante tanto para el feminismo, la teoría feminista y la cultura *queer*²⁴, puesto que a través de la identificación de los cuerpos que importan se podría repensar y con ello resurgir otros cuerpos como punto de interés. En las palabras de la misma Butler:

De ahí que sea igualmente importante reflexionar sobre de qué modo y hasta qué punto se construyen los cuerpos como reflexionar sobre de qué modo y hasta qué punto no se construyen; además, interrogarse acerca del modo en que los cuerpos no llegan a materializar la norma les ofrece el exterior necesario, si no ya el apoyo necesario, a los cuerpos que, al materializar la norma, alcanzan la categoría de cuerpos que importan (Butler, 2002, p. 39).

Siguiendo este interés por los cuerpos abyectos, debemos tomar en cuenta la propuesta de Beatriz Preciado (2002), quien propone la deconstrucción del concepto de género a través del concepto de “contrato contrasexual”. En este propone no identificar a los cuerpos como masculinos o femeninos sino como cuerpos hablantes. Para ella, estos deben ser equivalentes y no iguales.

²³ Sin lugar a dudas esta aportación goza de amplio valor dado que cuestiona el binarismo bajo el cual se ha concebido el cuerpo.

²⁴ Su origen proviene de la lengua inglesa que significa raro. Es un término que se utiliza en varios sentidos: se aplica para quienes no siguen las normas heterosexuales, para quienes no quieren ser encasillados dentro de una categoría de género. Por otro lado, las teorías *queer* argumentan que las identidades sexuales son construidas y que pueden ser variables. Por último, el término *queer* hace alusión a categorías como gay, lesbiana, transgénero y transexualidad.

Preciado aboga por una nueva sociedad contrasexual y con ello la deconstrucción del binomio hombre/mujer y de las prácticas sexuales. A la vez que propone aligerar el peso que se le ha dado al falo en los ámbitos sociales y culturales. Sin dejar por eso de hacer una crítica sobre las políticas heterosexuales que se han valido de las diferencias sexuales para ejercer y justificar el dominio de un sexo sobre el otro.

La contrasexualidad supone que el sexo y la sexualidad (y no solamente el género) deben comprenderse como tecnologías socio-políticas y teóricas entre el estudio de los aparatos y los artefactos sexuales (tratados hasta aquí como anécdotas de poco interés dentro de la historia de las tecnologías modernas) y los estudios socio-políticos del sistema sexo/género (Preciado, 2002, p. 21).

De acuerdo con este estudio, observamos que el cuerpo del ser humano no es solamente una máquina biológica, sino que es una materia viva sobre la que se imprimen los valores culturales. Partiendo, entonces, de este “disciplinamiento” pretendemos, a continuación, indagar qué dice el cuerpo monstruoso de las obras que nos ocupan. Como ya hemos dicho, el género del fantástico cuestiona el pensamiento imperante y, con ello, muestra una visión crítica a los valores dominantes.

2.2 El monstruo como una amenaza

Es bien sabido que toda sociedad cuenta con un sistema de valores y creencias, donde cada individuo debe seguir a pie juntillas cada uno de ellos. Sin embargo, existen dentro del imaginario

social seres que transgreden dichos esquemas regulatorios: todos aquellos que rompen con lo normal y lo esperado. Estos seres son los monstruos²⁵. De acuerdo con David Roas:

El monstruo encarna la transgresión, el desorden. Su existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral [...] Por ello, el monstruo siempre implica la existencia de una norma: es evidente que lo anormal solo existe en relación a lo que se ha constituido o instaurado como normal (2019, p. 30).

Esto es, se refiere a aquellos que, desde su imagen corpórea hasta su comportamiento, rompen con las expectativas de lo conocido. Almas en pena, vampiros o monstruos del lago, son solamente algunos ejemplos. Cada región del mundo contempla su propia lista de seres monstruosos, sin embargo, no debemos quedarnos con la única idea del terror que provocan sino ahondar un poco más en su significado. Si estos seres encarnan lo diferente, lo extraño, lo amorfo..., bien podría entenderse como la presentación de los deseos prohibidos, reprimidos y sancionados moralmente.

Ahí radica uno de los valores y funciones esenciales del monstruo: metaforizar nuestros atávicos miedos a la muerte (y a los seres que transgreden el tabú de la muerte, como ocurre con el vampiro, el fantasma, el zombi y otros *revenants*), a lo desconocido, al depredador, a lo materialmente espantoso... Pero, al mismo tiempo, el monstruo nos pone en contacto con el lado oscuro del ser humano al reflejar nuestros deseos más ocultos (Roas, 2019, p. 30).

²⁵ Si quisiéramos ubicar su origen, este podría ser hallado en el pensamiento religioso con los seres mitológicos que combinan lo humano con lo animal. Un ejemplo es la tradición griega, donde se puede recordar a la quimera o a la esfinge. A la vez se debe tomar en cuenta que la figura monstruosa ha sido fiel compañera del hombre, ¿un ejemplo? Los diferentes bestiarios.

José G. Cortés (1997) ve en el monstruo la figura de la amenaza social, aquella que con su presencia es capaz de quebrantar el orden social y acabar con las leyes y normas. Para él, la sociedad es el orden mientras que el monstruo es la representación del caos. ¿Cómo entender esto? El comportamiento del ser humano regulado por ciertos valores crea la imagen de un ser único que se mueve de una manera similar y con ritmos semejantes. En este sentido, el monstruo es el riesgo de romper toda la estructura que da solidez a la organización social. Pero, este no es producto del inconsciente sino la representación de todos aquellos que se oponen a las reglas homogeneizantes que mantienen el orden.

La psicología, la sociología, la teratología, la antropología y la política se han interesado por el estudio del monstruo y han coincidido en comprenderlo como una máscara de nuestros miedos y deseos reprimidos²⁶. En el terreno del género fantástico literario, este también puede entenderse como la figura que transgrede el orden en tanto su imagen amenazante, contraria a los cuerpos comunes que se rigen por un comportamiento distinto. Un ser que con su presencia hace posible lo imposible y que con ello rompe las fronteras entre lo conocido y lo desconocido. En palabras de Roas:

El monstruo fantástico encarna perfectamente esa dimensión transgresora: no solo sirve, como hemos visto, para representar y proyectar nuestros miedos, sino también como vía para problematizar nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos (lo que, evidentemente, genera otra forma de miedo). Porque más allá del peligro que suelen implicar para la integridad física de los humanos que se topan con ellos, o de su aspecto más o menos

²⁶ Sigmund Freud, en su obra *Lo ominoso* (1992), vio en el monstruo el reflejo de los deseos reprimidos. Según el padre del psicoanálisis, esto ocurre cuando las situaciones familiares y conocidas se toman espantosas. La condición para que esto ocurra es que lo que ha sido reprimido retorne de dicha represión: miedos infantiles como la castración y las fantasías infantiles, serían un ejemplo.

repulsivo, el monstruo fantástico supone siempre una amenaza para nuestro conocimiento (de la realidad y de nosotros mismos) (2019, p. 31).

En cuanto a sus presentaciones, es bien sabido que éste ha ido cambiando desde lo gótico hasta lo posmoderno, en donde ha tendido a naturalizarse. Esto, por supuesto, obedece a que cada época histórica contiene sus propias variantes y horizontes culturales. De modo tal que la imagen del monstruo se va amoldando según las nuevas exigencias del entorno sociocultural que le da existencia. Sin embargo, la constante para que pueda ser considerado como un monstruo fantástico es que toque las fibras del receptor al cuestionarlo sobre el conocimiento que tiene del mundo:

Si bien [...] los miedos básicos del ser humano siguen siempre activos (ante la muerte, lo desconocido, lo imposible), con el paso del tiempo se ha hecho necesario emplear nuevos recursos, técnicas diferentes— más sutiles— para comunicarlos, despertarlos o reactivarlos, y, con ello, causar la inquietud del lector (Roas, 2019, p. 36).

De este modo, el monstruo es un ser que va más allá de lo conocido y que pone a prueba nuestro saber sobre el mundo, en este sentido, el monstruo del género fantástico debe producir miedo o incertidumbre²⁷, porque de otro modo, nos situaría en el terreno de lo maravilloso o del realismo mágico latinoamericano.

De acuerdo con Campa (1991), a partir de los años setenta se ha hecho una revisión de los preceptos culturales que han limitado el espacio de expresión a quienes no pertenecen al círculo de las esferas dominantes. A partir de ese momento se ha dado lugar a una serie de propuestas para

²⁷ Es importante decir que no es solo la presencia del monstruo la que provoca reacciones de temor o angustia, sino que es necesario que haya un contexto realista. De tal manera, que lo que provoca miedo o, al menos, extrañeza es la relación entre ambos.

escuchar las palabras del otro y con eso entrar en una perspectiva diferente del mundo. La literatura, no ha sido la excepción:

Dado que la criatura fantástica ha sido definida tradicionalmente por su condición de otredad, no es difícil imaginar la inversión de perspectiva que se ha ido produciendo en los últimos años, por lo menos como tendencia. Y así, en el catálogo de la literatura contemporánea encontramos, junto con testimonios de los marginales de la sociedad, la palabra de estos marginales de la realidad (Campra, 1991, p. 60).

De este modo, algunas narraciones han dado lugar a la palabra de la figura monstruosa, aunque por supuesto no es la más llamativa, ya que se ha tendido a guardar la narración tradicional. En las novelas que integran este corpus (*El camino de Santiago*, *Cuerpo náufrago*, *El animal sobre la piedra* y *Distancia de rescate*) nos interesa indagar qué crítica sugieren el cuerpo monstruoso y la voz de las protagonistas desde una perspectiva de género.

Como ya hemos dicho, el monstruo es una figura transgresora que rompe con la hegemonía de los sistemas imperantes y su presencia se torna subversiva al insinuar una crítica o una denuncia social. En las obras que pretendemos analizar en esta tesis, se observan cuerpos que rompen con la figura convencional: no son cuerpos “dóciles” que se dejen imprimir en ellos la huella del género y, por tanto, los roles esperados como la feminidad o la masculinidad. En términos de Butler (2002) serían cuerpos periféricos en el sentido de que no reproducen los roles genéricos como se espera. Veamos, a continuación, qué crítica hace cada una de dichas obras.

2.3. Un cuerpo femenino que se niega a la imposición masculina

Como es bien sabido, la literatura de lo inusual muchas veces versa sobre la búsqueda de la identidad. En el caso de *El camino de Santiago*, la protagonista denuncia el sometimiento de la mujer a través de un cuerpo monstruoso que se dice gobernado por dos voces. Santiago ordena, asigna y moldea su comportamiento, mientras la voz femenina asegura que:

Me envenenaba con la cantaleta de la promiscuidad, fluidos indeseables y riesgo de contagio. Él asegura que observar los siete pecados capitales es la clave de la buena salud. Perderla sería devastador. Controlar la gula, envidia, soberbia, lujuria, pereza, ira y avaricia es su mayor obsesión (Laurent Kullick, 2015, p. 17).

Un cuerpo que, al escuchar estas dos voces, escapa a la hegemonía de los cuerpos y con ello se vuelve subversivo. Afirmar que lo domina una voz masculina trae a cuenta el sometimiento femenino y pareciera que todas traemos ese monstruo dentro.

El monstruo [...] saca a la superficie realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan un tabú que la mente ha reprimido o porque representan los esquemas mentales al uso y, por lo tanto, no son factibles de ser racionalizados (Casas y Roas, 2018, p. 11).

A través de este cuerpo moldeado por una cultura patriarcal, la protagonista se revela y muestra los intentos fallidos de Santiago para dominarla. El primero de ellos es que él es la razón misma: “¿Un tal Santiago? Así empezó la pesadilla. No soy otro que tu estúpida razón” (Laurent Kullick, 2015, p. 106). Una visión de la conciencia como un ser masculino, lo que resulta sumamente importante en tanto que muestra que la razón para las mujeres es una imposición del punto de vista androcéntrico, que borra la perspectiva femenina y carga a la realidad de las mujeres

de un peso que las aplasta. Para la protagonista, la voz masculina que la domina es la expresión del lenguaje: “Santiago de los tres colores básicos y las veintinueve letras [...] no puedo deshacerme de Santiago. Compone cada frase, acomoda las letras y las contesta” (Laurent Kullick, 2015, p. 35).

La protagonista evalúa la realidad femenina como monstruosa, tanto que se refiere a ella como Santiago. Un nombre que lleva en sí mismo una carga semántica de represión: “Santiago Matamoros”, “Santiago Mataindios”, “Santiago Mataincas”, un apóstol que –según cuentan las crónicas de algunos conquistadores en España– se aparecía para apoyarlos durante las batallas y darles la victoria. Un santo que justificaba la matanza y sometimiento de los pueblos conquistados (Canal CEHM, 2019).

Un apóstol que es conocido en inglés como James y en francés como Jacques, lo que nos lleva, nuevamente, hacia su carga histórica de usurpación o robo. Según la Biblia, Jacob significa “agarra por el talón”. Si se le dio este nombre es porque al nacer “detuvo” a su hermano Esaú para que no naciera primero²⁸. De este modo, el nombre de Santiago no es una elección azarosa, sino que obedece a la visión del hombre como suplantador de lo femenino. Una realidad de la que intenta huir la protagonista.

La corriente de lo inusual, como hija del género fantástico, trae en sus venas componentes claramente subversivos. De acuerdo con Alemany Bay (2016) [esta modalidad] pretende desestabilizar los fundamentos sobre los que se cimienta nuestra visión del mundo (García-Valero, 2019, p. 329). Lo que nos lleva a afirmar que la puesta en escena de un cuerpo monstruoso que se dice poseído por dos voces es un recurso que sirve para hacer una denuncia social sobre la realidad que somete al cuerpo de las mujeres para el gozo de los hombres. Si se recuerdan los conceptos de

²⁸ Génesis 25, Vers. 26.

“habitus” y “disciplinamiento” aluden a un cuerpo moldeado por las normas culturales. De tales conceptos podemos servirnos para hacer una lectura crítica sobre el cuerpo femenino en *El camino de Santiago*. En esta obra se observa, a través de la herramienta del evento fantástico, cómo una voz masculina (la voz del patriarcado) dicta órdenes al cuerpo femenino.

En esta novela conceptos como el “habitus” del que habla Bourdieu (2019), el “disciplinamiento” según Foucault (2019b) y el género como impresión en términos de Butler (2002) se expresan como una norma para el cuerpo femenino. La visión de la imposición masculina a través del lenguaje implica una postura crítica frente a la imposición de la cultura patriarcal. Una puesta en escena que denuncia el hecho de que basta ser mujer para ocupar el segundo lugar en la jerarquía de los géneros. Si bien, la corriente del feminismo marxista ha enfatizado en la importancia del sistema capitalista para la subordinación de la mujer, así como el concepto de ideología²⁹ esta novela muestra que basta que la protagonista tenga una anatomía femenina para convertirse en un cuerpo perseguido por el mandato masculino: dejarse moldear el cuerpo, tal como si este fuera un cuerpo “dócil” en términos de Foucault (2019b) o una materia moldeable donde se imprime el género, según Butler (2002), y con ello desempeñar el rol que le ha sido asignado por el patriarcado³⁰.

²⁹ “Marx demuestra el papel fundamental que juega la ideología, para someter, manipular y contener a través de la creación de una falsa conciencia, a poblaciones enteras. Se trata en verdad, de la producción de una interpretación oficial y dominante sobre el mundo, que deviene tanto de la economía como del propio movimiento supraestructural y que tiene como función válida lo inválido” (García Aguilar, 2002, p. 20).

³⁰ Christine Delphy (1981) explica que este sustantivo, “patriarcado”, era poco utilizado hasta antes de los años setenta. Fueron las feministas quienes redefinieron este término, que carecía de un significado explícito y político antes del nuevo feminismo. De esta manera, las feministas le dan una connotación negativa y lo eligen para nombrar la ideología responsable de la opresión feminista.

En Francia, este término marcó la diferencia entre el feminismo radical y el feminismo socialista. Para el primero, la opresión de las mujeres se debe a un sistema original que está estrechamente mezclado en la sociedad: el patriarcado; para el segundo, la opresión de las mujeres se debe al capitalismo como único sistema que subyuga a las mujeres debido a que las fuerzas productivas les pertenecen a los capitalistas.

De este modo, pareciera que poseer un cuerpo femenino significa ocupar un segundo plano simplemente por cuestiones anatómicas y por el supuesto de que las actividades que realiza el cuerpo masculino son superiores.

Esta voz del patriarcado no se expresa únicamente a través de Santiago sino por medio de otros hombres que rodean a la protagonista. Ella recuerda que su padre y sus hermanos le imponían una manera de ser: “Dar, recibir, cocinar, discutir. Todo lo que la carcajada de mi padre y mis hermanos me habían impuesto como reto” (Laurent Kullick, 2015, p. 32). Santiago, entonces, aparece como la entidad masculina que se erige como la voz cultural que gobierna el cuerpo de las mujeres

La dominación masculina, que convierte a las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser (*esse*) es un ser percibido (*percipi*), tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica. Existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás, es decir, en cuanto que objetos acogedores, atractivos y disponibles. Se espera de ellas que sean femeninas, es decir, sonrientes, simpáticas, atentas, sumisas, discretas, contenidas, por no decir, difuminadas (Bourdieu, 2015, p. 86).

A la vez que pareciera que este ser ocupara en términos anatómicos el cerebro, o sea, la parte considerada como racional y superior del cuerpo humano. Santiago representa el ser superior que debe moldear la carne amorfa que es el cuerpo de la mujer. “A través del mediador masculino la mujer averigua acerca de su cuerpo y de sus funciones, de su persona y de sus obligaciones todo lo que le conviene y nada más” (Castellanos, 1984, p. 15). Con esto, *El camino de Santiago* es una denuncia del dominio patriarcal al considerarlo como la principal causa de violencia contra la mujer al apoderarse de su cuerpo.

Si, tradicionalmente, se ha concebido a lo femenino como la sutileza, el sentimiento, la debilidad, la dulzura, el servilismo y la inferioridad, por mencionar algunos conceptos, lo masculino ha cobrado dimensiones opuestas y con mayor valor social: el poder, la fortaleza, la

superioridad, el mando y la razón. Ha sido la concepción del cuerpo como destino, sin recordar que, el ser hombre o el ser mujer es más que una ley biológica: es una construcción cultural. De esta manera, *El camino de Santiago* reclama un cuerpo femenino para las mujeres, lo que pone de relieve su carácter subversivo al romper la idea de que estas viven conformes con el dominio masculino.

Todavía puedo escuchar las instrucciones de Santiago:

—No se puede ir por la calle abrazando gente. Tampoco debes besar a los muchachos del equipo de baloncesto. Tienes que reprimirte, de otra forma nadie te va a querer. Mira a tu compañero de secundaria. Prefiere a la niña callada. Ella sonríe, no se carcajea subiendo las piernas en un ataque de risa. Mira tus zapatillas de charol con cintillas doradas y tus horribles zapatos de fútbol que antes pertenecieron a tu hermano Alejandro (Laurent Kullick, 2015, p. 18).

La protagonista enfatiza que la feminidad es un deseo masculino, que se instaura como una ley sobre un cuerpo “dócil”, que debe obedecer para formar parte de una cultura gobernada por los hombres. En esta obra, se espera que la protagonista siga ciertas reglas: mostrar recato, timidez y dulzura. Se insiste en que ella debe alejarse de los atributos que pudieran considerarse masculinos: la desfachatez y la elección de accesorios no femeninos. El hecho de que la protagonista muestre un cuerpo ajeno a los gustos masculinos hace de su cuerpo un cuerpo monstruoso, puesto que representa una amenaza para la cultura patriarcal que pide que la mujer sea una estatua a la cual admirar: “La osadía de indagar sobre sí misma; la necesidad de hacerse consciente acerca del significado de la propia existencia corporal o la inaudita pretensión de conferirle significado a la propia existencia espiritual es duramente reprimida y castigada por el aparato social” (Castellanos, 1984, p. 14). En contraste con este cuerpo de mujer que es reclamado por el poder patriarcal, la

protagonista clama por el de su infancia. Aquel que estaba acompañado de la presencia femenina en un universo colmado de descubrimientos, asombros y sensaciones:

Mina, amante maravillada ante un caracol vacío o ante el universo entero que cabe en una bombilla de luz. Mina de procedencia lejana, fascinada con la música de mis orines calientes y probando el agua de mar. Enamorada del color de las cucarachas y de la piel dura de un cadáver de rata. Juntas entramos muchas tardes a la habitación de mi madre mientras dormía la siesta para extasiarnos con su cuerpo enorme y sentir con el dedo índice los caprichos espirales de su pelo y besarle los pies fríos. No había terror en los pasos de mi padre, sino unos ojos enormes estudiando el vello de sus elevadas fosas nasales. Estupefacta ante el cuerpo flexible de los hermanos que trepaban por igual bardas y árboles y cruzaban temerarios el río enardecido. Mina empapada por la lluvia de octubre y sentada como lagartija bajo el sol del mediodía. Mina de las buenas noches colmada de nuevos sabores. Amadora de los sucesos múltiples: huracanes, olas, viento, basura, muertos, fierros, charcos, ranas, arena que quema los pies, mangos en el frutero, regaños, experimentos, olor de hule quemado, carros de colores que pasan a toda velocidad afuera de la ventana, el ropavejero que se lleva a los niños, la moneda domingo, el chino que vende caramelos, la rosa botón, abierta, seca, caída (Laurent Kullick, 2015, p. 96-97).

En esta cita se hace evidente la presencia sólida del cuerpo como centro del gozo. En ella no hay alusión a la censura, la crítica o la culpa. Todo es foco de interés como medio para experimentar sensaciones y placeres. Los sentidos se hacen presentes: la vista que observa tras la ventana; el olfato que reconoce el olor a humo quemado, a basura y a muerte; el oído que registra los regaños y el tacto: la piel descalza sobre la arena, el golpe de los huracanes, las caricias de las olas y el viento. Este cuerpo que reclama el placer escapa del dominio patriarcal al abrirse camino

hacia su conocimiento. Este atrevimiento resulta subversivo ya que se espera que sea el hombre quien enseñe a la mujer sobre la sexualidad femenina.

La señorita se desplaza a tientas en una anatomía de la que tiene nociones equívocas y desemboca con sorpresa, con terror, en pasadizos oscuros, en sótanos cuyo nombre es secreto de “El otro” [...] Esta situación de confinamiento que se llama por lo común inocencia o virginidad, es susceptible de prologarse durante largos años y a veces durante una vida entera (Castellanos, 1984, p. 13-14).

Contrario a esto, en *El camino de Santiago* la protagonista exige el derecho al placer para el cuerpo femenino, en oposición al pensamiento androcéntrico que ha puesto en primer plano la primacía del falo y con esto ha sido incapaz de ver a la mujer como un ser completo, puesto que la considera como un ser mutilado³¹. Si bien esta novela, no mira hacia la bisexualidad, como lo decía Hélène Cixous (1995)³², sí apunta como ella a una recuperación del cuerpo femenino, y al hacerlo, pide, como ella, el derecho al gozo.

Este hecho particular de que la protagonista sepa que sus acciones son “diseñadas” por otro, da una visión particular sobre lo femenino en tanto que señala el poder que ha ejercido el pensamiento patriarcal sobre las mujeres al creerse dueño de sus cuerpos y de su voluntad. El

³¹ Recuérdese que el psicoanálisis freudiano y lacaniano sitúan la neurosis de la mujer en la envidia del pene, además de que tachan su sexualidad de infantil por la “incapacidad” de disfrutar del placer sexual vaginal y en su lugar ubicarlo en el clitoris.

³² Si para el psicoanálisis, el niño alcanza las normas de la cultura con el miedo a la castración y con ello la renuncia a su madre (la prohibición del incesto), la niña no siempre completa esta fase, ya que es un ser castrado que no siempre logra distanciarse del amor a su madre y su deseo de tener un pene, lo que para Freud se entiende como la entrada tardía de la niña en la cultura. Para Cixous la etapa edípica de la niña, lejos de resultar desastrosa, resulta relevante puesto que guarda en su ser tanto la subjetividad femenina como la masculina, lo que la haría un ser mucho más completo. “En cierto sentido, la mujer es bisexual; el hombre —no es ningún secreto— se mantiene en equilibrio para mantener a la vista su unisexualidad falocéntrica (Cixous, 1995, p. 254). El gran acierto de Cixous radica en devolverle el cuerpo a la mujer, en tanto que no ve en ella un cuerpo mutilado; por el contrario, concibe la anatomía femenina como un todo, incluso más rica en significados que la masculina.

discurso masculino sobre lo que Debe-Ser una mujer se le impone al cuerpo de la protagonista como el máximo reto que debe cumplir. Incluso su madre contribuye al carácter reservado y silencioso que tiene que desempeñar.

En una cena con su pretendiente, Cuco, adopta un gesto propio de su madre: “finjo la mirada ausente que aprendí de mi madre” (Laurent Kullick, 2015, p. 67). En esta cita resulta interesante el uso del verbo “fingir” puesto que entonces nos habla de un personaje que sabe que las acciones de su cuerpo han sido impuestas desde la perspectiva androcéntrica. Lo que la vuelve un ser consciente de que dichos mandatos no pertenecen solo a Santiago, sino que son parte de un pensamiento colectivo que castiga a las mujeres que no lo siguen. Ella aparenta las supuestas virtudes femeninas a través de un cuerpo que se muestra recatado ante la mirada masculina. Sin embargo, el hecho de que ella sepa que su cuerpo no le pertenece conduce a la “creación” de un cuerpo transgresor que la lleva a denunciar el sometimiento. El cuerpo monstruoso es precisamente el arma que tiene para hacer evidente la violencia de género.

El lápiz labial fue mi arma para recuperar la risa que tenía antes de Santiago: inarmónica, desahuciada, interrumpiendo toda música de la rueda de la vida, irrumpiendo en la bóveda de la modorra de aquellos que tenía a mí alrededor. La risa que se me fue apagando desde el año catorce, cuando ya no pude copiar nada y debí salir con un sello de autenticidad. La risa que me ha deformado la cara hasta juntar las comisuras de los labios con el rabillo de los ojos. La risa que no podría contener ante maestros ni autoridades. La risa que no pude llevar conmigo a través del mundo que se hundía cuando me vi en el espejo interno del vacío. Porque ahí, en el vacío, no hacía eco. Ni las invisibles moléculas ni los átomos cedían un poco para dar paso a la acústica de mi risa. Y este ruido que contenía en la órbita de su explosión cada gramo de mi descontento, de mi disentir de todo cuando había aprendido

hasta ese año catorce, fue petrificándose en las aristas del corazón que se volvió gris como lava triste de haber surgido, de haber conocido en el aire (Laurent Kullick, 2015, p. 89).

El cuerpo en *El camino de Santiago* se erige como monstruoso en tanto que “aparenta” las formas femeninas, al hacerlo, no las reproduce, sino que al imitarlas pone de relieve el carácter impuesto de aquéllas. Es un cuerpo que vive en las fronteras con lo femenino, es decir, un cuerpo que aparenta lo que es, pero que no lo es. Como bien lo señala David Roas: “[...] el monstruo siempre implica la existencia de una norma: es evidente que lo anormal solo existe en relación a lo que se ha constituido o instaurado como normal” (2019, p. 30). Por lo tanto, el cuerpo de la protagonista se vuelve una amenaza para el sistema patriarcal.

—Quiero que golpeen a ese muchacho que no quiere a mi hija.

—¿Cómo la van a querer? —Contesta Javier—. Mírenle el pelo.

—No se baña ni se arregla, acá —tercia Alejandro con su timbre nasal.

—Camina como marimacho —remata Enrique (Laurent Kullick, 2015, p. 29).

Si bien, en esta novela, el cuerpo no llega a atemorizar, sí incomoda a quienes lo contemplan. El monstruo posmoderno se aleja del tradicional pero no por eso deja de ser subversivo “[...] el monstruo no es un ser estático, sino que evoluciona con el correr de los tiempos, cambia según sea una u otra localización histórica o geográfica. Aunque concentra miedos atávicos, es extremadamente dúctil” (Casas y Roas, 2018, p. 12). Entonces, el cuerpo de la protagonista desautomatiza el Deber-Ser al convertirse en una mujer que “aparenta” y se vuelve monstruoso en tanto que amenaza el conocimiento sobre los roles genéricos.

La construcción de las identidades fantásticas, de las mujeres misteriosas y sobrenaturales que procuran nombrar lo impensable, lo sobrenatural o la duda, se desarrolla mediante un proceso que podría considerarse semejante al performance artístico. Movidos por la

sorpresa y la espontaneidad de estas vidas, encontramos la representación del cuerpo femenino como uno de los temas centrales. El cuerpo en estas novelas no cuenta con una definición dada, es inacabado y busca completarse a lo largo de las narraciones. Son cuerpos que exponen lo que es aceptado socialmente y lo que es preciso que permanezca en la oscuridad; veremos que las protagonistas suelen actuar en esta disyuntiva y que, cuando experimentan la incertidumbre, sus acciones son improvisaciones que suelen partir de identidades prodigiosas, anómalas y fantásticas en continua definición dentro de sostenidos performances (Tarazona, 2014, p. 181).

Como hemos dicho, el género fantástico puede considerarse no solo como una ruptura entre dos órdenes sino como el deseo de una cultura que, en su afán por mantener un orden, rechaza los discursos minoritarios, como el de las mujeres, las supersticiones y el reino de las emociones, para sostener sus pilares sobre los que se erigen la razón, el saber científico y la cultura patriarcal.

En lugar de entender este intento de erosión como un mero afán de abrazar la barbarie o el caos, es posible verlo como el deseo de algo que resulta excluido del orden cultural; más concretamente, el deseo de todo lo que se opone al orden capitalista y patriarcal dominante en una sociedad occidental a lo largo de los dos últimos siglos (Jackson, 2001, p. 147).

Incluir seres “anormales” dentro de un relato que guarda semejanza con la corriente realista donde se describe el mundo conocido del lector, crea el efecto de duda, de temor o de angustia frente a la realidad, pero también abre el diálogo entre el conocimiento del lector y lo nuevo que le presenta la narración. Con esto, la relación entre lo nuevo y lo repetido abre un canal para preguntarse sobre la validez de los discursos dominantes.

2.4 *Cuerpo náufrago: una anatomía de la búsqueda de un género*

Un sueño hecho realidad es lo que constituye el hecho fantástico en esta novela, una mujer que siempre quiso ser hombre se despierta una mañana con una anatomía masculina. Ante este hecho, la protagonista decide cambiar su nombre a Antón, pero una duda la invade, ¿cómo ser hombre? Con este interrogante, la protagonista resalta que el ser hombre o mujer no depende de la anatomía sino de la impresión de género. Si el “habitus” es la ley que gobierna los cuerpos, el cambio en la anatomía que sufre este personaje, resalta el importante cuestionamiento sobre lo que debe ser un hombre y una mujer según los mandamientos culturales. Como lo mencionan Candace West y Don H. Zimmerman (1987), el género es una construcción que da a los rasgos biológicos (hormonas y fisiología) el *status* de hombre o de mujer.

Lo curioso de este personaje –y que a la vez lo hace altamente subversivo– es que su anatomía no cuenta con tal huella genérica. Frente al hecho de que debe continuar con su vida, Antonia decide salir de su apartamento como hombre; al intentar hacerlo, sin embargo, le surge una pregunta: ¿cómo aprendía [a serlo] cuando no había nacido así? (Clavel, 2005, p.16). Con este cuestionamiento, la protagonista pone en duda que género sea igual a sexo y desautomatiza que la masculinidad sea un hecho natural. Los hombres, al igual que las mujeres, se hacen a través de la dinámica cultural que les asigna roles o participaciones genéricas. Ambos, al moverse en diferentes esferas sociales, aprenden las leyes que rigen los cuerpos y se crean así una identidad.

De acuerdo con Butler, para ser reconocidos como hombres o como mujeres debemos portar un género: “tomar/tener género” para vivir en sociedad y ser “inteligible”; “las ‘personas’ sólo se vuelven inteligibles cuando poseen un género que se ajusta a normas reconocibles de inteligibilidad de género” (Butler, 2007, p. 70).

En *Cuerpo náufrago* no importa el sexo de Antonia/Antón³³, sino que logre comportarse como hombre. Asimismo, que en esta novela se borre el proceso de transformación física (hormonas y cirugía) subraya la crítica que se hace sobre la imposición del género a los cuerpos a partir del sexo. Según Butler, solo nos definimos como hombres y mujeres en la diferencia, si no guardando la unidad de nuestro género para no ser el otro.

Portar una anatomía femenina o masculina significa que debe haber una correspondencia con el actuar. La concepción de Simone de Beauvoir (2016) de la mujer como una construcción cultural bien puede aplicarse también a la masculinidad, puesto que es una actuación que llega a consolidarse cuando el cuerpo cumple con el adoctrinamiento cultural que le dicta cómo llevar a cabo las acciones propias de los hombres.

Si bien se ha puesto énfasis en que ellos son los “malos” y las mujeres las “buenas”, en los estudios sobre género se ha enfatizado que no todos los hombres gozan del ejercicio de la masculinidad debido a que la presión por ser fuertes, valientes y carentes de emociones los lleva a un sufrimiento que puede desencadenar comportamientos agresivos hacia ellos o hacia los demás.

César R. Nureña (2009), estudioso del tema, ha denunciado claramente que no todos los hombres experimentan su masculinidad de manera natural y con agrado: “Muchos [de ellos] notan que les es imposible adoptar los roles que tradicionalmente les habían sido asignados” (p.8).

Antonia/Antón, al ser un cuerpo que no tiene grabado en sí mismo la masculinidad, subraya que actos tan sencillos como orinar constituyen una muestra del peso cultural de nuestras acciones. La biología deja de tener un papel fundamental para ceder su lugar a las normas que rigen los géneros. Si bien hombres y mujeres deben desechar lo que no sirve a sus cuerpos, esto no significa

³³ A excepción del inicio de la novela, este personaje es nombrado tanto en femenino como en masculino y en algunas ocasiones de manera conjunta: Antonia/Antón. Nosotros lo llamaremos “Antonia” cuando la novela enfatiza su perspectiva femenina y de manera híbrida cuando aquella subraya su falta de género.

lo mismo para ambos, debido a que cada uno debe hacerlo de una manera particular que rebasa las simples diferencias anatómicas.

Antonia, el monstruo en esta novela, gana tal categoría al ser un cuerpo que no tiene grabado en sí mismo la masculinidad. Actos tan sencillos como el orinar, se vuelven cuestiones culturales de gran peso. La biología deja de ser un papel fundamental para ceder su lugar a las normas que rigen los géneros. Si bien, hombres y mujeres deben desechar lo que no les sirve a sus cuerpos, no significa lo mismo para ambos debido a que cada uno de ellos debe hacerlo de una manera particular que rebasa las simples diferencias anatómicas.

Los baños de los hombres y de las mujeres señalan el peso cultural que deben cargar ambos géneros como si de clases sexuales se tratara, puesto que cada una debe ocupar un lugar determinado. Ante la necesidad de ir al baño, Antonia se pregunta cuál sería el mejor y con ello desata una visión crítica sobre la dicotomía genérica: “Ahí estaban los símbolos damas/caballeros, como puertas ineludibles del destino, pero en la situación actual, ¿por cuál decidirse?” (Clavel, 2005, p. 25). Si los hombres y las mujeres fueran iguales, entonces, no habría tal división. El hecho de que sobre la biología se dibujen los roles de género muestra cómo la historia de la humanidad se puede ver en tal desencuentro.

[...] esas dos puertas que habían representado el destino de la humanidad occidental por lo menos desde que había cuartos de baño [...]. Pero por más que se quisieran obviar las diferencias [...] había también diferencias fehacientes. Bien mirado el asunto, no muchas por cierto, pero sin lugar a dudas una en la que muy pocos reparaban: el acto de orinar. (Clavel, 2005, p. 180-181).

Tal novedad no puede significar otra cosa que una fractura en el conocimiento sobre la realidad. Un hecho tan cotidiano para los hombres, como usar el mingitorio, nos parece –a partir

de esta lectura— un hecho extraordinario. Este sitio, tan común para ellos, abre una ventana para observar cómo la masculinidad se construye y erige bajo ciertos principios, por ejemplo, la búsqueda de la perpetuación de la dominación masculina:

En todo caso, el acto de orinar aparece como la manifestación de cierta virilidad que se impone violentamente y que siempre se construye y se afirma en una relación de oposición binaria, o sea, hacia y en contra del sexo opuesto, del sexo débil, abierto, femenino (Doucet, 2018, p. 66).

A través del encuentro de Antonia/Antón con tales artefactos, y gracias a la nueva mirada que nos ofrece este personaje, somos presa del efecto de extrañamiento propio de las obras artísticas. No es que la realidad haya cambiado, es el simple hecho de cambiar de sexo lo que lleva a la protagonista a adoptar una relación distinta con su entorno. Con este tropiezo, asistimos a la preparación actoral del sexo masculino para convertirse en hombres. Serlo no es algo que se da de manera instantánea, por el contrario, es un aprendizaje continuo.

De acuerdo con Connell (2003), ser hombres y mujeres es el resultado de un trabajo cultural que hace pasar a los géneros como naturales. El mecanismo mediante el cual se logra es a través de la metáfora del rol teatral, puesto que sirve para ejemplificar cómo la masculinidad es una actuación internalizada por medio del aprendizaje social.

Tal actuación es, precisamente, la que desautomatiza³⁴ Antonia/Antón. La primera vez que asiste a un baño de hombres, no solo se enfrenta a un lugar distinto, sino a una serie de acciones que debe copiar para orinar como lo hacen ellos. No se trata del acto biológico en sí, sino de las normas culturales que dictan el modo en que debe hacerse. Las mujeres se refugian en un excusado

³⁴ Con dicho término se hace referencia a la concepción de arte de Victor Schklovski (1978), para quien este consiste en “liberar a la percepción, del automatismo” (68).

que las separa de las otras mujeres, orinar es un acto que realizan a puerta cerrada y lejos de la mirada de posibles testigos; para los hombres, en cambio, es un acto público.

Antonia tuvo que concentrarse. Orinar frente a un otro casi siempre es una tarea ardua, pero cuando se ha mudado de cuerpo no queda más que probar, seguir arriesgando los pies de plomo de la lógica y calzarlos con la piel volátil del azar. Cerró los ojos y respiró tan profundamente que sintió que el aire le llegaba al bajo vientre y con él una sensación expansiva de bienestar. Entonces orinó (Clavel, 2005, p. 26).

Un cuerpo sin género resulta en sí mismo monstruoso debido a la falta de coordinación entre sus acciones, lo que se traduce en un ser subversivo al acercarnos a las fronteras con lo prohibido. “[...] la criatura monstruosa supone el desvío a la norma, la violación a los límites que hemos creado en relación a lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico, y también social y moral” esta cita se repite varias veces (Casas y Roas, 2018, p. 10). En este caso, Antonia/Antón es un ser que puede parecer repugnante no solo debido a su falta de un género definido, sino también porque desenmascara los preceptos culturales que rigen a éstos. De acuerdo con Butler, lo que uno llega a ser, en tanto género, es la impresión de una norma sobre nuestro cuerpo dentro de una esfera cultural. Si se toma en cuenta la fuerza de dicha impresión, entonces, el sexo es también la huella de una represión y exclusión de los cuerpos que no se corresponden con dicha norma. El género no es más que un “disfraz”, dice Antonia. Lo que pone de relieve que la masculinidad sea una construcción.

Este personaje hace una crítica a los esfuerzos del positivismo por hallar las raíces naturales de lo femenino y lo masculino a través de las ciencias como la biología, la medicina, la psicología y la sexología. Antonia no deja de ser mujer por cambiar de genitales, para ser hombre debe incorporar la masculinidad a su nuevo cuerpo. El hecho de que vea con asombro los mingitorios,

el orinar frente a otros hombres y la falta de expresión de emociones, es una muestra de que el personaje mira a la masculinidad desde fuera y no como si fuera parte de ella. Con esto, Antonia desautomatiza lo “natural” de ser hombre y pone de relieve que además de contar con la anatomía se debe “convertir” en un hombre lo que pone en evidencia que el género es más que una cuestión biológica.

El ser humano, al estar inmerso en las relaciones sociales que rigen una sociedad, reproduce las leyes a través de un cuerpo que manifiesta los valores dominantes y que obedece a intereses políticos sobre el crecimiento económico. Así, este cuerpo de Antonia es una denuncia a los principios epistémicos que han sostenido la creencia sobre la supuesta naturaleza de los géneros al hacer evidente que no son los genitales los que lo definen, sino los intereses bajo los cuales se construyen.

Con el nacimiento de la sexología se hizo un intento por “normalizar” las prácticas sexuales con el interés de borrar el proceso histórico del que habían sido parte, y poner como “naturales” los roles genéricos y su fin primordial: la procreación.

Pese a que Antonia ha mudado de cuerpo, su perspectiva no se construye desde los principios que rigen la masculinidad. Cuando ella se encuentra con los urinarios, estos le inspiran un asombro tal que quiere conocerlos más; en contraste con los hombres, para quienes son instrumentos desechables: —¿Urinarios? ¿pero qué quieres saber? (Clavel, 2005, p. 36). Antonia, que apenas ingresa en el mundo masculino, no deja de mirarlos desde una mirada ajena a los discursos dominantes y los contempla llena de asombro:

Sea cual fuere la modalidad, Antonia no podía enfrentarse a un mingitorio sin que el encuentro le resultara inquietante, pues su condición de objeto para uso exclusivamente masculino le recordaba ese espacio liminal, ese borde adonde sus nuevos deseos y apetitos

la hacían chapotear antes de decidir precipitarse o detenerse. Sin una conciencia clara de dónde podía llevarla su interés por los urinarios, aprovechaba cualquier ocasión para indagar y conocerlos (Clavel, 2005, p. 35).

Con este cuerpo sin género, Antonia/Antón hace un cuestionamiento a la supuesta naturaleza de la masculinidad y anuncia al deseo como motor desestabilizador de tal pretensión. Ante la forma de este artefacto, se pregunta si acaso no ha sido pensado desde el deseo masculino de poseer a las mujeres: “la innegable voluptuosidad de las formas del urinario” (Clavel, 2005, p. 26), y se pregunta: “¿reparaban los hombres en ellas y se dejaban seducir por sus líneas insinuantes o sólo se vertían en un acto mecánico que negaba su erotismo inherente?” (Clavel, 2005, p.26). Antonia sugiere que es el deseo el que se oculta tras los diferentes artefactos, lo que muestra que los hombres y las mujeres cuentan con una herramienta que los libera de las restricciones genéricas:

[...] aquellos que preservaban su forma original de matriz, rotundas caderas de firmeza acariciante, inquietantes por la porcelana lúbrica que les confería una humedad orgánica, hipnóticas en su sensualidad de bestezuelas bostezantes. [...] algunos con vertederos de agua que recordaban la cascada del clítoris [...]. (Clavel, 2005, p. 49- 50).

Además de que permite ver que, contrario a las tendencias monológicas del sistema patriarcal, que pretende construir una realidad desde sus principios dominantes, la realidad también se puede expresar desde otros puntos de vista:

Tenías razón Antón, es un hallazgo haber pensado en el mingitorio como las suaves caderas de una mujer. Pocos hombres se atreverían a señalar su semejanza y mucho menos reconocerían un placer parecido al del encuentro amoroso cuando se paran frente a uno de ellos (Clavel, 2005, p.86).

Este cuerpo híbrido de Antonia/Antón le permite saber que un instrumento de mero uso masculino tiene forma femenina y que puede significar un momento de goce más allá de lo anatómico:

Exhaló de placer ante este nuevo hallazgo: además de satisfacer una necesidad, el acto la había confirmado en una voluntad capaz de incidir y trastocar, de adueñarse de ese nuevo territorio curvilíneo y majestuoso que tanto le evocaba [...] las caderas de una mujer. Sintió que transgredía un límite desconocido (Clavel, 2005, p. 27).

Frente a dicho goce, Antonia descubre que la masculinidad se fundamenta en la agresión y la búsqueda de ostentación de poder: “[...] el acto de orinar de pie le parecía [a Antonia] más un despliegue de soberbia y poderío, capaz de reafirmar la virilidad en sus formas más primarias” (Clavel, 2005, p.102), lo que la lleva a cuestionarse si quiere adoptar un género.

Además, este personaje ofrece una mirada crítica en relación con la masculinidad puesto que la experimenta como una armadura, como una carga que acaba con la libertad de los hombres debido a que los limita y los somete a sus principios, por lo que a ella le importa poco adoptar aquellos que rigen la masculinidad:

En el trayecto hacia su casa, desconcertada por esa fascinación repentina por las armaduras, se preguntó si de verdad eso era lo que quería [...] Las armaduras eran hermosas: uno podría portarlas, al menos imaginariamente, en ciertos momentos de embate exterior, pero, por lo demás, ¿no eran acaso una forma estereotipada de la masculinidad? (Clavel, 2005, p. 29).

De acuerdo con este personaje, si quiere adoptar el actuar de los hombres, debe “ponerse” la armadura que los hace rígidos y estrechos en sus emociones y expresiones. Al declarar esto, la protagonista pone al descubierto que si los hombres son rudos o inexpresivos es debido a que la

cultura androcéntrica les ha marcado dichos atributos y que, al hacerlo de una manera tan persistente y asidua, los hace pasar como naturales:

Vemos claramente que en este campo lo más importante es devolver a la *doxa* su propiedad paradójica al mismo tiempo que denunciar los procesos responsables de la transformación de la historia en naturaleza, y de la arbitrariedad cultural en natural. (Bourdieu, 2015, p. 12).

Así, en *Cuerpo náufrago* tenemos a un cuerpo masculino que no quiere ser hombre debido a las ataduras que esto significa:

La virilidad, entendida como capacidad reproductora, sexual y social, pero también como aptitud para el combate y para el ejercicio de la violencia [...], es fundamentalmente una carga. En oposición a la mujer, cuyo honor esencialmente negativo, sólo puede ser definido o perdido, al ser su virtud sucesivamente virginidad y fidelidad, el hombre “realmente hombre” es el que se siente obligado a estar a la altura de la posibilidad que se le ofrece de incrementar su honor buscando la gloria y la distinción en la esfera pública. (Bourdieu, 2015, p. 68-69).

La masculinidad, como dice Antonia, es una armadura para ellos, lo que significa que aquella los sujeta y los constriñe tanto como a las mujeres el corsé, lo que apunta a que este cuerpo prefiere ser un cuerpo náufrago antes que ser femenino o masculino. Además, la protagonista no quiere ser hombre debido a que estos no siempre gozan de su cuerpo. De acuerdo con Antonia, el que los hombres le presten excesiva atención a los genitales masculinos genera demasiada tensión en ellos, lo que pone en duda que los hombres estén más cómodos con sus cuerpos de lo que están las mujeres.

Ahora, de ordinario, percibía su miembro como un ser aparte y cada mañana lo contemplaba en el espejo, abriendo un poco las piernas y apretando las nalgas, para cerciorarse de su presencia y poder. Que fuera exterior, le permitía lucirlo y envanecerse, pero también la hacía sentirse vulnerable (como en ese momento en que se había quitado la toalla con un movimiento demasiado brusco y las tijeras se precipitaron en un vuelo siniestro cercano a su vientre que lo obligó a saltar de manera instintiva). El sexo en las mujeres [...] está oculto y por ello mismo guarecido. En cambio, en los hombres —y no pudo evitar una mirada amorosa a sus genitales —está tan peligrosamente expuesto. (Clavel, 2005, p. 54).

Con esta experiencia se cuestiona que la masculinidad se viva con libertad y sin tropiezos, pues siempre hay dudas sobre el cuerpo. La asociación entre el miembro masculino y el significado de virilidad van tan de la mano que, aunque no se le nombre de manera explícita, el miedo de los hombres es no contar con la fuerza física suficiente para el acto sexual.

El falo se convierte, así, en un foco de interés para la mirada propia y ajena, puesto que funciona como una cámara de vigilancia que evalúa qué tanto los hombres son hombres de acuerdo a su potencia sexual, misma que, entre otras cosas, se mide a través de la dimensión de los genitales:

Pero estar solo entre hombres también resultaba amenazante. Desnudos los cuerpos en el área de regaderas, unos y otros fingían una indiferencia que nada tenía que ver con sus impulsos. Antonia observó que inclusive Carlos deslizaba miradas oblicuas al sexo de otros hombres. Eran todos penes en reposo, pero las dimensiones variaban: ¿permitirían esas diferencias presagiar la excelsitud o la indicación de una erección? Unos y otros se sabían observados por más que las miradas no apuntaran directamente al blanco (Clavel, 2005, p. 65).

Con esto, Antonia señala que es mejor tener un cuerpo sin la impresión de género y naufragar entre lo femenino y lo masculino. Prefiere experimentar la falta de control sobre su deseo como una libertad más que como una condena: “su mirada se sintió atraída por el escote de la mujer donde se apretaban unos senos generosos” y responde con una “erección involuntaria” (Clavel, 2005, p. 43).

Frente a la masculinidad como una armadura, Antonia se inclina por la libertad que le ofrece el gozo del cuerpo. Antonia sintió un cosquilleo en la entrepierna. “Al ataque..., escuchó decir su pene como si ahí estuviera la verdadera espada. [...] Su miembro siguió inflándose y, orgulloso de su poderío, ni siquiera se dignó contestarle” (Clavel, 2005, p. 57). El deseo, entonces, es lo que adopta Antonia como eje para suprimir la atadura de los géneros. Opinión que comparte con su amigo, Carlos:

Un apéndice poderoso en vigor y vulnerable en reposo que no obedece a tu voluntad. No depende de ti. Al contrario, tú eres su siervo y su fuerza es tal que te pone a gravitar según el objeto de su deseo. Algo que Carlos definía como la “gravitación de la mirada”: esa inercia de imán que te lleva los ojos tras unas piernas, un trasero, un caminar, sin que medie tu voluntad o conciencia (Clavel, 2005, p. 69).

Dejarse llevar por el deseo desemboca en una vida sexual que escapa al discurso que pretende atar los géneros a la heterosexualidad. En lugar de esto, prefiere la libertad que le permite su cuerpo híbrido. De acuerdo con los principios de la cultura patriarcal, los hombres deben buscar mujeres para probar su hombría y, además, tener hijos. Toda desviación de esta norma se considera una amenaza al orden cultural. El hecho de que este personaje mantenga relaciones amorosas con hombres y mujeres es una de las virtudes de contar con un cuerpo masculino y una mirada femenina:

No podía engañarse: siempre le habían atraído los cuerpos de otras mujeres. Entonces, ¿había sido lesbiana sin saberlo? Pero los hombres también le gustaban. Carlos, Raimundo, cada uno de manera especial, lo mismo que Malva y también Claudia. El mundo era un vasto repertorio de posibilidades. Ciertamente que desde que tenía pene [...] las mujeres le atraían más. ¿Entonces? Más que náufraga se sintió perdida en un laberinto de sentimientos contradictorios y reconoció que los náufragos también podían darse en tierra firme. (Clavel, 2005, p. 92).

La sexualidad, al igual que los cuerpos, obedece a una restricción sobre el deseo y cómo expresarlo. De acuerdo con los contextos sociales e históricos, los hombres y las mujeres pueden ejercer más o menos libremente su apetito sexual. Por ejemplo, en la Grecia clásica había cierta libertad para que los hombres tuvieran intercambios sexuales entre ellos.

De acuerdo con Foucault (2013) la relación homosexual no carecía de protocolos. Debido a que los hombres jóvenes eran los más codiciados, estos corrían el riesgo de jugar el papel pasivo en la relación, por lo que procuraban hacer difícil el convencimiento, así como poner condiciones a su amante.

Por un lado, al joven se le reconoce como objeto de placer, y aun como el único objeto honorable y legítimo entre las parejas masculinas del hombre; nunca se reprochará a nadie que ame a un muchacho, lo desee, y goce de él, mientras se respeten las leyes y las conveniencias. Pero, por otro lado, el muchacho, puesto que su juventud lo llevará a ser hombre, no puede aceptar reconocerse como objeto en esta relación que siempre se piensa en forma de dominación: no puede ni debe identificarse con este papel (2013, p.240).

De este modo, Antonia/Antón, pone de relieve que, si bien la sexualidad ha obedecido tanto a las restricciones dicotómicas de lo femenino y masculino como a los intereses del Estado por

controlar la práctica sexual, los cuerpos no responden a esta reglamentación puesto que están dominados por el deseo.

Con este cuerpo monstruoso, Antonia se vuelve un personaje crítico que abre la discusión sobre la sexualidad y la manera en que se ha pretendido limitarla, suprimirla y castigarla. Como bien lo ha señalado Foucault (2013), a partir del siglo XVIII los discursos sobre el sexo han exigido hablar sobre la sexualidad desde distintos espacios del saber y, agrega, esto ha significado una orden imperativa para analizarla y controlarla. Con ello, dice este autor, ha nacido una manera diferente de enfrentarse a ella, ya no se le concibe como un pecado o un deseo, sino como un asunto del Estado que debe ser administrado desde las altas esferas del poder y explicado desde el ejercicio de la razón y la ciencia.

Antonia, al ejercer su sexualidad con hombres y mujeres, pone en entredicho que el sexo deba ser, exclusivamente, entre hombres y mujeres, y con el único fin de la procreación; en contraste, considera que el deseo es lo único que puede liberarnos de las ataduras de los roles genéricos. Lo que la distancia de aquellas prácticas regidas por los estereotipos genéricos.

Después la mano de Raimundo palpó por encima de la ropa su sexo naciente. Fue el único gesto de suavidad que tuvo con Antonia porque después todo se precipitó con una urgencia imperiosa y tiránica. Someter, avasallar el cuerpo de otro hombre puede ser cuestión de estrategia, pero sobre todo de fuerza. Antonia pensó en dos carneros machos embistiendo por una sola hembra; imaginó sus cornamentas entrelazadas con furia, el choque de los cuerpos electrizados por un instinto mortal. Sólo que el oponente y la hembra (el rival y el premio) se fundían ahora en un mismo cuerpo al que había que doblegar. Entonces lo supo. Supo que el sexo entre hombres es, sobre todas las cosas, violento (Clavel, 2005, p. 121-122).

Con esta experiencia sexual, Antonia sabe que, si ella pretende ser él, entonces debe aprender la rudeza baja lo cual gira el deseo masculino. Descubre que, para los hombres, el sexo no es lo mismo que para las mujeres, mientras que ellas buscan un encuentro afectivo; ellos, un encuentro físico que pruebe su virilidad y dominación frente a la mujer. Frente a esto, Antonia prefiere habitar un cuerpo náufrago.

2.5 Una trasgresión a las normas culturales a través del cuerpo reptil

Como es bien sabido, el cuerpo femenino ha sido visto por la cultura patriarcal como instrumento para el goce masculino; las mujeres, por tanto, han buscado lograr la apariencia deseada por ellos. Este hecho ha significado que las mujeres persigan el cuerpo ideal para gustarle al sexo opuesto. En oposición a esta postura, se encuentra Irma, la protagonista de *El animal sobre la piedra*. Para ella, el devenir que sufre su cuerpo es positivo, incluso si este la aleja de la imagen prototípica humana y femenina.

Esta obra, heredera de la tradición literaria que ha explotado el tema de la metamorfosis con grandes narrativas como *Las metamorfosis* de Ovidio³⁵ (1996) o *La metamorfosis* de Kafka³⁶ (2000), presenta un cuerpo de mujer transformado en reptil que, leído desde una perspectiva de género, puede ser interpretado como una salida a la heteronomía, esto es, al conflicto entre el cuerpo que se tiene y el ideal. “Incesantemente bajo la mirada de los demás, las mujeres están condenadas a experimentar constantemente la distancia entre el cuerpo real, al que están encadenadas, y el cuerpo ideal al que intentan acercarse” (Bourdieu, 2015, p. 87). Si el cuerpo femenino es el resultado de las fuerzas del poder, de la ley o de la impresión del género, *El animal*

³⁵ Escrita en 8 d.C.

³⁶ Publicada en 1915.

sobre la piedra muestra, a través del elemento fantástico del cuerpo monstruoso, una salida a la alienación simbólica del cuerpo. Un acto subversivo en tanto que el monstruo representa una amenaza al orden social.

En este sentido, las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían las huellas de lo que ha sido silenciado, hecho invisible. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar. Además, problematiza las categorías, en tanto que muestra lo que la sociedad reprime. Todo ello tiene un contundente carácter subversivo al revolver o invertir las categorías conceptuales, o subvertir los represivos esquemas culturales de categorización (Cortés, 1997, p. 19).

En esta novela, la protagonista se va desprendiendo de los valores culturales que moldean el cuerpo. Estos comienzan con los músculos, así como los reptiles son lentos, afirma que ella también lo es: “Los músculos que antes respondían de manera inflexible ahora están aletargados” (Tarazona, 2008, p. 14). Pero, si aquí perdió movilidad, ganó en la elasticidad de sus articulaciones. “Si me lo propongo, tuerzo los brazos al punto de poner mis dos palmas sobre los omoplatos, sin experimentar dolor o tirantez, además, mis piernas son ahora aun poco más zambas, como si las rodillas se hubiesen vencido hacia los costados” (Tarazona, 2008, p. 14). Dicha transformación la hace ágil en tanto que puede doblar su cuerpo, estirarse más y conseguir mayor movimiento. Con esta nueva habilidad, la protagonista desautomatiza lo pregonado por el discurso patriarcal, que ha preferido a las mujeres quietas y que ocupan menores espacios.

De acuerdo con Bourdieu se ha preferido que la mujer se mantenga “alejada de los lugares públicos, debe renunciar a la utilización pública de su mirada (en público camina con la mirada puesta en sus pies) y de su voz (la única frase apropiada es ‘no sé’ antítesis de la palabra viril que

es afirmación decisiva, franca, al mismo tiempo que reflexiva y mesurada)” (2015, p. 31). De esta manera, puede decirse que la protagonista no tiene problemas con aceptar un cuerpo contrario a los estereotipos femeninos, ni que tampoco evalúa a las demás mujeres como competencia, concepción de sí misma y de las demás que la aleja del pensamiento androcéntrico, donde aquellas pelean por ser más atractivas y atraer la mirada masculina.

Al sentir la necesidad de la mirada de los demás para construirse, están constantemente orientadas en su práctica para la evaluación anticipada del precio que su apariencia corporal, su manera de mover el cuerpo y de presentarlo, podrá recibir (de ahí una propensión más o menos clara a la autodenigración y a la asimilación del juicio social bajo forma de malestar corporal o timidez). (Bourdieu, 2015, p. 87).

Aceptar esto, la lleva a desautomatizar que la belleza en la mujer sea un acto natural. Pese a que en la década de los setenta el movimiento feminista se opuso a los concursos de belleza que condenaban a la mujer a ser un objeto al servicio del gusto masculino, el significado de la belleza sigue siendo desigualitario entre los hombres y las mujeres.

La belleza es una cualidad que se proyecta principalmente, y desde su nacimiento, en las chicas; de entrada, sus padres las describen como preciosas, bonitas, monas, mientras que de los bebés masculinos se dice que son robustos, grandes, “fortachones”. A un bebé vestido de azul se le describe como fuerte y activo; el mismo lactante vestido de rosa se considera fino y delicado (Lipovetsky, 2017, p. 175).

Ahora bien, es importante destacar que la protagonista comienza todo este cambio a partir de la muerte de su madre. Ella dice que espera convertirse en una nueva mujer a partir del viaje que hace a un lugar apartado. Además de que espera superar el duelo que la invade. Así, no puede decirse que esta novela sea propiamente feminista, sin embargo, en esta tesis, nos interesa

interpretar el devenir de la protagonista desde una perspectiva de género. Esto se justifica en tanto que en el cuerpo de ella se nota cómo va perdiendo los rasgos humanos y femeninos. Si abordamos su cuerpo desde el concepto de “disciplinamiento” corporal, según Foucault, se puede afirmar que la protagonista se aleja de la cultura. Y si esta es patriarcal, entonces, se deshace de las normas que rigen el cuerpo de las mujeres. La lectura del cuerpo monstruoso es el medio para leer qué dice esta obra en relación con las normas masculinas.

Su transformación recorre todo su cuerpo y se manifiesta claramente en las capas físicas más visibles, como la piel, los ojos y la lengua. Explica que una nueva superficie dérmica se asoma, más dura que la anterior y que la vieja le pesa igual que a los reptiles, tal como si fuera una costra. “La comezón sigue, si me rasco se incrementa, pero no puedo dejar de hacerlo (...) Veo que en algunas partes de mis brazos la piel se desprende” (Tarazona, 2008, p. 32). Igual que ellos mudan cada determinado tiempo, así también la protagonista. ¿Será que una piel más gruesa la haga más fuerte? Es lo que pareciera sugerir la voz de esta protagonista. “Me pellizco, froto una mano contra la otra. No siento con la misma intensidad que antes. Mi tacto ha disminuido” (Tarazona, 2008, p. 32) y con ello, entonces, aparece una nueva sensibilidad ante el entorno. De acuerdo con sus palabras, está viendo nacer a una nueva mujer. La nueva piel la ha fortalecido:

[...] es un pellejo fino con mis huellas digitales y las arrugas grabadas; su tacto es similar al del pegamento que, de niña, me ponía sobre las palmas de las manos. Me miro la piel, me quito la camisa para verme el torso, no entiendo lo que descubren mis ojos: estoy hinchada, mis poros son mayores, o eso parece, y el color de mi piel es distinto. Miro de nueva cuenta el pellejo, lo recojo con las dos manos, lo palpo. En la parte que cubría mi cabeza reconozco las cicatrices de la varicela que tuve en la frente; manoseo el pellejo

porque quiero recordarlo con claridad. El pellejo es mi historia. La pieza está completa. Me desprendí de él con movimientos cuidadosos (Tarazona, 2008, p. 39).

Este devenir parece anunciar la llegada de una mujer salvaje, puesto que su cuerpo pierde cada vez más los rasgos femeninos para tomar los de un animal. Entre los cambios revolucionarios que alteran el cuerpo femenino de la protagonista, le ha ocurrido uno en especial: su sexo ha desaparecido. “Como mis articulaciones, ahora mi sexo está cubierto de una piel más gruesa” (Tarazona, 2008, p. 63). Este hecho parece no preocuparle, aunque no deja de llamar su atención. Con este cambio, parece aceptar su nueva naturaleza. Que ya no guarde en su fisiología la marca genérica, entonces, significa que su cuerpo anuncia un nuevo rumbo en la jerarquía establecida entre hombres y mujeres.

Comprender nuestra noción de sexo como una interpretación cultural implica desatar el binomio sexo/género, liberarse de lo supuestamente biológico e inmutable para hacer del género un conjunto de significados y acciones que pueden potencialmente proliferar más allá de los límites binarios del sistema heterosexual (Guerra, 2008, p. 91).

Si la anatomía ha significado destino, el cambio en esta puede marcar el inicio de una nueva relación entre los cuerpos masculinos y femeninos donde se ponga de manifiesto que los géneros no constituyen la identidad, sino que son el producto de una cultura y que bien podrían ser elegidos. La protagonista se despoja del vestido cultural que cubría su cuerpo, para tomar la envoltura de un cuerpo animal. Con dicha figura monstruosa se opone al discurso patriarcal que dicta un cuerpo estético para las mujeres. Lo que sugiere una denuncia para que ellas se vuelvan dueñas de sí: “Estoy hecha para esto, como un animal del principio de los tiempos: me encuentro adecuada y perfecta, he sido hecha para convertirme en mí” (Tarazona, 2008, p. 126). Lo monstruoso, entonces, resulta una amenaza a las normas culturales ya que se opone a ellas. Como dice Bourdieu: “[...] la

supuesta ‘feminidad’ solo es a menudo una forma de complacencia respecto a las expectativas masculinas, reales o supuestas especialmente en materia de incremento del ego” (2015, p. 86). El cuerpo monstruoso borra los rasgos propios de una mujer, en específico, la belleza que debe cubrirla.

[...] durante largo tiempo los cuidados dedicados al aspecto físico estuvieron dominados por la obsesión del rostro, por una lógica decorativa, que se concretaba en el uso de productos de maquillaje, en los artificios de la moda y del peinado. Esta tendencia ya no es la nuestra; hoy es el cuerpo y su mantenimiento lo que moviliza cada vez más las pasiones y la energía femeninas (Lipovetsky, 2017, p. 121).

Irma, a través de la aceptación de su nuevo cuerpo “reptil”, rompe con tales estereotipos y se convierte así, en una nueva mujer. Visión que resulta subversiva ya que va en contra del discurso dominante y denuncia el dominio que ha tenido el discurso patriarcal sobre las mujeres: “Lo monstruoso representa el *Otro* depredador que hay en cada ser humano, al tiempo que moviliza una imagería negativa que amenaza la estabilidad social, de raza, de sexo o de género” (Cortés, 1997, p. 19).

Pero, en esta novela no solo se busca una revaloración de las mujeres, sino también de los animales. Al elegir un cuerpo reptil la protagonista hace un elogio de dichos atributos físicos y un cuestionamiento hacia aquellos valores que ponen en primer lugar al “hombre” como ser superior frente a otras criaturas como los animales a quienes explota y maltrata, erigiéndose él mismo a imagen y semejanza de dios y dueño de la naturaleza.

El animal [funciona] de modos cada vez más explícitos como un signo político. Cambia de lugar en las gramáticas de la cultura y al hacerlo ilumina políticas que inscriben y clasifican cuerpos sobre ordenamientos jerárquicos y economías de la vida y de la muerte —esto es:

los ordenamientos biopolíticos que “producen” cuerpos y les asigna lugares y sentidos en un mapa social– (Giorgi, 2014, p. 13).

Este cambio de lugar en la escala de valores sociales del animal permite una lectura crítica sobre los ordenamientos de cuerpos que dictan cuáles son “vivibles”, “eliminables”, “explotados” o “cosificados”. La metamorfosis de humano a animal es un puente para hacer visibles los discursos que los categorizan y un artefacto para poner de relieve el carácter histórico de los cuerpos. La mujer reptil, leída desde una perspectiva de género, permite hacer una denuncia frente a dichos sistemas imperantes sobre el abuso que ejercen sobre la mujer y la naturaleza, en este caso específico, hacia los animales. Con ello, el cuerpo monstruoso quebranta la solidez de la realidad al decir que esta sea natural o normal para señalar que ha sido construida desde una mirada masculina. Lo que nos lleva al animal postmoderno en el sentido de que replantea la concepción del mismo. Ya no es un ser vivo “inferior” al hombre como lo ha planteado la religión cristiana o la filosofía cartesiana, sino que va más allá de tales relatos para ser “él mismo”.

[...] es importante decir que, al igual que el animal satírico, el animal post-moderno no se preocupa de la crítica ética o moral a la sociedad humana o la animal porque ha dejado de haber un metadiscurso que legitime dicha ética o sociedad. Su principal objetivo es él mismo; a lo sumo, se preocupa también por su dueño, aunque esta es otra manera de preocuparse de él mismo. Su sobrevivencia, su vida íntima, sus aventuras: estos son los temas que están en el centro de su narración (Ramírez Lámbarry, 2011, p. 8).

La sociedad post-moderna responde a necesidades diferentes a la moderna, en tanto que su funcionamiento y contexto ha cambiado. Según Jean Jacques Lyotard (2019) se está viviendo una revolución del pensamiento, ya que todas las capas sociales, culturales y económicas se ven afectadas por la gran ola tecnológica y científica que toca a cada uno de los sectores sociales y que

trae consigo nuevos retos, además, el derrumbe de ideologías hasta hace muy poco dominantes y que ahora no funcionan para significar a la realidad.

Como bien menciona este sociólogo, los grandes relatos que sostenían y daban forma a la sociedad se quebrantan o pierden solidez en la era post-moderna, lo que entre otras cosas significa que la idea del hombre como ser superior sufre fisuras. Si bien Nietzsche (2011) había proclamado al súper hombre como figura sobre la cual se construiría la nueva sociedad que se alejaba de la divinidad, la figura de la mujer reptil pone de relieve que este discurso también se derrumba cuando pone en desventaja a los demás seres vivos y los pone a disposición de aquel. La presencia de la mujer-animal fractura tal discurso para proponer a la comunión con la naturaleza como el nuevo terreno sobre el cual se construya la nueva concepción sobre el hombre y lo que lo rodea.

Tarazona nos presenta un animal inteligente, místico y creativo, capaz de entender al mundo con un lenguaje en comunión con las cosas. Además, al ser una mujer-hembra es capaz de reproducirse y engendrar un ser híbrido, crear una descendencia de seres con un potencial distinto al nuestro. El híbrido se expresa a nivel temático con una visión panteísta del mundo, que nos hace partícipes directos de las cosas y, a nivel formal, con un texto que incluye imágenes y se construye en base a fragmentos (Ramírez Lámbarry, 2011, p. 201).

Como afirma Lyotard (2019), los grandes relatos que habían dado sentido a la realidad se tambalean y ni el marxismo, ni la teoría de la evolución de la vida según Darwin, ni la naturaleza humana desde la complejidad del inconsciente freudiano son suficientes para justificar, legitimar o sostener a la realidad y al hombre; en cambio, son los micro relatos o *petites histoires*, según lo llama el autor, los que pueden dar algún sentido a la realidad. La complejidad que ha tomado esta ha sido a tal nivel que ya no basta un solo discurso para comprenderla, se requiere de múltiples aproximaciones que intenten explicar al hombre y su entorno.

De este modo, podríamos anunciar el fin del *cogito* cartesiano para acercarnos a la exploración del cuerpo y sus sentidos, así como a la naturaleza y sus leyes, todavía no completamente comprendidas pero que podrían constituir nuevos microrrelatos sobre los cuales se pretenda significar la existencia humana. El cuerpo monstruoso de la mujer reptil es entonces un elemento disruptor de los metarrelatos pretendidos como universales dentro de los cuales se ubica el patriarcal. En este la mujer queda sometida al deseo y control del hombre, el *cogito* como razón suprema sobre la que se erige el conocimiento en la cultura occidental y la supuesta superioridad del hombre como único ser inteligente capaz de dominar al mundo y a otras especies. Si la mujer deja de ser humana por la pérdida de sus sentidos humanos anuncia que existe otra manera de comprender el mundo y que esta no debe ser negada por la razón que ha dominado al hombre y que se ha sostenido a través de los grandes discursos, en su lugar, propone la comprensión de la realidad desde una sensibilidad diferente, como lo es la de los animales.

Al despertar, observo con incredulidad el contorno de mi cuerpo a un lado de la cama: es un pellejo fino, con mis huellas digitales y las arrugas grabadas; su tacto es similar al del pegamento que, de niña, me ponía sobre las palmas de las manos. Me miro la piel, me quito la camisa para verle el torso, no entiendo lo que descubren mis ojos: estoy hinchada, mis poros son mayores, o eso parece, y el color de mi piel es distinto. Miro de nueva cuenta el pellejo, lo recojo con las dos manos, lo palpo. En la parte que cubría mi cabeza reconozco las cicatrices de la varicela que tuve en la frente (Tarazona, 2008, p. 39).

Con estos cambios, lo que la protagonista sugiere es que la manera de concebir el mundo es única y a la vez plural. Si los sentidos son los que nos permiten una comunicación con nuestro entorno, entonces, cada ser humano interpreta su propia realidad y se aleja de las verdades totalizadoras y homogéneas que han dominado al hombre. Así, el cuerpo monstruoso de esta

protagonista propone la interpretación personal y subjetiva como un camino para la construcción de una verdad propia que le dé sentido a nuestra realidad. En lugar de seguir la visión androcéntrica que permea la realidad de las mujeres, ella prefiere guiarse por los mandatos de su cuerpo.

Cuando la mujer reptil reconoce que la razón no le puede ayudar para comprender lo que sucede en este momento de su vida y se guía por la sabiduría de la naturaleza, no contrapone dichos elementos, más bien se conectan o suceden de forma alternada dependiendo de las circunstancias o las relaciones que entabla con su entorno (Lozada Pastoressa, 2017, p. 27).

Así, la protagonista rompe los estereotipos sobre los géneros y pone de manifiesto que las mujeres experimentan una realidad tiránica. A través de la estimación de su cuerpo es como intenta construir su identidad. Francisco Serratos en “El devenir animal del sujeto femenino: Tarazona, Lispector, Braidotti”, destaca que Tarazona, al igual que Lispector, se interesa por el cuerpo femenino y las nociones aceptadas sobre este:

Lo interesante es la utilización de metáforas animales para descentralizar las experiencias femeninas de la biología: el sexo, la reproducción, lo instintivo. Podría decirse que, para poder ficcionalizar con verosimilitud eso de lo que quieren hablar, tuvieron que recurrir a otro mapa sensual, a otro cuerpo no humano, a otra visión linfática como es la zoología (Serratos, 2017, p. 101).

De este modo, *El animal sobre la piedra* dialoga con la visión androcéntrica sobre lo que debe ser una mujer para dar lugar al punto de vista femenino. Por supuesto, su devenir es un medio para desestabilizar tales presupuestos y con ello cuestionar los discursos que han conformado la realidad y que han regido la vida de las mujeres. La lectura del monstruo en el género fantástico puede, entonces, concebirse como un medio para descentralizar la concepción de lo femenino y lo masculino y con ello dismantelar la construcción social de los géneros. Además, esta obra propone

el discurso de las emociones corporales como un camino para hallar un punto de vista propio, dejando en segundo plano la realidad impuesta por la razón masculina. Según Lozada Pastorella (2017) la relación entre la razón y los instintos presente en la novela de Tarazona, pone en evidencia que la protagonista huye de las explicaciones sobre lo que es el mundo y se refugia en el saber de los sentidos y de la naturaleza.

De esta manera se puede observar que el estudio de los cuerpos monstruosos de las protagonistas de *El camino de Santiago*, *Cuerpo náufrago* y *El animal sobre la piedra* pone de manifiesto una mirada crítica sobre las normas socioculturales que han regido la identidad de género y proporcionan una oportunidad para desenmascarar la violencia a la que han sido sometidas las mujeres y los hombres bajo los intereses que la cultura patriarcal ha hecho pasar como verdades. Lo espeluznante en estos casos no es el cuerpo anormal de las protagonistas sino el entorno social donde se desarrollan, puesto que atemorizan los valores y las injusticias bajo las cuales han vivido las mujeres y los hombres.

Como decía Alazraki (2001), en la corriente del neofantástico no hay temor de lo sobrenatural sino de la realidad misma. ¿Qué pasa cuando ésta se concibe solamente como la máscara de otra, como un simple engaño? Ese autor (2001) se vale de la descripción propuesta por Johnny Carter en “El perseguidor” de Cortázar (2010), donde compara la realidad con un queso gruyere, para decir que este puede pensarse como una superficie agujereada por donde se puede ver otra realidad. Borges hace lo mismo, dice Alazraki (2001), en “Avatares de la tortuga”, donde concluye que el ser humano es quien ha soñado al mundo: “Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (Alazraki, 2001, p. 277).

A partir de esta concepción de la realidad, se puede decir que el género fantástico ya no es el género que provoca miedo, pero sí inquietud ante lo inexplicable de las narraciones. Para Alazraki (2001), la corriente del neofantástico, propia de Latinoamérica, se caracteriza por su carácter metafórico. Para explicarlo, pone como ejemplo “La biblioteca de Babel” de Borges. El autor cambia la palabra universo por biblioteca para dar cuenta del saber que ha acumulado el ser humano, pero que curiosamente es inaccesible debido a que dichos libros no pueden ser leídos. Lo que deja en claro la visión sobre la realidad, ya que, si el conocimiento sobre el mundo está en los libros y este es ficticio, entonces, el mundo conocido no está en las páginas impresas sino en la vida misma, pero esta visión es misteriosa, desordenada y caótica como “La biblioteca de Babel”.

Estos son algunos ejemplos de la falta de solidez que caracteriza el concepto de realidad para el género fantástico de mediados del siglo XX. Alazraki (2001) señala que este tipo de relato puede leerse como una metáfora epistemológica que se encamina hacia una crítica social. La historia de Gregorio Samsa es una muestra de esto. Señala el autor que en este relato la transformación de uno de los personajes principales en insecto obedece claramente a un fin metafórico: su relación familiar y laboral, así como su soledad, se hacen evidentes gracias a este recurso narrativo. De este modo, el rostro del componente fantástico puede ser entendido también como un juego del lenguaje que indaga sobre las supuestas verdades que conforman la realidad del mundo.

2.6 El niño monstruo y la maternidad

Notorio es que el género fantástico rompe con la hegemonía del discurso al permitir la entrada del “otro”, es decir, de aquel ser a quien le ha sido negada la expresión. Tal como se dijo en el apartado “El monstruo como una amenaza social”, la entrada de figuras sobrenaturales puede leerse como

la incorporación de aquellas voces que han sido reprimidas o negadas. Por otra parte, podemos considerar la presencia de seres monstruosos como la puesta en escena de miedos y de deseos ocultos. En términos psicoanalíticos, dice Jackson (2001), puede entenderse como aquel deseo reprimido que, repentinamente, se hace manifiesto pese a las restricciones culturales que hacen lo posible por mantenerlo al margen de un carácter contestatario, ya que invierte el orden de los valores sobre los cuales se crea la estabilidad emocional y cultural del hombre:

Dar entrada a lo fantástico implica sustituir la familiaridad, la comodidad, *das Heimlich*, por lo extraño, lo intranquilizador, lo misterioso. Supone introducir zonas oscuras formadas por algo completamente “otro” y oculto: los espacios que están más allá de la estructura limitadora de lo “humano” y lo “real”, más allá del control de la “palabra” y de la “mirada”. (Jackson, 2001, p. 150).

Evidentemente, la inclusión de lo extraño, de aquello que no es común —y que por lo mismo resulta ajeno e incluso amenazante— es una de las características de este género, que, si bien a primera vista significa únicamente un mecanismo narrativo para provocar terror, una lectura más profunda conduce a los hilos que tejen la crítica social, en tanto que la presencia de lo “otro” es ya un acto disruptivo. Por esta razón puede decirse que el niño monstruo³⁷ es una herramienta para la denuncia social.

En *Distancia de rescate*, David, el hijo de Amanda, responde a este tipo de personaje en tanto que su cuerpo se distancia de la “normalidad”. La mamá de él hace aflorar su descontento reprimido al verlo como un monstruo. “Las manchas —dice Carla— y sube y baja uno de sus hombros, en un gesto casi caprichoso, como de nena. Al principio las manchas era lo que más me

³⁷ Entiéndase monstruo por la figura metafórica para señalar el comportamiento “anormal” o fuera de los límites culturales.

molestaba” (Schweblin, 2014, p. 68). Pero la imagen que da la madre del niño monstruo no solo es física, también tiene que ver con su comportamiento:

[...] Entonces un día estoy tirada en mi cama y lo veo en el jardín de atrás.

Estaba acucillado de espaldas, no podía entender muy bien qué hacía, pero me preocupó, no podría decirte por qué, pero algo en sus movimientos me alarmó [...]. Di unos pasos hacia él, pero cuando entendí lo que pasaba me quedé en donde estaba, no pude dar un paso más. Estaba enterrando el pato.

—Tenía cuatro años y medio y estaba enterrando un pato (Schweblin, 2014, p. 70).

Con esto se lee que la mamá no acepta a su hijo ni en la apariencia física ni en la manera de ser, con lo que se pone de manifiesto que la maternidad puede ser un hecho no deseado. Un pensamiento que la sociedad rechaza debido a la creencia común de que todas las mujeres han nacido para ser madres³⁸. Si se recuerda la historia de la maternidad en occidente, sabemos que desde comienzos del siglo XVIII las mujeres fueron llamadas por los médicos a expresar nuevos sentimientos hacia sus hijos. “El médico partero Philippe Hecquet desde 1708, Crousaz en 1722, ya habían elaborado la lista de los deberes de una buena madre” (Badinter, 1981, p. 39). Además de que ante el deseo de las mujeres³⁹ por ocuparse de cualquier tarea que no fuera la maternidad, los filósofos y los hombres, en general, se preocuparon de que las mujeres no se sometieran al cuidado de los niños.

³⁸ El feminismo ha puesto especial atención en la presión cultural que todavía se ejerce en las mujeres por una maternidad necesaria. Se señala que desde la mirada común se sigue imponiendo a las mujeres el ideal de ser madres para alcanzar la feminidad. Al respecto, algunas han puesto en evidencia cómo la publicidad muestra una maternidad idealizada en el hecho de presentarla como un momento mágico y perfecto en sus revistas.

³⁹ En específico, en los países más industrializados como Inglaterra y Francia, en el siglo XVIII las mujeres aristócratas o de la alta burguesía buscaban afirmar su independencia a través de las oportunidades que les brindaban las grandes ciudades tales como: una vida social variada y un acceso a la cultura sin precedentes.

Los padres y maridos veían con malos ojos esta avidez de cultura. Como no podían terminar con las causas, hicieron todo lo posible por amortiguar los efectos. Desde fines del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII, la mayoría de los hombres, y entre ellos los más destacados, se unieron en un discurso único para tratar de disuadirlas de ese camino. De Montaigne a Rousseau, pasando por Moliere y Fénelon, las conminan a volver a sus funciones naturales de ama de casa y madre. El saber, dicen, echa a perder a las mujeres, al distraerlas de sus más sagrados deberes (Badinter, 1981, p.88).

Como se puede ver, en estos siglos, las mujeres alcanzaron como en pocas ocasiones, una posibilidad mucho más amplia de cultivarse en diversas actividades, lo que ocasionaba que renegaran del ejercicio de la maternidad. Como consecuencia, el oficio de nodriza se popularizó y la presencia del niño se convirtió en una molestia.

El niño de meses es objetivamente un engorro para sus padres, y es comprensible que fuera encargado a una nodriza mercenaria hasta que se concluyera su crianza. Pero las madres no se conformaban con eso, rechazan en bloque a los niños cualquiera que sea su edad. El niño no obstaculiza solamente la vida conyugal de su madre, sino también sus placeres y su vida mundana. Ocuparse de un niño no es ni divertido ni elegante (Badinter, 1981, p.76).

Con esto se hace evidente que los niños no siempre han sido deseados ni amados. Para las mujeres de aquella época, los hijos eran una consecuencia estorbosa de la sexualidad que no servía para mucho. Un acto de indiferencia era la negativa a amamantar. Esta actividad se consideraba poco digna de mujeres con clase porque les restaba elegancia.

En nombre del decoro, el amamantamiento fue declarado ridículo y desagradable [...]

Madres, suegras y mujeres sabias desaconsejan a la joven madre que dé el pecho al hijo,

por tratarse de una tarea que no es lo bastante noble como para una dama de rango (Badinter, 1981, p75).

El llamado “instinto materno” se pone a prueba ante tales hechos y pone en entre dicho que la maternidad sea un acontecimiento natural y feliz. Todo lo contrario, apunto a que esta sea una construcción social y que obedezca a intereses del Estado. Ante la necesidad de contar con fuerza de trabajo⁴⁰ se puso en marcha toda una maquinaria ideológica y política para que los niños pudieran llegar a ser parte de la clase proletaria.

A partir de 1760 abundan las publicaciones que aconsejan a las madres ocuparse personalmente de sus hijos, y les ordenan que les den el pecho. Le crean a la mujer la obligación de ser ante todo madre, y engendran un mito que doscientos años más tarde seguirá más vivo que nunca: el mito del amor maternal, del amor espontáneo de toda madre hacia su hijo (Badinter, 1981, 117).

Después, con libros como *Emilio*, de Jean Jacques Rousseau, publicado en 1762 y la obra de Freud en el siglo XX⁴¹, se puso en primer lugar al niño y a la infancia como el primer escalón para una vida plena y llena de felicidad. La maternidad, entonces, dio un giro de 360 grados. La mujer dejó de ser libre para cuidar o no a sus hijos y se vio obligada a procurarlos de tiempo completo, con lo que comenzó su sujeción. El modo de lograrlo fue a través de un discurso que enaltece la maternidad con el fin de que las mujeres se ajusten a los nuevos valores.

En *Distancia de rescate* se desautomatiza la realidad bajo la cual las mujeres ejercen la maternidad: una carga social que las obliga a “ser buenas madres”. El hecho de que la protagonista

⁴⁰ De acuerdo con Moheau, en un entorno donde el capitalismo cobra mayor fuerza, el niño-estorbo se convierte en la de niño-mercancía. A lo que Badinter (1981) añade que “los niños abandonados se convirtieron en objeto de interés en tanto posibles fuerzas productivas. Por ejemplo, se les podría enviar a que poblaran las colonias francesas, enormes depósitos de riquezas que sólo esperaban brazos fuertes para dar sus mejores frutos” (p.127).

⁴¹ Recuérdese que para el psicoanálisis el Complejo de Edipo es fundamental para gozar de una sexualidad plena y de la incorporación del hombre en la cultura, por lo tanto, la niñez es fundamental para el desarrollo de la vida adulta.

de esta novela afirme que tiene un niño monstruo señala lo asfixiante que puede ser la realidad para una madre al desear tener un hijo perfecto. Rodrigo Ignacio González Dinamarca (2015), en su artículo “Los niños monstruosos en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de Rescate* de Samantha Schweblin”, destaca tanto la construcción de la imagen del niño monstruoso y su significado como figura que representa las culpas, fantasías y temores del mundo adulto.

Esta transgresión que da forma al niño monstruoso se da, en suma, cuando en nuestro orden simbólico la infancia deja de pertenecer al ámbito de lo inocuo y aparece como una realidad amenazante, ya sea por el peligro que supone para las estructuras familiares establecidas, o bien para las formas de controlar las fuerzas eróticas y tanáticas que residen en el ser humano, todo lo cual desestabiliza las estructuras del ideal de familia patriarcal. (González Dinamarca, 2015, p. 92)

De esta manera, el autor nos señala que hablar de niños monstruosos significa poner sobre la mesa el temor que causa en las madres no tener un hijo con cualidades que destaquen. En sus palabras: “[...] la construcción del niño monstruoso permitirá dilucidar, en última instancia, la presencia de una serie de fantasmas y temores ocultos del adulto acerca de su propia naturaleza” (González Dinamarca, 2015, p. 92), es decir, un miedo que expresa la duda de la protagonista sobre si es o no una buena madre. De acuerdo con ella, a través del recurso fantástico del monstruo, la maternidad es un sometimiento al ideal de “buena madre”.

Evaluar al niño como monstruo pone de manifiesto que a las mujeres se les ha impuesto la creencia de que los hijos perfectos son el resultado de un buen ejercicio materno. Este hecho abre el diálogo para indagar qué otros significados puede tener este rol, además de que mantiene abierta la discusión sobre lo que es la maternidad.

[...] Los múltiples caminos que llevan a las mujeres a ser madres nos muestran que no siempre tienen claro si la maternidad es algo que habían buscado, que sucedió sin más o algo que les fue impuesto. La capacidad de las mujeres para verse como las que han escrito la historia de su vida de su propio puño, como se promete en una sociedad capitalista y neoliberal, resulta a veces vaga, de tal manera que desdibuja la simple elección y la no elección sin tener en cuenta experiencias más subjetivas y turbulentas, relacionadas a menudo con la incertidumbre, las vacilaciones, la confusión, las contradicciones, los sentimientos contradictorios, la suerte y el azar (Donath, 2016, p.30).

Ante el imaginario de que las mujeres al saberse madres aman sin reservas a los hijos, en *Distancia de rescate* queda a la vista que esto no siempre es así. Si comprendemos por literatura a la reformulación de la concepción de la realidad, entonces, se puede afirmar que este género es partícipe de aquélla a través del efecto de extrañamiento, pero también, porque hace una crítica. A diferencia de la corriente del realismo, el género fantástico no es una representación de la realidad sino un cuestionamiento de la misma a través de las figuras fantasmales. La interacción entre el mundo conocido del lector y lo que presenta la novela fantástica abre un abismo que obliga a la lectura minuciosa de las normas sociales imperantes para comprender el significado de la obra. De este modo, el género fantástico no debe leerse como una forma de explicación o representación del mundo, sino como un cuestionamiento del mismo. El miedo que le tiene Carla a su hijo se hace palpable cuando advierte a su amiga Amanda del peligro que representa David (el niño monstruo):

—Está en tu casa. David está en tu casa.

—¿Cómo que en mi casa?

—¿Tenés llave? —Pregunta Carla— No pude abrir ninguna de las dos puertas.

Camino hacia la casa, casi corro, y Carla corre detrás de mí.

—Tenemos que entrar rápido —dice Carla.

Esto es una locura, pienso, David es solo un chico (Schweblin, 2014, p. 47-48).

Aquí observamos que los hijos no siempre provocan emociones amorosas, sino también de angustia y temor⁴². Incluir seres monstruosos dentro de un relato que guarda semejanza con la corriente realista, donde se describe el mundo conocido del lector, crea el efecto de duda, de temor o de angustia, pero también abre el diálogo entre el conocimiento del lector y lo nuevo que le presenta la narración. Con esto, la relación entre lo nuevo y lo repetido abre un canal para preguntarse sobre la validez de los discursos dominantes, en este caso la maternidad.

El niño monstruo en *Distancia de rescate* puede entenderse como la representación de los deseos reprimidos. Su presencia es reveladora de un significado al que rara vez se le permite emerger de una manera clara y sencilla. Como dice Flora Botton Burlá, el género fantástico es en sí mismo una fractura de la lógica del mundo, en tanto que una vez que entra lo hace de una manera violenta invadiendo la estabilidad de la vida cotidiana: “La tranquila rutina de la vida diaria es interrumpida por su aparición, y los personajes se sienten agredidos e impotentes ante el fenómeno extraño, desusado, que viene a convertir el orden en caos” (1983, p. 44).

De este modo, la presencia del niño monstruo en esta novela transgrede la imagen tradicional del niño común, así como la tradicional veneración del niño Dios de origen europeo y muy arraigada en México. De acuerdo con la escala de valores sociales, la imagen infantil significa pureza, dulzura, ternura e inocencia⁴³; entonces, en esta novela, la puesta en escena de un

⁴² Otro foco de interés del feminismo es destacar la presión que sufren las mujeres una vez que son madres. Se les pasa a un segundo término, pues lo que importa una vez que nace el niño o la niña es el bienestar del nuevo ser humano y no el de la mujer. Ella comienza un periodo que no se acaba y que debe ser siempre perfecto. El sentimiento de culpa entonces ha sido un aspecto a estudiar por las feministas.

⁴³ Cabe señalar que esta manera actual de concebir la maternidad es relativamente reciente. De acuerdo con Elizabeth Badinter (1981), el niño fue concebido como un monstruo a lo largo de varios siglos. Por ejemplo, la teología del siglo XVII fue dura con los niños y no solamente permitió, sino que alentó el maltrato hacia la infancia, lo mismo que la

niño/monstruo quebranta dicho imaginario social y con ello muestra una visión diferente a la creencia común sobre la maternidad y los hijos. El evento fantástico entra en la esfera de lo cotidiano e irrumpe con una figura monstruosa que no corresponde a ella, su entrada puede leerse como la rasgadura a la estabilidad o equilibrio de lo normal y la amenaza del caos que significaría el rompimiento de las normas que rigen la realidad.

Según las épocas, el relato fantástico se lee como el reverso del discurso teológico, iluminista, espiritualista o psicopatológico, y no existe más que por ese discurso que descompone desde el interior. Así como en las leyendas, la vida de santos o la fábula diabólica se emparentan y se oponen, el relato fantástico parece el negativo simétrico del relato milagroso e iniciático, del relato del deseo y de la locura (Bessière, 2001, p. 87-88).

Si el género fantástico se define como la irrupción de un hecho sobrenatural en un contexto racional que no cuenta con explicaciones para dicho evento, entonces podemos entenderlo como la transgresión que quebranta el conocimiento sobre el mundo o como el aparato crítico de una sociedad regida por una visión patriarcal que ha pretendido “endulzar” la maternidad. Así, el niño monstruo es el motor que dispara la pregunta sobre si hay o no una maternidad deseada, además de una perfecta. Tal como lo presentaron Bourdieu y Foucault, el cuerpo es entrenado para ejercer cierto trabajo, o bien, ciertos roles. A esto, por supuesto, no escapa el ejercicio de ser madre.

Pero, si hasta ahora hemos dado lugar al estudio del monstruo como un medio para la denuncia social, veamos a continuación lo que dice la voz de dichos cuerpos sobre la razón, la locura, lo femenino, la homosexualidad, el sexo, la sexualidad, la medicina y la enfermedad a

pedagogía que nació de este tipo de creencias puesto que se erigió como la disciplina que se encarga de “enderezar” los malos comportamientos.

través del estudio de la voz de la protagonista y el recurso de la metáfora como un medio para la crítica a los sistemas imperantes como el patriarcado.

A través del análisis de la voz de las protagonistas, mostraremos que estos personajes femeninos al indagar en su identidad y su entorno lo hacen por medio de una voz y una mirada propios, un recurso cargado de subjetividad que resalta que la realidad se ha construido predominantemente desde el punto de vista masculino. Las mujeres han debido comprender y evaluar su experiencia a través de una mirada ajena y androcéntrica. El hecho de que sean las protagonistas quienes narren su relato desde su propia perspectiva resulta subversivo dado que, a través de ellas mismas, cuentan su sentir sobre su cuerpo y su realidad.

Como lo menciona Lanser (1992), el estudio de la voz femenina es un puente para romper con el discurso monológico que ha pretendido erigirse como “verdad”. En términos metafóricos este se ha filtrado por el cuerpo de las mujeres y las ha hecho a imagen y semejanza del gusto masculino. Así, podríamos afirmar junto con Lanser (1992) que en términos literarios el estudio de la voz resulta fructífero puesto que pone en escena la mirada femenina y su evaluación sobre el entorno que la rodea. En estas obras nos enfrentamos al dilema que experimentan las protagonistas sobre su identidad y la búsqueda de sí mismas dentro del entramado de discursos ajenos que las conforman o que han intentado hacerlo. Ellas, al responder como seres anómalos, porque no reproducen en sus cuerpos la feminidad según el mandamiento patriarcal, presentan fracturas en la realidad que las domina y las pone en el centro de sus relaciones familiares o de pareja puesto que cuestionan su rol y el lugar que les toca dentro de ellas:

Estamos ante novelas que cuestionan constantemente sus relaciones con los otros; unas relaciones familiares que siempre se tornan conflictivas: con su pareja [...], con sus progenitores –especialmente con la madre (matrofobia), que es vista como opresora– o con

sus hermanas. La maternidad, tema tan recurrente en la narrativa escrita por mujeres, se asume en algunas autoras citadas desde la exasperación, la rabia, el arrebató [...]. (Alemany Bay, 2019, p. 321).

Por tanto, estas obras expresan una fuerte dosis de transgresión puesto que se oponen al pensamiento dominante y homogéneo que ha dado forma a lo femenino y a lo masculino. En su lugar, las protagonistas sugieren la autonomía del cuerpo como un medio para escapar de la dominación masculina, para expresar su experiencia dentro de un mundo que todavía sigue constreñido a modelos genéricos de acuerdo a demandas sociales como el patriarcado y los valores que dominan la estructura familiar.

En el siguiente capítulo veremos cómo a través de la metáfora no solo en ocasiones sólo y en otras solo: homologar se construye el acontecimiento fantástico sino también un significado valioso. Señalaremos que esta figura retórica promueve el efecto de incertidumbre y cuestiona, desde su lenguaje figurado, los paradigmas que diseñan nuestra realidad.

Capítulo 3

La metáfora que construye el evento fantástico desde una perspectiva de género

3.1 Los juegos del lenguaje en el género fantástico

Como hemos dicho, en este género, la elección de la forma discursiva es fundamental, siendo más importante incluso que la temática. Para lograrlo, este género literario debe recurrir a diferentes técnicas discursivas. En primer lugar, narrar el evento fantástico sobre un panorama realista. Lo interesante de este recurso radica en que, si bien el género fantástico se configura desde elementos realistas, hace uso de ellos para narrar lo imposible, esto es, relatar aquello que el lenguaje no es capaz de expresar por sí mismo. Roas (2001) acierta al definir el lenguaje de este género como una transgresión del mismo. De acuerdo con él, en este género, además de diseñar un mundo narrativo que coincida con los conocimientos sobre la normalidad de la cotidianidad, el narrador debe convencer al lector de la posibilidad de que ocurran los hechos inexplicables que en el texto se presentan.

Como nos dice Roas (2001), el relato fantástico suele comenzar sobre la solidez de la textura realista, con descripciones sobre los personajes, objetos y circunstancias, con un narrador que permita al lector entrar en un mundo conocido. Sin embargo, pronto estas convenciones realistas dan un vuelco cuando entra en escena el evento sobrenatural y con ello la dificultad que enfrenta el narrador para dar cuenta sobre lo que pasa. Su descripción se vuelve incompleta, torpe, engañosa. Para que el evento fantástico tome lugar, como dice este autor, es importante crear un terreno verosímil que sea capaz de producir el sentimiento de choque entre dos órdenes diferentes.

La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real. Por lo tanto, para que la ruptura antes descrita se produzca es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural (Roas, 2001, p. 24).

De esta manera, con el apoyo que brindan los recursos del realismo, tales como las descripciones de personajes o lugares, se podrá realizar el efecto de contraste entre lo real y lo sobrenatural, pero, sobre todo, el desconcierto del protagonista frente a lo anormal. Si no tuviéramos la base sólida de la “realidad”, ¿cómo identificar el hecho fantástico? Ahora bien, si este es el primer paso, cabe preguntarnos cómo presentar el fenómeno inexplicable de tal modo que produzca temor, angustia o duda. Si se narrara como un evento cotidiano, entonces, nadie se extrañaría ante lo inverosímil del hecho y estaríamos en el terreno de lo maravilloso; en cambio, si se presenta el hecho como extraordinario, la situación cambia.

En el primer caso tendríamos afirmaciones y verbos en indicativo, pero sin abundancia de verbos en copretérito o pospretérito; en el género fantástico, por otra parte, leemos expresiones modalizantes tales como creía, tal vez o probablemente, que dejan ver que el protagonista no está seguro de lo que ve o lo que dice. Como bien lo señala Claudio Cifuentes Aldunate, cuando define al género fantástico y a la corriente de lo neofantástico como: “La manifestación de lo fantástico no se presenta concretamente, sino que se asoma, se deja entrever, adivinar, intuir, husmear por lo cual estamos en un ámbito de lo especulativo” (2009, p. 222-223).

Aunado a esto, tenemos diferentes ingredientes semánticos que ayudan a cultivar la sensación inquietante del género fantástico. Campa señala cuatro elementos fundamentales para su desarrollo. El primero de ellos es el uso de adjetivos que evalúan el hecho de lo sobrenatural como irreal o sospechoso de ser producto de la imaginación. Un ejemplo es “El sueño de los

héroes” de Bioy Casares, donde los hechos se presentan con adjetivos como “misterioso”, “mágico”, “inexplicable”, “fantástico”, “prodigioso” o “terrible” (2001, p. 186), con esto se hace evidente que gracias a los adjetivos podemos saber la sensación inquietante que padece el protagonista.

El segundo ingrediente es la polisemia que desemboca en el desciframiento doble de una palabra. Uno de los ejemplos que da Campra (2001) para ilustrar esto es el cuento de Cortázar “Lejana”, donde Alina, la protagonista, es aficionada a los juegos de palabras, y curiosamente ha encontrado un anagrama de su nombre. A este componente se suma la metáfora llevada al plano del significado literal. Según Campra (2001), el cuento “Continuidad de los parques” es un ejemplo de metalepsis donde la realidad textual se convierte en la realidad del personaje. El protagonista lee en su sillón verde su novela favorita. En la narración, la mujer junto con su amante planea la muerte de su marido. Sube por las escaleras y entra en el cuarto de estudio: un sillón verde y un hombre leyendo una novela. De manera literal se da la absorción del lector en dicha novela. Con esto, Campra (2001) subraya que el género fantástico no es solo subversivo en su temática, sino también en su lenguaje. Así, entra en escena el cuarto ingrediente. La insinuación de hechos a través de sutiles huellas semánticas o sintácticas que solo cobran un sentido completo cuando la lectura del texto ha terminado:

Los indicios propiamente dichos, a su vez, se vuelven proliferantes, son, por decirlo así, una marca de la naturaleza fantástica de los acontecimientos, y pueden, como tales, superponerse a cualquier otro tipo de función. Una descripción, una acción, una palabra: todo se vuelve un indicio (Campra, 2001, p. 184).

Para ejemplificar esto, Campra (2001) recurre a la novela corta *Aura*, escrita por Carlos Fuentes. En el inicio de este relato se cuenta que el protagonista ha leído un anuncio en el periódico

donde se solicita un historiador joven que de preferencia haya vivido en Francia. Al llegar al domicilio se siente atraído por el edificio viejo, los números apenas visibles, la piedra tallada... Antes de penetrar en ese espacio antiguo, el narrador dice que mira a su alrededor “por última vez”. De acuerdo con la autora, esta última frase goza de una cualidad singular: tendrá un significado de acuerdo al momento de la lectura. En un primer momento será solamente la parte final de una descripción detallada; sin embargo, cuando el lector termine la lectura, se dará cuenta que esta frase significaba literalmente que el protagonista jamás volvería a ver lo que había fuera de esa casa: era el encierro definitivo de Felipe Montero. De este modo, el género fantástico recurre a estrategias que construyen un misterio a través de recursos lingüísticos como la polisemia, la metáfora y los indicios.

Por último, dice Campa, el relato no se construye solamente con estos recursos, también lo hace a través de palabras que señalan el carácter indescriptible de los fenómenos presenciados. De acuerdo con ella, la elección de léxico que indica probabilidad es un ejemplo de esto: “los tal vez, los quizá, los puede ser, señalan la tentativa de racionalizar el fenómeno y al mismo tiempo, a causa de su marcada reiteración, subrayan la inutilidad de las explicaciones expuestas” (1991, p. 54).

Indudablemente, la identificación que hace esta estudiosa de los elementos léxicos y semánticos del lenguaje, resulta valiosa en tanto que visualiza los recursos del lenguaje que hacen posible las sensaciones identificadas como propias del género fantástico. Como vimos, a través de ellos se logra el efecto de vacilación o de temor. Sin embargo, hace falta subrayar que, gracias a estos juegos del lenguaje, se lleva al lector hacia el cuestionamiento sobre lo que ocurre y con ello a indagar la crítica social que guarda el texto.

Es en esta dirección que estudiaremos las obras que componen el corpus, ya que partimos del supuesto de que toda obra fantástica encierra un enigma por ser resuelto y, con él, un punto de

vista diferente del pensamiento imperante. No obstante, las figuras sobrenaturales son un punto de arranque, la energía con la que se mueven dentro de la trama se consigue a través del uso de ciertas herramientas lingüísticas que configuran su efecto, así se justifica el interés que tenemos en esta tesis por identificar las metáforas sobre las cuales se produce el hecho fantástico y con ello indagar qué dicen acerca de los roles genéricos.

Si bien los estudios hechos sobre el lenguaje –tales como las modalizaciones, las metáforas o la polisemia⁴⁴– han dado frutos ricos en interpretaciones, en esta tesis nos proponemos destacar que a partir del choque entre lo real y lo imposible se consigue una crítica a los discursos dominantes, puesto que lo primero se corresponde con estos y el segundo sugiere de manera solapada una visión crítica sobre ellos. Así, partiendo de esta herramienta del género fantástico, nos planteamos investigar lo que dicen las protagonistas sobre la realidad que las rodea por medio del estudio de la metáfora que da forma al evento fantástico desde una perspectiva de género.

Para hacerlo comenzaremos por decir que son las protagonistas quienes cuentan su propia historia, por lo tanto, son ellas quienes crean estas metáforas y con ellas dotan de sentido su realidad. Así, vale la pena anotar la importancia del estudio de la voz como un punto de vista y como este puede optar por herramientas discursivas que le permitan expresar su opinión de manera soslayada como ocurre con el recurso de la metáfora.

3.2 La expresión de una idea desde una voz femenina

De acuerdo con Susan Lanser (1992), el estudio de la voz ha sido un punto de interés para los estudios feministas, en tanto que hacer mención sobre este concepto trae a la mente la puesta en

⁴⁴ Para saber más sobre los estudios concernientes al lenguaje del género fantástico consúltense Bellemin-Noël, J., (2001), “Notas sobre lo fantástico”; Bozzetto, R. (2001), “Un discurso de lo fantástico”, y Roas, D. (2001), “La amenaza de lo fantástico”, en Roas, D. (2001) *Teorías de lo fantástico*.

escena de aquellas voces silenciadas o que se han pretendido carentes de valor. Como podemos suponer, este concepto no solamente ha sido un medio para dar lugar al discurso de las mujeres sino también de otros grupos minoritarios, como la clase trabajadora, los homosexuales y los grupos discriminados por motivos de raza.

Ahora bien, nuestra motivación por este enfoque nace del interés que tenemos por escuchar la versión que dan las narradoras de las cuatro novelas cortas que conforman nuestro corpus. Ante el discurso monológico –que parte de una visión androcéntrica y que ha pretendido sostenerse como “verdad”– buscamos contraponer la crítica que hacen las narradoras sobre la realidad que viven las mujeres desde la voz femenina. Para hacerlo, es importante destacar en qué consiste el estudio de la voz en la literatura.

Como sabemos, no solamente se le ha visto como un ingrediente narrativo sino como una postura ideológica. Si bien, en la literatura se ha entendido por “voz” narrativa al narrador, desde un enfoque dialógico debe verse como un medio para la expresión de un punto de vista:

Cuando las feministas hablan de la voz, generalmente nos referimos a comportamientos de personas y grupos reales o ficticios que afirman un punto de vista centrado en la mujer. Así, las feministas pueden hablar de un personaje literario que rechaza las presiones patriarcales como “encontrar una voz” tanto si está o no representada textualmente. (Lanser, 1992, p. 4).

Por supuesto que el encuentro entre la postura formalista y la feminista en cuanto al concepto de voz ha sido motivo de discusión. Mientras que, para la poética formalista, las feministas, al inclinarse más por la expresión de una ideología, sacrifican la precisión y el rigor que necesita el estudio de una obra literaria, para las feministas resulta lo contrario. “Con algunas excepciones, la crítica feminista no considera los aspectos técnicos de la narración, y la poética

narrativa generalmente no considera las propiedades sociales y políticas de la voz narrativa” (Lanser, 1992, p. 4).

Ante lo anterior podemos decir que, si se piensa la “voz” como la expresión de una idea, la postura de Lanser es relevante, puesto que, para realizar un estudio con perspectiva de género, salta a la vista la importancia que puede tener el hacer la distinción entre narrador y narradora. Si afirmamos esto es porque partimos del supuesto de que la expresión de un punto de vista está colmada de una manera de ver el mundo. Entonces, no es lo mismo observar la realidad desde la voz masculina que desde la femenina.

Como hemos venido diciendo, la realidad se ha conformado, mayormente, desde el androcentrismo, por lo que resulta imperioso estudiar qué dicen las narradoras sobre el rol femenino en un entorno gobernado por la ideología patriarcal. La marca de género es lo que hace que se requiera de una herramienta de análisis que conjugue el estudio de la voz narrativa tanto desde los estudios del género fantástico como desde la perspectiva de género. Aunque ambas posturas parecen lejanas, estas se vuelven cada vez más cercanas hasta ir de la mano cuando se piensa en la identificación de la voz narrativa no solo como aquella que guía y sostiene la diégesis, sino como la que expresa una ideología⁴⁵, es decir, lo que Bajtín llamó una “poética sociológica”.

Como término narratológico, voz asiste a las formas específicas de práctica textual y evita la esencialización de sus usos feministas más casuales. Como término político, “voz” rescata el estudio textual de un aislamiento formalista que a menudo trata eventos literarios como si fueran intrascendentes para la historia humana. Cuando estos dos enfoques de “voz” convergen en lo que Mikhail Bakhtin ha llamado una “poética sociológica”, se hace

⁴⁵ La ideología es entendida como una práctica social y discursiva, ya que a través de ambos procesos son fundamentales para su formulación y reproducción social. Un punto que interesó también a Kristeva cuando llegó a París a la École Pratique des Hautes Études veía a la semiótica como el camino para estudiar a la ideología.

posible ver narrativa técnica no simplemente como producto de la ideología sino como la ideología misma: voz narrativa, situada en la coyuntura de "posición social y literaria", encarna las condiciones sociales, económicas y literarias bajo las cuales se ha producido (Lanser, 1992, p. 5).

La relevancia del estudio de la voz, señala esta autora, puede poner en jaque a los estudios sobre narratología puesto que, desde el canon literario, la teoría narrativa ha sido hecha por hombres. Si se recuerda que la función del autor que da autoridad a la obra literaria se ha erigido a partir de la ideología dominante de hombre blanco y de clase privilegiada, la voz femenina puede ser un parteaguas en la práctica y en el estudio de la narratología.

Traer a cuenta la identidad femenina y la narración, Lanser (1992) postula que la construcción de una voz narrativa nace de la conjunción entre la identidad social y la creación textual. La autoridad discursiva, entonces, es la vigencia de los textos en cuanto a su validez tanto ideológica como artística. Lamentablemente, en la literatura occidental la autoridad discursiva ha estado de lado de los hombres que pertenecen a las altas esferas de la ideología dominante y hegemónica por lo que el narrador se convierte en el reflejo de dicho estatus.

En el caso de las novelistas que han buscado publicar su obra, han debido enfrentarse a los obstáculos para ser respetadas y consideradas como dignas de confianza. Ante este problema, Lanser (1992) estudia textos cuyas voces narrativas intentan reproducir los géneros discursivos y, a la vez, reformularlos. De esta manera, pretendemos en esta tesis indagar qué dicen las protagonistas sobre la realidad que viven. Según hemos dicho, la escritura ha sido un terreno cultivado por la pluma masculina, por lo que las mujeres al ingresar —o pretender hacerlo— han debido copiar o seguir los modelos establecidos para así formar parte del campo literario. De tal modo, algunas escritoras debieron usar un nombre masculino para tener derecho a la publicación

de sus obras y recibir la credibilidad que merecían. Esto nos sitúa nuevamente en esa cultura que, aunque compuesta por una variedad de discursos, privilegia unos y menosprecia otros.

El terreno del género fantástico no ha sido la excepción. Como ya hemos mencionado, el género ha sido ejercido por los escritores y estos han marcado su diseño discursivo: el recurso del narrador desconfiable, el manejo de la perspectiva de la protagonista, el uso de figuras retóricas – como la metáfora o la metonimia– y de seres monstruosos han sido el camino que han creado y que han propuesto para la producción y reproducción de este género. Incluso las modificaciones que el género fantástico ha sufrido a lo largo de su historia han quedado en manos masculinas. De este modo, las escritoras han tenido que aprender el modelo para así reproducirlo. En primera instancia, lo imitan, pero en una segunda mirada, lo innovan. ¿Cómo? A través de un nuevo examen de los hechos que narran. No es equiparable el punto de vista masculino de un narrador sobre la feminidad con el punto de vista de una narradora.

Con esto no afirmamos que las mujeres tengan un lenguaje propio y una escritura diferente a la de los hombres, más bien, mantenemos, junto con Lanser (1992), que las mujeres al ser menospreciadas por el canon literario han debido dialogar con las estructuras narrativas dictadas por la tradición literaria masculina y “adaptar” sus narraciones a ellas. En el caso del género fantástico tenemos que algunas escritoras se han interesado en este género como un medio para expresar una crítica sobre el rol que como mujeres han jugado dentro de la cultura patriarcal e incluso lo han enriquecido con la inclusión de herramientas discursivas como el uso de la metáfora. Como lo dijimos en el primer capítulo, la narrativa de lo inusual se nutre de esta figura retórica para crear el efecto característico del género fantástico y se vale de ella para sugerir una crítica social.

No hay por tanto una intencionalidad explícitamente fantástica aunque sí la necesidad de acudir a otros parámetros que fluctúan en esa franja que oscila entre lo real y lo fantástico pero que termina por detenerse en lo primero; al fin y al cabo se trata de analogías, fábulas, metáforas, comparaciones en las que la realidad vuelve con todo su peso, lo que se reduce a una representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas (Alemany Bay, 2019, p. 311).

La metáfora, entonces, se convierte en uno de los diferentes caminos narrativos de los que se valen las escritoras de esta corriente del fantástico y con ella no solo logran consolidarse como representantes de este género, sino que todavía más: lo enriquecen. A través de este recurso las escritoras incursionan dentro de esta rama del género fantástico y logran autoridad dentro del ámbito literario, no solo porque utilicen este tipo de mecanismo sino la razón por la que lo usan. Las narradoras de esta corriente presentan la realidad no como un hecho exterior sino como resultado de su percepción, de tal modo que el acontecimiento fantástico llega como una ola que es parte del movimiento común de la vida de cualquiera, aunque no por ello dejen de representar cierta incomodidad. “Hechos que se inmiscuyen en la vida de los personajes y que son asumidos, desde un principio, con inmediatez por los protagonistas pero sin extrañamiento, sin inquietud” (Alemany Bay, 2019 p. 312).

Este hecho de que las escritoras se valgan de nuevos recursos para innovar este género nos lleva a ver su participación en la evolución del género fantástico, así como también a ser testigos de las herramientas discursivas de las que se valen para lograr credibilidad y conseguir expresar una crítica sobre la realidad alienante que asfixia a los personajes que pueden ser tan reales como cualquiera de nosotros. En este tipo de relatos vemos que las narradoras se valen de su imaginación para presentar una realidad trastocada por una ideología hegemónica que se pretende única, donde

ellas se ubican en el lado oscuro de la misma, puesto que no ocupan un lugar privilegiado por el hecho de ser mujeres. Al hacer esto, se cuenta con relatos que muestran desde la propia visión de la narradora su interpretación sobre el pensamiento dominante bajo el cual se mueven. En este caso: el patriarcado y el capitalismo.

Si Lanser (1992) se interesó por estudiar las estrategias discursivas de algunas narradoras del siglo XIX que consiguieron expresar una crítica y un punto de vista crítico a la sociedad que las rodeaba, nosotros pretendemos emular su trabajo, a través de la revisión de novelas cortas escritas en el siglo XXI.

Lo que pretendemos en esta tesis es, precisamente, estudiar la voz de las protagonistas a través de los juegos del lenguaje del género fantástico. Para hacerlo partimos del supuesto de que toda voz ocupa un lugar importante dentro de la polifonía que constituye a la cultura, y que todo narrador aporta una evaluación significativa sobre los valores que le dan sentido y forma, ya que cada palabra es portadora de un punto de vista.

Para alcanzar este objetivo analizaremos las metáforas que hacen de estas novelas obras fantásticas y con ellas la crítica social que expresan acerca del escenario donde se desenvuelven. Comenzaremos, entonces, este estudio partiendo de la interacción entre lo real y lo fantástico para dar lugar, después, a un análisis interpretativo sobre lo que dicen estas obras a propósito del suelo, aparentemente firme, donde se mueven las protagonistas: la perspectiva patriarcal y capitalista.

3.3 La construcción de nuevos significados a través de la metáfora

Si recordamos las palabras de Bessière (2001) sobre el género fantástico, tenemos que es un género que agrupa lo verosímil con lo inverosímil y que en dicha contradicción se alimenta el corazón de dicho género. Como ya lo han dicho varios críticos, entre ellos Roas (2001), Bellemin-Noël (2001),

Campra (2001) y otros más, esto es posible solo a través del lenguaje puesto que gracias a este se consiguen los materiales discursivos para crear el choque entre la realidad y lo posible. Uno de los recursos sobre los cuales se tejen los hilos de las tramas fantásticas es a través de la metáfora. Por supuesto, este no es un recurso exclusivo de este género, pero resulta bastante afortunado puesto que nos muestra la fórmula bajo la cual se desencadena el efecto del hecho fantástico y devela la crítica que sugiere.

Sabemos que la literatura no es más que palabras. Sabemos que nuestro mundo no existe para nosotros más que a través de las palabras. Toda ficción novelesca en general juega a yuxtaponer sobre el mundo de la experiencia un mundo de palabras: otro mundo con nuestras palabras en tanto que estas son (de) nuestro mundo. La ficción fantástica fabrica otro mundo con otras palabras que no son (de) nuestro mundo (pertenecen a lo *unheimlich*). (Bellemin-Noël, 2001, p. 138-139).

Es interesante que, aunque el evento fantástico se construya con el material de los deseos inconscientes no deja de recurrir a las palabras con las que significamos nuestra experiencia pero que, en este caso, configuran otro mundo. Este otro puede ser entendido como los seres sobrenaturales o bien, los recursos bajo los cuales se erige la duda o la vacilación frente a lo que estamos leyendo. Si entendemos por metáfora una comparación abreviada⁴⁶, entonces, en el género fantástico podemos encontrarla a través de la construcción del monstruo: una mujer animal, un niño monstruo o una mujer poseída. En esta construcción metafórica podemos hallar además del

⁴⁶ Sabemos que para Aristóteles (1996) la metáfora era una comparación mientras que los estudios posteriores a él la identifican como una especie de comparación, con la supresión del término “como”. Para nosotros ambas definiciones son válidas ya que la metáfora descansa sobre el movimiento de significado que puede darle al nombre. Sin embargo, para los terrenos del género fantástico consideramos que no siempre se podrá visualizar la comparación con el “como” sino que será en la presencia de seres fantásticos, en contraste con el conocimiento del mundo por parte del lector, donde se hará visible la construcción de la metáfora.

contraste entre órdenes –uno real y otro posible– un significado más sobre lo que significa ser una mujer, un niño, un monstruo o un animal.

Como sabemos, el uso de la metáfora brinca escenarios discursivos y brilla, tanto en la poética como en el discurso filosófico. Tal ha sido su protagonismo en los usos del lenguaje y en los géneros discursivos que ha llamado la atención de los grandes pensadores. En la Grecia clásica, los estudiosos de la retórica la concibieron como un arma para ganar las batallas políticas, descubrieron que gozaba de virtudes de gran alcance pues con ella se podía convencer al pueblo, doblegar su voluntad y conseguir de él todo lo que se propusieran. Además, se percataron de que dichas virtudes no solamente servían para persuadir sino también para encarar a los propios adversarios políticos.

A partir de este conocimiento la metáfora se asoció con la elocuencia y el arte de la persuasión, sin embargo, también fue vista como un recurso para mentir y disfrazar la verdad, con el argumento de que no siempre el manejo de la palabra y sus figuras retóricas significaba alcanzar las virtudes de la sabiduría, todo lo contrario, servían para el arte sucio de la manipulación y el disimulo.

La retórica es sin duda tan antigua como la filosofía; suele decirse que es invención de Empédocles. A este respecto, es su más antigua enemiga y su más antigua aliada. Su más antigua enemiga, porque siempre existe el riesgo de que el arte de bien decir se exima de la preocupación de decir la verdad; la técnica basada en el conocimiento de las causas que engendran los efectos de la persuasión da un poder de las palabras sin las cosas y de disponer de los hombres disponiendo de las palabras. Quizá convenga tener en cuenta que la posibilidad de esta escisión acompaña a toda la historia del discurso humano (Ricoeur, 1980, p. 19).

Pero, a la metáfora, por pertenecer al mundo de la palabra persuasiva, se le consideraba como un arma de doble filo: era lo mismo el mejor vehículo para convencer como para llegar a ser un solo adorno estético. Ante tales concepciones contrarias, Aristóteles (1996) tuvo el gran acierto de vincular lo retórico con lo filosófico. En lugar de concebir a la *episteme* como superior a la *doxa* las vio como parte de un mismo camino para llegar a la verdad.

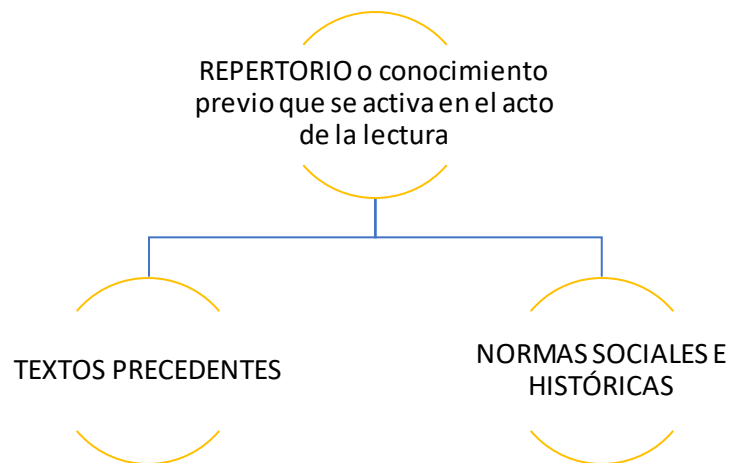
Lo que hoy se llama retórica es el camino para convencer, pero a la vez es el recurso que utiliza la filosofía para expresar la lógica de sus argumentos. Con esto puede vislumbrarse ya la luz brillante de esta figura retórica: a través de sus construcciones no solo deleita o convence, también conforma el sendero para crear nuevo conocimiento. Sin embargo, no solo el interés por ella se sostuvo a través de la retórica y la filosofía, también se sumó el de la poética. Ésta, en su labor de embellecer la expresión, se ha valido de la metáfora como un recurso estético. Si el papel de la elocuencia es convencer, la poética busca la compasión a través de su discurso mimético de las acciones humanas. Lo más interesante de esto es que el uso de este recurso busca la verdad a través de la ficción. La metáfora, al ser parte medular del discurso, lanza sus redes para conectar ideas tan lejanas y distantes como lo podría ser la existencia una mujer reptil y al hacerlo nos brinda un tipo de verdad sobre la realidad del hombre. Así, entonces, la metáfora desde el punto de vista discursivo es el camino para construir conocimiento.

Al respecto, Jaime Villarreal (2016) argumenta de manera audaz que la literatura, al hacer un uso extendido de las metáforas de uso común, añade un significado nuevo a la realidad y con ello consigue distanciarse de los discursos hegemónicos. En primer lugar, retoma la concepción de W. Iser (1987) sobre el texto. Anota que en él se pueden observar las huellas de textos precedentes y de ideologías dominantes que refieren a los valores sociales e históricos que

caracterizan una época. Según este filósofo, en el acto de la lectura se reactivan los conocimientos del lector tanto de textos precedentes como culturales. Para visualizar mejor esto, Villarreal (2016) presenta el siguiente esquema:

Figura 1

Conocimientos del lector



Extraído de Villarreal (2016, p. 12).

De este modo, en el acto de la lectura se activan ambos conocimientos solo que transformados y enriquecidos por el nuevo contexto que los rodea. Estos son resignificados una vez que cambian de lugar y se vuelven parte de la ficción literaria. Las normas sociales y culturales son formas de realidad a las que se refiere la literatura y que se reactivan al momento de la lectura. Lo que en ellas cambia es que no repiten las mismas ideas, sino que van más allá. Una manera de identificarlos puede ser desde una cita hasta una metáfora común o naturalizada para los hablantes de dicha cultura. Lo destacable de esta observación, dice, es que, si bien los textos literarios refieren a dichos modelos culturales, no por eso los reproducen, sino que, por el contrario, los rebasan.

Es decir, la tesis de Iser al respecto es que la ficción toma lo excluido de los sistemas de sentido imperantes y por esto encontramos en ella, en la ficción literaria, la creación de universos de referencia “internos”, donde los elementos extra estéticos o extra textuales quedan transformados y adquieren un nuevo contexto. De nuevo debe decirse que cualquier discurso transforma los elementos que retoma, pero en la ficción esa característica es más destacable porque la transformación tiene un margen muy amplio de libertad (Villarreal, 2016, p. 15).

De ahí el valor que cobra la literatura al ser un camino para la crítica social a través de la referencia que hace sobre los sistemas imperantes de cada época y al explorar otra manera de evaluar el pensamiento dominante y homogéneo. Por tal motivo, la manera en la cual se puede visualizar dicha crítica es a través de la creación de nuevos significados.

Para defender la nueva significación en la literatura, Villarreal (2016) toma la teoría de la metáfora conceptual, la cual defiende que el lenguaje es en sí mismo metafórico. La metáfora, nos dice, había sido concebida como un elemento decorativo durante la Edad Media y había sido relegada a los tropos literarios sin mayor trascendencia que el ornato al ganar mayor aceptación la ciencia y la razón durante el llamado siglo de las Luces. Concepción de la metáfora tan aceptada que incluso en el siglo XX seguía siendo considerada como parte de la poética literaria; sin embargo, según Villarreal (2016), esto cambió cuando George Lakoff y Mark Johnson (2003) vieron en ella la herramienta mediante la cual se construían las expresiones y conceptos que significan nuestra realidad. Esto quiere decir que la naturaleza de nuestro lenguaje es metafórico y no solo la poesía se vale de él, sino que tanto en la vida cotidiana como en la ciencia se utilizan metáforas. Un ejemplo es la concepción de discusión como una guerra.

Tus afirmaciones son *indefendibles*
Atacó todos los puntos débiles de mi argumento
 Sus críticas dieron *justo en el blanco*
Destruí su argumento
 Nunca le he *vencido* en una discusión
 ¿No estás de acuerdo? Vale, *¡dispara!*
 Si usas esa estrategia, *te aniquilará*.

(Lakoff y Johnson citados en Villarreal, 2016, p. 23)

Con este ejemplo, los autores muestran cómo el lenguaje cotidiano está estructurado por una base metafórica. El proceso de crear significados o de resignificación se logra a través de un ejercicio de proyección de un dominio fuente trasladado a un dominio meta. “Discusión” que puede entenderse como una situación difícil de ser resuelta, amplía su significado con el concepto de guerra. Veamos el siguiente ejemplo para tenerlo más claro.

Figura 2

Proyección de un dominio fuente a un dominio meta



Nota: Elaboración propia con datos de Lakoff y Johnson (2003, p.4).

El estudio del lenguaje, en esta corriente, no parte de la diferencia entre ordinario y literario dado que se parte del supuesto de que la metáfora es la materia prima con la que éste construye, y es uno de los medios a través de los cuales se pueden recrear las experiencias al dotarlas de nuevos significados. Lo cual, según Villarreal (2016), nos conduce a que el arte puede valerse de metáforas nuevas o metáforas cotidianas que, insertas en un nuevo contexto, innovan el sentido de los enunciados.

Entonces, si se suma la concepción de la literatura como aquélla que se superpone a los discursos imperantes de cada época, más el estudio de la metáfora como parte del mecanismo mediante el cual se expresa el significado, se podría concluir que el estudio de la metáfora en la literatura podría ser el camino para observar cómo emergen nuevos significados al retomar metáforas del lenguaje común (la expresión del pensamiento dominante) en un nuevo contexto y con ello lograr una visión reveladora. De acuerdo con Villarreal, resulta afortunada la unión entre la concepción de la literatura como aquella que rebasa el pensamiento dominante y la metáfora como camino para crear nuevos significados, dado que nos permite visualizar la aportación que hace una obra literaria a partir de la extensión de la metáfora que retoma.

Ahora bien, según nuestras reflexiones, consideramos que, si sumamos a los estudios sobre el lenguaje en el género fantástico la propuesta de Villarreal (2016), tendríamos un resultado sustancial: un nuevo significado a través de las metáforas que construyen el efecto del elemento fantástico. Así, en la concepción del cuerpo como un recipiente y un barco a la deriva tal como se retoma en las novelas que conforman nuestro corpus, podemos presuponer que de ellas emerge un valioso significado. Para hacerlo, nos valdremos de la metáfora que hace este género desde una perspectiva de género.

3.4. *El camino de Santiago o la razón en forma de locura*

Como hemos dicho, el género fantástico es subversivo en tanto que quebranta la solidez de nuestro saber sobre la realidad cultural que nos gobierna. Para hacerlo enfrenta dos terrenos opuestos, lo posible y lo imposible. A través de dicho contraste se llega a la raíz epistemológica de este género: un desconcierto en el lector que lo lleva a cuestionarse su saber sobre las normas socioculturales que gobiernan el mundo.

Porque el objetivo fundamental de todo relato fantástico es plantear la posibilidad de una quiebra de esa realidad empírica. Es por eso que va más allá del tipo de lectura que genera una narración realista o un relato maravilloso, donde al no plantearse trasgresión alguna (el mundo y los sucesos narrados en el texto realista son normales, cotidianos, y el texto maravilloso se desarrolla en un mundo autónomo, sin contacto con el real) nuestra recepción, podríamos decirlo así, se automatiza, no necesita ese continuo entrar y salir del texto para comprender lo que está sucediendo y, sobre todo, lo que ese texto pretende. En definitiva, ante las historias narradas en los relatos fantásticos no podemos mantener nuestra recepción limitada a la realidad textual (Roas, 2001, p. 26).

Precisamente, tal contradicción entre los discursos es lo que nos interesa en esta obra: una mujer que dice ser habitada por dos voces refuta nuestro conocimiento del mundo y produce un choque con la realidad. La protagonista de *El camino de Santiago* afirma que escucha dos voces, Mina y Santiago, la primera, la acompaña durante su infancia, y la segunda, durante su adolescencia y edad adulta. El contraste entre ambas es que Mina es una voz que la lleva por los senderos del placer: “Mina y yo penetrábamos reglas y límites humanos con el entusiasmo de un colibrí” (Laurent Kullick, 2015, p. 7); mientras que Santiago la toma de la mano para indicarle el “camino” que debe de llevar. “Él asegura que observar los siete pecados capitales es la clave de la

buena salud. Perderla sería devastador. Controlar gula, envidia, soberbia, lujuria, pereza, ira y avaricia es su mayor obsesión” (Laurent Kullick, 2015, p. 17).

Estas voces que permanecen “dentro” de la protagonista son parte de su imaginación, pero la llevan a percibir el mundo desde diferentes enfoques, así como a hacer de su cuerpo el espacio donde se inscribe la búsqueda de una identidad propia y que nos es dada a conocer a partir de un viaje por el pasado de la protagonista que hace varias paradas en su infancia, adolescencia y vida adulta. El muro que separa la perspectiva de Mina y la de Santiago es la llegada de la adolescencia: “Antes de hallar asilo en el torrente sanguíneo, Santiago me rondaba. Invisible soplabas su aliento sobre mi hombro. Me acechaba como la antítesis del ángel guardián” (Laurent Kullick, 2015, p. 7). A los catorce años la protagonista intenta suicidarse y es curiosamente cuando conoce a Santiago.

Mi madre toca a la puerta. Tengo rato sentada, con las venas abiertas sin que la sangre logre perder su cauce. Los toquidos se vuelven más intensos. ¿Cuánto falta para acabar con todo? Mi padre se dispone a destrozarse el picaporte. Yo juego con las heridas en las muñecas de mis manos. Son como bocas. Provoco gestos con los dedos. La sangre sale con una lentitud desesperante. Mi padre logra romper la puerta y yo siento una corriente de fuego doloroso que me exige la vida, se adentra en el torrente sanguíneo y se instala detrás de mi frente. Desde su trono óptico, abre mis párpados y descubre que ha triunfado la invasión. Todo se vuelve terriblemente lúcido. Me lleno de un falso entusiasmo que confundo con el regreso de Mina. Escucho por primera vez la voz de Santiago que entonces, y ahora, pide que me levante del suelo (Laurent Kullick, 2015, p. 97-98).

A partir de este momento, nuestro personaje principal intentará volver a los territorios placenteros –y distantes de las normas patriarcales– gobernados por Mina, pero sus intentos le

resultaran fallidos ya que ha entrado en el valle dominado por la figura masculina y sus normas. Tal enfrentamiento es el que nos puede llevar a una reflexión crítica sobre el rol femenino puesto que, en el caso de la narrativa de lo inusual, la metáfora es un recurso para ahondar en las profundidades de la identidad de los personajes. En el caso de esta obra, tenemos a una mujer que a través de un cuerpo “habitado por dos voces” pone a la vista la identidad fragmentada de la protagonista como un medio para encontrar su identidad.

La protagonista destaca que la figura masculina “Santiago” busca dominarla. Dicha voz que habita su cuerpo le prohíbe vivir su tiempo presente para llevarla a una proyección futura catastrófica ligada a los peligros sociales que puede padecer. Con esto la instala en el tiempo racional que se anticipa a los posibles desastres. Él la lleva de la mano por los recuerdos que conforman su pasado para anticipar el resultado de sus acciones y encaminarla por el “mejor” sendero. Al hacer esto, pretende robarle la posibilidad de elección y obligarla a dejarse guiar sólo por el mandato masculino. Santiago representa la voz de la cultura masculina que dirige y moldea los cuerpos. El cuerpo de la protagonista no solo no debe experimentar placer, sino que debe sentir culpa por el riesgo de quebrantar los mandatos culturales y amenazar el control impuesto sobre las mujeres. La protagonista no debe sentir placer sino limitar su gozo.

Una vez llegada la voz de la razón patriarcal, la protagonista se ve en un terreno lleno de normas que debe seguir para lograr la aceptación social. En cuanto a las normas culturales: “Sabe lo peligroso que resulta para mi cuerpo (nuestro cuerpo) llevar a extremos los pecados. Tiendo a excederme en la gula, la pereza e ira” (Laurent Kullick, 2015, p. 17). Para el diseño de una mujer deseable, le dicta un comportamiento “femenino” a través de un plan de conquista que seduzca a su primer marido: “En el Plan Santiago, yo debía mostrar una inteligencia rayana en lo

antifeminismo, sin cruzar esa línea, con la boca semiabierta y los ojos asombrados, como impresionada ante las variantes que ofrecía el interlocutor” (Laurent Kullick, 2015, p. 21).

Su relación con los hombres, le señala Santiago, debe ser discreta en cuanto a su entusiasmo y entrega: “—A cualquier hombre que te guste, sólo hay que darle dosis homeopáticas de amor” (Laurent Kullick, 2015, p. 18). Respecto al hombre con el que se debe de casar le indica que este debe de cumplir con los estereotipos masculinos: fuerte, inteligente y con éxito económico: “Empieza la seducción. Vicente tiene dos carreras de ingeniería. Soltero. Treinta y un años. Asesor independiente de industrias especializadas en refrigeración [...] Santiago hace acopio exhaustivo de su talento, nada deleznable, de poder bélico” (Laurent Kullick, 2015, p. 22).

Y en cuestiones que ponen en peligro su vida, suele aconsejarle, como cuando la protagonista narra que ha sido golpeada por su marido, Vicente. Ante esto, ella parece no saber qué hacer, pero Santiago, sí: “—Perdóname por haberte golpeado. —No somos rencorosos —Santiago me habla al oído. Le perdonamos todo, simple y llanamente se acabó. Debemos seguir nuestro camino. —Se acabó —citó Santiago. Vicente da vueltas como gato en barda” (Laurent Kullick, 2015, p. 35). Lo mismo sucede cuando en su viaje a España conoce a un hombre llamado Refugio, Santiago le ordena que termine con él, puesto que está enfermo y la puede contagiar de algo: “—Grotesco— alcancé a escuchar a Santiago, quien, con una voz lejana y pastosa, no paraba de recitar los peores adjetivos a mi amante mientras yo lo besaba” (Laurent Kullick, 2015, p. 58).

Esta voz masculina, que puede significar un orden en la vida de la protagonista, así como un saber sobre cómo actuar en situaciones de peligro, es una voz manipuladora que la lleva por el terreno de lo femenino en el sentido de la cultura patriarcal, ella “debe” gustarle a los hombres y estar a su disposición, así como también moldear su cuerpo para dicho fin.

Ante tal invasión, la protagonista se vale del fingimiento para conseguir andar su camino hacia la voz que la “habitaba” durante la infancia: Mina. Pero no será una tarea fácil puesto que Santiago pretende colocarse como el cristal bajo el cual, ella mire la realidad. “Para demostrar que siempre habitó este cuerpo, Santiago sacude un paquete de fotografías tomadas desde mi nacimiento hasta el aturdido instante de la separación” (Laurent Kullick, 2015, p. 9).

Estos recuerdos representan una denuncia a la imposición a las mujeres de un punto de vista masculino. Ellas muestran fragmentos de su infancia, adolescencia y vida adulta desde la perspectiva de esta voz masculina. “Santiago posee toda una colección de fotografías, filminas y transparencias que irá enseñando a lo largo de esta asamblea enfermiza. Él es yo y yo soy él. Lo demás es un truco astral” (Laurent Kullick, 2015, p. 9). A partir de este momento comienza a transcurrir en fragmentos la vida de esta mujer. En estas fotografías lo que se ve son momentos de la vida de la protagonista desde el punto de vista de Santiago, una visión, por cierto, negativa:

Mi pelo siempre ha estado largo y es abundante. Soy alta. Mi cara es un poco rara, como un semi-Picasso. Mis senos no crecieron. Son como los de una muñeca: chicos, redondos y con el pezón invisible de tan rosado. Mis caderas son anchas. No tanto para llegar al disgusto, pero me cuido de los almidones para evitar el desborde. Camino un poco encorvada. Antes de la invasión Santiago, crecí tan rápido que quise esconder mi cuerpo. Después del Plan, en vano he tratado de espigar la columna (Laurent Kullick, 2015, p. 19).

Si bien es la voz de la protagonista la que habla, es la perspectiva de Santiago la que da forma a esta imagen. Ella, a través de las fotografías que le muestra Santiago, observa el transcurrir de su vida de una manera oscura y poco atractiva. Él la presenta como poco seductora pero también como carente de entendimiento. “Lo que nunca pude copiar es el método para el buen entendimiento. Vivo con una faltante en esa área. Batallé a la hora de comprender las reglas del

juego” (Laurent Kullick, 2015, p. 10). Santiago la lleva a ver que carece de lo que se necesita para ser aceptada socialmente: una feminidad deseable y un dominio de las normas culturales.

Ante esto, la protagonista decide valerse de tal imagen para negarse a cumplir con las órdenes de Santiago y resignificar su vida y su pasado. Las fotografías que él le muestra se presentan sin un orden cronológico, pero la protagonista al observarlas las ordena y da sentido, tal como si una fuera la causa de la otra. Con ello revela que no es Santiago quien la domina sino ella:

Obligada por el orden de las imágenes dispuesto por Santiago, la narradora constituye el sentido de lo vivido yendo de un cuarto a otro y estableciendo relaciones obligadas que implican una valoración –casi siempre negativa– de sus experiencias. Por ejemplo, una secuencia de pasajes: primero la protagonista termina golpeada en el patio de la escuela por Felicitas, su temible compañera de primaria, quien la castiga así por haber inventado la historia de una pelea en la que habría vencido (a Felicitas). Enseguida viene el relato de lo ocurrido once años después, cuando Vicente le “ha pedido a golpes” en su departamento que recapacite sobre su deseo de terminar la relación amorosa que mantienen. (Villarreal, 2012, p. 202-203).

Ante esta re-elaboración de la historia de la protagonista, ella señala que no la domina Santiago, sino que solo lo pretende puesto ella cuenta con su supuesta falta de entendimiento y con Mina, la voz de su infancia, para hacerle frente y no seguir el camino que Santiago le dicta, sino el de ella misma. Como vimos en el capítulo II, el cuerpo de las mujeres ha sido atravesado por los discursos dominantes y moldeado para servir al Estado como madre o esposa. Este personaje femenino se propone desafiarlos no solo a través de un cuerpo que no se adhiere a ellos, sino a través de una aparente falta de entendimiento.

Esta resignificación lleva a la protagonista a desafiar los discursos de poder y gozar de un cuerpo autónomo. Su libertad para elegir la lleva a encontrarse con otros personajes que carecen también de la norma cultural y que por eso gozan de autonomía. “Juntas amamos [ella y la voz de Mina] a otro cuerpo que tampoco tenía Santiago, como aquel mendigo. Le decían el Tortas, porque vendía pan con queso afuera de la escuela. Yo cursaba el tercero de primaria. Teníamos algo en común: babear” (Laurent Kullick, 2015, p, 15).

Este joven que le gusta cuando era niña es el comienzo de un intento por permanecer a lado de quienes no someten su cuerpo a una cultura alienante y que, en cambio, buscan la libre experiencia basada en la inocencia y la pureza. Situación que repetirá en la edad adulta. “El parecía judío en campo de concentración. El cuerpo, raquítico, lo tenía cubierto de pequeñas llagas entre sangrantes y secas. Sonreía” (Laurent Kullick, 2015, p. 58). Este hombre de aspecto repugnante cobra sentido cuando se piensa que se opone al discurso patriarcal que moldea el cuerpo masculino para hacer una imagen fuerte, sana y valiente. Contrario a esto, Cuco, se rige por sus propias normas.

Así, la protagonista propone cuestionar los principios androcéntricos que gobiernan los roles genéricos como un camino para hallar un cuerpo propio que escape al logos y recupere una mirada femenina. Cuando ella dice que nunca pudo copiar el comportamiento de su hermana mayor y que considera haber perdido el gran eslabón por medio del cual podía haberse convertido en lo que de ella se esperaba: “gran mujer, profesionalista, amante, esposa, madre” (Laurent Kullick, 2015, p. 21), pone en evidencia que la mujer es una creación cultural que responde a los intereses masculinos.

La protagonista, a través del recuerdo de la voz de Mina, se libera de la voz masculina porque aquella le dicta todo tipo de placeres. “Mina de procedencia lejana, fascinada con la música

de mis orines calientes y probando agua de mar. Enamorada del color de las cucarachas y de la piel dura de un cadáver de rata” (Laurent Kullick, 2015, p. 97). Carente de normas sociales y culturales, esta voz femenina representa el libre deseo del cuerpo por descubrir sensaciones y encantos. Es la representación de la inocencia frente a las leyes androcéntricas dictadas por Santiago. Mina, como la antítesis de Santiago, es la voz que no se preocupa por el futuro, sino que se concentra en el tiempo presente del placer y la inocencia.

A través de esta voz femenina, la protagonista desautomatiza el hecho de que el cuerpo y el gozo de las mujeres está gobernado por el gusto masculino, además, pone de relieve que ellas han sido educadas por hombres en el sentido de que la mirada patriarcal domina sus deseos y decisiones y que, por el contrario, ellas deberían ser dirigidas por una voz femenina que las alimente con dosis de deseo por explorar, adueñarse de su cuerpo y de los placeres que este les ofrece. Mina, la voz que la domina en la infancia, es recuperada durante su edad adulta como un medio para escapar de la voz androcéntrica que pretende encerrarla en un papel que no siente como suyo.

Incluso cuando se trata de su comportamiento con el sexo opuesto, Santiago le indica el Saber-hacer. El mandato de la ley patriarcal pretende dominar sus acciones. Bajo este yugo cultural, la mayoría de las veces, el cuerpo femenino queda en manos de los hombres: “Mira a tu compañero de secundaria. Prefiere a la niña callada. Ella sonríe, no se carcajea, subiendo las piernas en un ataque de risa. Mira sus zapatillas de charol con cintillas dorados y tus horribles zapatos de fútbol” (Laurent Kullick, 2015, p. 18). Santiago, como la mirada de la cultura, encarna lo racional, lo pragmático y lo objetivo. Frente a esta sujeción, la protagonista busca la calidez, el placer y el goce que ofrecen los recuerdos de la voz femenina: “Mina empapada por la lluvia de octubre y sentada como lagartija bajo el sol de mediodía. Mina de las buenas noches colmada de

nuevos sabores” (Laurent Kullick, 2015, p. 97). Con ella la voz de la protagonista cambia el orden masculino por uno propio que le permite escalar por la ruta de sus emociones y, desde ahí, brincar hacia el descubrimiento del mundo exterior. En contraste con Santiago —que es una figura fija e inmutable— Mina es una exploradora, lo que le permite mirar de una manera crítica la realidad que la rodea.

La protagonista señala que el domino hacia las mujeres es una voz cultural que puede expresarse en diferentes ámbitos; Vicente, su esposo, bien podría ser una extensión de la manipulación de Santiago, así como también su padre y sus hermanos puesto que le imponían una manera de ser: “Dar, recibir, cocinar, discutir. Todo lo que la carcajada de mi padre y mis hermanos me habían impuesto como reto” (Laurent Kullick, 2015, p. 32). En este fragmento, la protagonista denuncia la apropiación del cuerpo femenino en manos del masculino, tal como si ellas fueran un lienzo en blanco que debe ser pintado por los pinceles de la cultura patriarcal para adquirir sentido.

La autoridad de los hombres sobre las mujeres, según el relato de la protagonista, comienza en la misma familia para después cederlo a la pareja. La dictadura de su padre se erige como un mandato sobre las otras voces: “Lo oigo que amenaza a los miembros de la familia y dirige su dedo acusador ante el asombro de mi madre. Pobre de aquel que me deje entrar o me lleve un vaso de leche en la cena” (Laurent Kullick, 2015, p. 33), y después la fuerza de su marido y el control sobre su cuerpo:

Apaga mi cigarro y empieza la tortura sexual. Vicente no se cansaba nunca. Podía eyacular cuantas veces le diera la gana. Bastaba con rozarle el brazo para que me pusiera una zancadilla y sobre el piso, sofá, cama o mesa, me bajara los calzones. La vaselina se convirtió en un artículo de primera necesidad (Laurent Kullick, 2015, p. 32).

La protagonista subraya que las mujeres quedan a cargo de los hombres como representantes de las normas sociales que conforman la cultura patriarcal y que el punto de vista femenino o individual queda aniquilado para dar lugar a la perspectiva masculina y muestra la urgencia de contar con figuras femeninas que rompan tal esquema. “Y Mina sigue alta, inalcanzable en un tono sideral, esperando ganar la batalla para descender con su asombro ante la ilusión de la vida” (Laurent Kullick, 2015, p. 100). Y hay en ello una crítica a que la perspectiva androcéntrica sea la que domine a las mujeres. “Antes de hallar asilo en el torrente sanguíneo, Santiago me rondaba. Invisible soplabla su aliento sobre mi hombro. Me acechaba como la antítesis del ángel guardián esperando el gran momento de flaqueza para integrar su perdida dimensión en la mía” (Laurent Kullick 2015, p. 7). A través de estas palabras, la protagonista pone a la vista que, con la adolescencia, las mujeres cambian al ángel guardián benévolo por aquella voz masculina que las somete.

Las niñas se inician en la vida sexual sin la presencia de su madre o porque la cultura patriarcal “condiciona” a las mujeres a alejarse del cuerpo femenino. “Las niñas pasan de una infancia dominada o poblada de personas de su mismo sexo a un mundo adulto extraño y dominado, casi literalmente por miembros del sexo opuesto” (Chesler, 2005, p. 125). La protagonista de la novela denuncia tal preponderancia de lo masculino en la vida de las mujeres y la poca presencia protectora de las mujeres hacia las niñas o adolescentes. Señala que, desde que la voz de Santiago se apoderó de su voluntad, le está prohibido acercarse a los placeres vividos desde la voz de Mina.

Intento, con este amasijo de hechos, rescatar a Mina. Se encuentra en el azul índigo, tras pozos profundos, lagunas, construcciones vacías. Hace años que Santiago la esconde bajo estas amenazas. Escamotea mi nervio óptico para no rozar, ni por asomo, el túnel que

conduce a ella. Santiago se rehúsa a contribuir con su acervo de palabras, metáforas y sintaxis para imaginar una alternativa llamada Mina (Laurent Kullick, 2015, p. 8).

De acuerdo con la protagonista, a partir de la adolescencia Santiago se erige como la única voz con la que puede hablar, pero que ella anula gracias al recuerdo de Mina. Dicha convivencia se expresa desde una voz que, al entrar en relación con las otras, genera un dialogismo entre las diferentes perspectivas. Así, la voz de Mina es aquella que se decanta por la experiencia corporal frente a la visión racionalista de Santiago. Lo que sugiere con esto la protagonista es la posibilidad de enfocarse en las sensaciones corporales y no en el lenguaje puesto que este es por sí mismo androcéntrico. Lo que lamenta es que, en términos culturales, sea la visión patriarcal la dominante y que pretenda evitar el contacto consigo misma a partir de la conexión con sus emociones y placeres:

A veces creo tener una silenciosa conversación con Mina como cuando iniciábamos la vida. Pero sólo llega hasta la coladera, donde aparece la palabra imitando la música del océano, como si fuera Mina quien hubiera vuelto. Dormida le prometo que partiré, mas al despertar reconozco las trizas etéricas de los pegotes de Santiago (Laurent Kullick, 2015, p. 100).

En esta cita se puede observar que la protagonista denuncia el “secuestro” de las mujeres por la cultura patriarcal. En este sentido, puede hablarse de un dialogismo, pues las voces gozan del mismo poder. La voz de Santiago aparentemente se impone con fuerza y acalla los deseos, pero la protagonista responde con su memoria llena de recuerdos articulados con su voz femenina y el deleite que le provoca cada uno de ellos. Como bien menciona Martin Flanagan: “El equilibrio de poder en ambos lados del intercambio dialógico a veces parece desligarse del conflicto productivo hacia la explotación monológica, en este caso, la voz masculina sobre la femenina” (2007, p. 143).

Además, a través de estas fotos y el intento fallido de Santiago por apropiarse de su mirada, la protagonista hace una crítica a que, con la llegada de la vida sexual, ellas se ven sometidas con mayor crudeza al mundo patriarcal. Santiago es la imagen exacerbada de tal dominio; sin embargo, la protagonista se niega a este sometimiento y elige como camino la demencia. Si en términos androcéntricos ésta significa una enfermedad, para ella es el medio mediante el cual puede comunicarse con su infancia. Para la protagonista, aquella está acompañada de la presencia femenina, no hay voces masculinas que le ordenen. Solamente hay un universo colmado de descubrimientos, asombros y sensaciones:

El hombre me pidió una tortilla. Yo desenvolví el paquete cuando él metió la mano bajo la falda de mi uniforme escolar. Despegué la primera tortilla y vi el vapor que emanaba de la siguiente. El mendigo la recibió con una mano y con la otra, bajo la sombra del almendro, hizo mi calzón a un lado y empezó a acariciarme. Antes de que su mano fuera más adentro, Mina y yo tuvimos una conversación. ¿Por qué nos tocaba la pipí? Eso lo íbamos a averiguar. Mina aseguró que todo estaba bien. El hombre tenía esa pequeña necesidad. Nos quedamos. El mendigo me tomó de la mano y me sentó sobre la banca, a un lado de él. Mencione que no tenía ningún Santiago porque no lo recuerdo preocupado de que alguien lo fuera a ver. Comiendo tortillas, Mina y yo descubrimos las delicias del tacto. Ella tomó el control de la situación. Adentro todo se volvió una bola de luz. Con la ayuda del dedo del hombre y el clítoris dilatado, todo explotó en cientos de pequeños soles (Laurent Kullick, 2015, p. 12-13).

En la cita anterior se hace evidente la presencia sólida del cuerpo como centro del gozo. En ella no hay alusión a la censura, la crítica o la culpa. Todo es foco de interés como medio para experimentar sensaciones y placeres. Los sentidos se hacen presentes: la vista que observa tras la

ventana; el olfato que reconoce el olor a humo quemado, a basura y a muerte; el oído que registra los regaños y el tacto: la piel descalza sobre la arena, el golpe de los huracanes, las caricias de las olas y el viento, la explosión del placer sexual con el clítoris dilatado. La infancia, entonces, como un cuerpo colmado de placeres. Pero, según se muestra, esto se acaba cuando llega la adolescencia.

Si la locura desde un punto de vista androcéntrico puede leerse como una inadaptación al rol femenino: “Tal vez lo que consideramos demencia [...] sea la representación del rol devaluado de la mujer, o el rechazo total o parcial del propio estereotipo de género” (Chesler, 2005, p. 174). Según la protagonista, puede entenderse como la libertad para gozar de autonomía frente al discurso masculino.

Además, a través de esta “demencia”, la protagonista desautomatiza la cultura patriarcal y la apropiación de la voluntad femenina y de su cuerpo, y propone la recuperación de la sensibilidad corporal como un medio para escapar del dominio masculino. Las mujeres, al contar con una anatomía distinta a la de los hombres, se convierten, casi siempre, en su objetivo primordial de dominación. Si la ley patriarcal dota del poder al hombre por su propia biología, también lo hace con la mujer solo que despojándola del mismo y poniéndola a las órdenes del mundo masculino.

3.5 Hacia un cuerpo contra-sexual en *Cuerpo náufrago*

Como hemos dicho previamente, en esta novela de Ana Clavel tenemos a una protagonista que despierta de un sueño donde era un niño, con una anatomía diferente:

Frente al espejo, se frotó una y otra vez los ojos. De seguro había caminado dormida y seguía soñando. El niño que había sido en el sueño ahora era hombre. Ella misma, pero

indudablemente un hombre: ahí entre sus piernas, plantado como una señal irreductible, su nuevo sexo (Clavel, 2005, p. 12).

Este hecho, que constituye el encuentro conflictivo entre lo posible y lo imposible, representa una crítica a las dualidades genéricas, además de que es la llave para cuestionar la heteronormatividad.

Antonia, al no vivir en una línea temporal donde primero es mujer y después hombre, sino los dos al mismo tiempo, nos lleva a descubrir que no importa qué género se porte, sino que se dé rienda suelta al deseo; pero no como una imposición, sino como algo que emerge de nuestros propios sueños. “¿Sabes tú quién eres o por qué deseas lo que deseas?” (Clavel, 2005, p. 113). Este impulso que mueve a Antonia no es el instinto de conservación de la especie, según Freud; por el contrario, es un torrente de ganas de experimentar placer más allá de lo que la sociedad ha impuesto. Su rumbo se escapa a la heterosexualidad puesto que se rige por lo que desea el cuerpo.

Con la metáfora de “un cuerpo náufrago” la autora junta en un mismo espacio la construcción de dos géneros y con ello apunta a su liberación a través de una mirada que va más allá de los estereotipos masculino y femenino y al orden simbólico que los ha conformado. Con este recurso incorpora una tecnología que le permite cuestionar las identidades y las prácticas sexuales, no contar con un género definido la lleva a experimentarse como un todo y no solo de manera metonímica, donde los genitales representan el total de la identidad. Su cuerpo náufrago experimenta desde el deseo y es este quien lo libera de las ataduras de la disciplina cultural.

Y es que cuando tuvo a Malva entre sus brazos, temblorosa como un capullo recién cortado, sintió que, más que dueño y señor, se perdía y se abandonaba, que todo él se fundía en una fuerza de arrastre que lo impulsaba a seguir adelante, arrojarse al mar, despojarse de ser

quien era y quien no era, de todas las dudas, de todas las certezas, y abrirse paso, a brazo enhiesto, a corazón partido, a sexo cantante. (Clavel, 2005, p. 81)

Con este cuerpo náufrago, Antonia/Antón abre la puerta a los placeres que no se concentran en las zonas erógenas, sino que descubre que en la geografía corporal hay toda una gama de placeres que no han sido explorados. Al hacerlo quebranta el supuesto de que los genitales sean los únicos sitios donde se experimenta la satisfacción del deseo. Si seguimos a Bajtún (1997^a) en cuanto a que el lenguaje es la expresión de una voz que lleva en sí misma una carga ideológica que en su relación con otras, lo hace inminentemente dialógico, con la expresión “cuerpo náufrago” se pone en relación el discurso patriarcal sobre lo que significa la masculinidad y la preponderancia de ciertas zonas corporales y resalta el punto de vista del personaje que contradice tal afirmación.

A través de la metáfora que conforma el evento fantástico, se anuncia un cuerpo libre y deseante, que propone la contra-sexualidad como una forma de liberación y de igualdad entre los géneros. “La contra-sexualidad afirma que el deseo, la excitación sexual y el orgasmo no son sino los productos retrospectivos de cierta tecnología sexual que identifica los órganos reproductivos como órganos sexuales, en detrimento de una sexualización de la totalidad del cuerpo” (Preciado, 2002, p. 20).

Al expresar que su cuerpo es un cuerpo náufrago, Él/Ella pone en evidencia que la sexualidad es una práctica regida por la política y atravesada por los discursos dominantes. Como lo hemos visto, hombres y mujeres han sido diseñados para cumplir ciertos roles a través de guiones teatrales que memorizan y actúan como si fueran naturales, cuando en realidad son dictados desde las esferas del poder económico y social que busca perpetuar las relaciones laborales donde el hombre ocupa una jerarquía más alta y la mujer debe ocuparse de la maternidad y mantenimiento del hogar.

Los roles y las prácticas sexuales, que naturalmente se atribuyen a los géneros masculino y femenino, son un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en los cuerpos que aseguran la explotación material de un sexo sobre el otro. La diferencia sexual es una hetero-partición del cuerpo en la que no es posible la simetría. El proceso de creación de la diferencia sexual es una operación tecnológica de reducción, que consiste en extraer determinadas partes de la totalidad del cuerpo, y aislarlas para hacer de ellas significantes sexuales. Los hombres y las mujeres son construcciones metonímicas del sistema heterosexual de producción y de reproducción que autoriza el sometimiento de las mujeres como fuerza de trabajo sexual y como medio de reproducción. Esta explotación es estructural, y los beneficios sexuales, que los hombres y las mujeres heterosexuales extraen de ella, obligan a reducir la superficie erótica a los órganos sexuales reproductivos y a privilegiar el pene como único centro mecánico de producción del impulso sexual (Preciado, 2002, p. 22).

Un cuerpo náufrago implica la suma de dos construcciones genéricas que dan como resultado un cuerpo andrógino que escapa a las normas políticas que lo moldean y propone un nuevo significado para el sexo y para la sexualidad. En primer lugar, rompe con la idea de que el sexo sea natural y hace hincapié en su construcción a través de políticas que buscan la reproducción a través de la exaltación de las zonas erógenas en detrimento de todas las demás partes del cuerpo.

Los órganos sexuales como tales no existen. Los órganos, que conocemos como naturalmente sexuales, son ya el producto de una tecnología sofisticada que prescribe el contexto en el que los órganos adquieren su significación (relaciones sexuales) y se utilizan con propiedad de acuerdo a su naturaleza (relaciones heterosexuales). Los contextos sexuales se establecen por medio de delimitaciones espaciales y temporales sesgadas. La

arquitectura es política. Es la que organiza las prácticas y las califica: públicas o privadas, institucionales o domésticas, sociales o íntimas (Preciado, 2002, p. 26-27).

En segundo lugar, subraya que la sexualidad en los cuerpos es el resultado de un trazado arquitectónico que pretende producir la masculinidad y la feminidad a través de la jerarquización de zonas corporales, entre las que importan y las que no. El hecho de que Antonia/Antón experimente placer a través de prácticas sexuales (con hombres y con mujeres) consideradas como ajenas a lo normal o esperado, hace de él/ella un personaje subversivo porque amenaza la dualidad de los géneros y su supuesta naturaleza. En su lugar, desmantela que la sexualidad sea natural y pone al descubierto la construcción cultural de los géneros:

La naturaleza humana es un efecto de tecnología social que reproduce en los cuerpos, los espacios y los discursos la ecuación naturaleza = heterosexualidad. El sistema heterosexual es un aparato social de producción de feminidad y masculinidad que opera por división y fragmentación del cuerpo: recorta órganos y genera zonas de alta intensidad sensitiva y motriz (visual, táctil, olfativa...) que después identifica como centros naturales y anatómicos de la diferencia sexual (Preciado, 2002, p. 22).

A esto se suma que Antonia, al ser un cuerpo náufrago que va entre dos géneros sin pertenecer a uno solo, descubre que el placer se puede tomar de cualquier fuente. No tiene que ser mujer para disfrutar del hombre que le gusta. Pese a que ella ya había cambiado de anatomía, no había perdido su gusto por cierto tipo de hombres: “De seguir siendo mujer, se habría enamorado de este hombre que así podría suscitar tal encuentro con la memoria. Además, era hermoso” (Clavel, 2005, p. 39). Lo anterior enfatiza que el deseo sexual no está ligado al sexo, sino que se instaure en todo el cuerpo toda vez que un cuerpo sea capaz de despertar deseo.

La homosexualidad, entonces, es parte de la gama de gustos que se puede experimentar. A través de ella, Antonia/Antón señala que si esta ha sido reprimida ha sido porque nuestra sociedad la ha evaluado desde la norma heterosexual y no desde el llamado de los cuerpos. A través de esto, rompe con las ataduras del capitalismo al negarse a seguir el llamado del sexo para la reproducción:

La identidad homosexual, por ejemplo, es un accidente sistemático producido por la maquinaria heterosexual, y estigmatizada como anti-natural, anormal y abyecta en beneficio de la estabilidad de las prácticas de producción de lo natural. Esta maquinaria sexo-prostética es relativamente reciente, y de hecho, contemporánea de la invención de la máquina capitalista y de la producción industrial del objeto. Por primera vez en 1868, las instituciones médico-legales identificarán este accidente contra-natura como estructuralmente amenazante para la estabilidad del sistema de producción de los sexos oponiendo la perversión [...] a la normalidad heterosexual (Preciado, 2002, p. 25-26).

Además, la metáfora de un cuerpo náufrago recorre varias arterias que conducen hacia una crítica sobre el ser hombre y el ser mujer, porque un cuerpo que no dispone de un sexo definido carece de una zona central donde priorizar el placer, ignora qué papel juega en la relación (pasivo activo), desconoce las emociones que supuestamente desencadena el encuentro sexual y rompe la relación jerárquica entre géneros. Antonia/Antón, al relatar su encuentro con Raimundo, abre una grieta entre los supuestos que rigen la relación sexual heteronormativa:

Antes, cuando era mujer, había tenido sexo anal, así que sabía, doble, triplemente si sumamos vagina y boca, lo que era ser penetrada. Pero... ¿perforar a otro hombre? [...] ¿Sabes, Antón, que a pesar de todo lo que haya pasado o de lo que todavía pueda suceder, yo no soy a quien andas buscando? (Clavel, 2005, p. 122).

Poseer un género es tener un ancla en el terreno de las jerarquías sexuales y un rol que limita el cuerpo y el deseo, esto reduce las fuentes de placer y reproduce la dominación masculina. A través de un cuerpo náufrago podemos ver una ruta para igualar a hombres y mujeres. Así, el ano aparece como una fuente de placer que no establece diferencias porque no las hay en términos anatómicos. Este representa una maquinaria que permite jugar con los roles sexuales (ambos participantes pueden ejercer la parte activa, pasiva o ambas), significa un instrumento de placer que rompe con la relación romántica –puesto que esta ha servido para romantizar la procreación– y es una tecnología que borra las oposiciones genéricas. Como bien señala Preciado, el ano es una industria corporal que puede producir cuerpos sin género, es decir, posthumanos:

El ano presenta tres características fundamentales que lo convierten en el centro transitorio de un trabajo de deconstrucción contra-sexual. Uno: el ano es un centro erógeno universal situado más allá de los límites anatómicos impuestos por la diferencia sexual, donde los roles y los registros aparecen como universales e irreversibles ¿quién no tiene ano? Dos: el ano es una zona de pasividad primordial, un centro de producción de excitación y de placer que no figura en la lista de puntos prescritos como orgásmicos. Tres: el ano constituye un espacio de trabajo tecnológico: es una fábrica de reelaboración del cuerpo contra-sexual posthumano. El trabajo del ano no apunta a la reproducción ni se funda en el establecimiento de un nexo romántico. Genera beneficios que no pueden medirse dentro de una economía heterocentrada. Por el ano, el sistema tradicional de la representación sexo/género se caga (Preciado, 2002, p. 27).

Si el cuerpo moderno nació cuando el capitalismo reforzó su dominio androcéntrico, creando cuerpos “dóciles” para cumplir con la tarea de la reproducción de valores sobre lo que significa ser hombre y ser mujer, las nuevas tecnologías en torno al cambio de sexo pueden ser la

clave secreta para abrir nuevas vías para el placer y el goce, donde no haya jerarquías ni roles, sino deseos que se expresen de múltiples formas.

Con esto podemos afirmar que el cuerpo moderno se gestó bajo la metáfora de un barco que sabe hacia dónde se dirige (la dominación masculina sobre el cuerpo masculino y femenino), mientras que el cuerpo posmoderno es un cuerpo náufrago porque se niega a anclar en un terreno que se rige por una maquinaria sexual que discrimina, diferencia, excluye, domina y reprime para reproducir la relación hombre/mujer y la relación heterosexual.

Así, esta novela propone —a través del hecho fantástico construido por medio de la metáfora de un cuerpo náufrago— un nuevo significado para el cuerpo: ya no es un cuerpo adoctrinado sino un cuerpo libre para construirse a sí mismo a partir de las múltiples opciones que hoy ofrecen las nuevas tecnologías para beneficio del sexo, la sexualidad y el deseo.

El hecho de que esta novela esté narrada desde la conjugación de dos miradas (femenina y masculina) puede entenderse como una crítica hacia los discursos hegemónicos que cierran el diálogo a quienes no se ajustan a las normas genéricas —como los son los cuerpos periféricos: homosexuales y transexuales— y propone a través de ella una crítica al cuerpo moderno para dismantelar la impresión de la ley genérica (*habitus*, en términos de Bourdieu) en el cuerpo y explorar la voz de quienes promueven una contra-sexualidad como un medio liberador que llene a los cuerpos de goce y de libertad:

La contrasexualidad es [...] una teoría del cuerpo que se sitúa fuera de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad. Define la sexualidad como tecnología, y considera que los diferentes elementos del sistema sexo/género denominados hombre, mujer, homosexual, heterosexual, transexual, así como sus prácticas e identidades sexuales no son sino máquinas, productos, instrumentos,

aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información, interrupciones e interruptores, llaves, leyes de circulación, fronteras, constreñimientos, diseños, lógicas, equipos, formatos, accidentes, detritos, mecanismos, usos, desvíos... (Preciado, 2002, p. 19).

A través de esta doble mirada tenemos una identidad escindida que busca una identidad, pero que en el camino opta por una sexualidad libre de las ataduras de la cultura patriarcal. La literatura de lo insólito recurre a la metáfora para crear un espacio en el lenguaje que le permita escudriñar en el interior de los personajes y escuchar sus impresiones más íntimas para así sacar a la luz una crítica sobre la sociedad donde se desenvuelven, a la vez de resignificar su cuerpo o su identidad. En este sentido, la narrativa de lo inusual es un camino para el autodescubrimiento y dar lugar a una visión crítica sobre la realidad.

3.6 Una identidad en proceso en *El animal sobre la piedra*

Como lo dijimos en el capítulo 2, la protagonista de esta novela experimenta su devenir en animal con cierta sorpresa más no con temor. “Me satisface la belleza de mi transformación. Compruebo, además, que soy un cuerpo proporcionado, que mis manos son hermosas y producen respeto, pienso que cualquier persona querría tocarme porque piel como la mía no se ve a diario” (Tarazona, 2008, p. 146). Además de escuchar una voz que no tiene género ni forma humana: “Escuché de nuevo la voz que me dictaba lo que debía sentir. Pero esa voz no era sonora, se manifestaba de modo peculiar, mediante zumbidos que no formaban medias palabras o siquiera vocales” (Tarazona, 2008, p. 153). Tal situación contradice nuestro conocimiento sobre las reglas de la realidad. En el mundo que vivimos no se experimenta tal metamorfosis, por lo que el leer un relato

fantástico es establecer un diálogo entre un universo “real” o mimético y otro anormal, interacción que, precisamente, da lugar a un texto fantástico.

Para triunfar en esta apuesta, el texto fantástico pone en marcha todo un conjunto de procedimientos: compone un universo tal que el lector no pueda darle un sentido satisfactorio. Toda tentativa para dar un sentido tiene como efecto hacer aparecer ambigüedades, incongruencias, rasgaduras en el tejido de los enunciados o entre el enunciado y su instancia enunciativa. Lo fantástico parece construirse para deconstruir toda representación, para acallar aquello que se supone que hay que decir (Bozzetto, 2001, p. 226).

Esta narración que confronta lo real con lo posible y que provoca un choque entre lo conocido y lo desconocido, nos lleva, como lectores, a cuestionar los discursos dominantes, es decir, aquellos que nos hacen concebir la realidad como tal. Como ya mencionamos, para Bajtín (1997a) todo enunciado se vuelve la expresión de un punto de vista en relación con los demás por lo que no hay palabra neutra, toda emisión recupera sus usos y significados dados por una comunidad cultural que se concreta en la lengua. En el caso de esta obra, el pensamiento patriarcal y sus normas para lo femenino y el cuerpo. Si recordamos que el género fantástico se construye a través de ingredientes sobrenaturales o de metáforas que al extenderse forman el acontecer fantástico, entonces, tenemos que, en *El animal sobre la piedra*, la concepción de un cuerpo femenino como un reptil y un cuerpo habitado por un alma se desliza hacia un cuerpo dominado por una voz.

Este dialogismo que presenta la novela entre lo posible y lo imposible es lo que permite poner de relieve las voces opacadas por el patriarcado. De acuerdo con Bajtín, el término dialogismo significa una doble voz, lo que quiere decir que –si se piensa en lenguaje como dialógico– se puede ver que todo hablante vive dentro de un conjunto de lenguajes sociales que entran en contacto y que al hacerlo dialogan entre ellos (Vice, 1997, p. 46). En este sentido, si toda

palabra es una respuesta al otro, la protagonista de esta novela ofrece una visión valiosa que se opone al discurso dominante.

Como vimos en el capítulo anterior, el cuerpo de la protagonista se enfrenta a un cambio en su cuerpo, los rasgos humanos poco a poco van cediendo lugar a rasgos reptilianos. Este cambio puede entenderse como una metáfora a través de la cual se construye el evento fantástico: “el cuerpo femenino como un reptil”. Como ya dijimos, esta transformación es importante porque rompe con la heteronomía, pero también porque añade un nuevo significado.

Para el crítico literario Alejandro Ramírez Lámbarry (2011) tal indeterminación puede significar dos cosas. Primera, si es una serpiente puede significar una redención para la mujer que ha sufrido siglos de opresión; mientras que si se opta por una lagartija tenemos la capacidad de sobrevivencia y sabiduría para afrontar los errores. En el primer caso, dice, tenemos a Eva que representa la curiosidad y la ciencia frente a la obediencia ciega de Abraham; y, en el segundo, estaríamos en el plano simbólico donde la lagartija representa la capacidad para mutar y adaptarse a las nuevas circunstancias.

En ambos casos, el que la protagonista se sienta a gusto con su metamorfosis traza una grieta en el discurso patriarcal debido a que se opone a su mandato sobre la belleza e insiste, a través del trasfondo de su metamorfosis, en la construcción social de los géneros y pone en evidencia la necesidad imperante de cambiar nuestros discursos y concebir lo femenino y lo masculino como categorías variables, heterogéneas, capaces de cuestionar la supuesta naturaleza de ambos y proponer una relación más libre e igualitaria entre los hombres y las mujeres.

Que la autora construya su relato desde su propia voz y perspectiva se puede entender como un intento de narrarnos desde una postura diferente. No como la cultura patriarcal concibe a las mujeres, sino como ellas quieran hacerlo desde su propia experiencia. Con esto, el universo

femenino puede encontrar su “verdad” desde su punto de vista y distanciarse de la concepción tradicional sobre el Deber-Ser. Si la realidad no es más que un relato, entonces, las mujeres son capaces de modificar las narrativas que les han dado forma.

Otra metáfora a través de la cual se construye el evento fantástico en esta novela es la representación del cuerpo como “habitado”. En este caso, dicha metáfora será extendida para decir que el cuerpo de la protagonista está ocupado por una voz. Desde que comienza su mutación, dice escuchar una voz sin género. “Esta tarde escuché dentro de mí una voz que no era mía. Estoy entregando mi pensamiento a alguien que me habla, pero cuyo rostro no concibo” (Tarazona, 2008, p. 14). Si partimos del supuesto de que el lenguaje es el resultado de una cultura que le ha dado nombre a los objetos, las acciones, las emociones y los deseos, entonces podríamos decir que la protagonista se aleja de la cultura y que pretende, desde su propia perspectiva, crear su propia realidad.

Mencionar que sus pensamientos comienzan a formarse desde una voz lejana e irreconocible equivaldría a decir que, al igual que el cuerpo reptil, su valoración de la realidad se formula desde su experiencia, y afirmar que pierde la voz podría interpretarse como su negativa a evaluarse a sí misma y a su entorno desde la perspectiva androcéntrica. El hecho de que sea una voz femenina la que relate desde su propio punto de vista permite fracturar el discurso patriarcal que se ha erigido como totalizador. Como dice Finke (1992): las mujeres al apropiarse del discurso rompen con los binomios que han estandarizado a ambos géneros.

La voz que escucha esta mujer representa una fragmentación de los cimientos y muros que ha construido dicha perspectiva. El que la protagonista afirme escuchar una voz desarticulada la acerca más a lo animal que a lo humano por lo que se convierte en una amenaza a la cultura patriarcal. Como afirma Lucía Guerra (2008), el estudio de la imagen de la mujer en la literatura

ha puesto al descubierto que los roles asignados a ella están ligados al imaginario patriarcal donde la naturaleza se asocia a la mujer y la cultura al hombre. El hecho de que en esta obra la protagonista se defina a sí misma como un animal pone en entredicho los presupuestos sobre el Deber-Ser de lo femenino sobre los que se ha erigido nuestra cultura.

Debido a que el cuerpo de la mujer ha sido asociado a lo biológico por sus funciones corporales —la menstruación, el embarazo y el parto— ha sido concebido como parte del paisaje natural que debe ser sometido a las leyes culturales dictadas por la razón masculina, tal como la asociación simbólica de lo cósmico con la esencia de lo masculino y lo femenino:

Implícita en esta división binaria, se da la sobrevaloración y la devaluación de cada término: lo masculino es sinónimo de la actividad y la conciencia, ámbitos que, en la representación simbólica, se apropian de las imágenes cósmicas del cielo, el sol y el fuego en su dimensión espiritual y purificadora. El cielo implica una ascensión vertical, lo mismo si se refiere al espíritu que a los procesos de abstracción; el sol constituye a su vez una fuerza heroica y generosa, creador y dirigente, que asociada con el fuego representa lo místico y lo sublime. Lo femenino, en cambio, denota el ámbito de lo pasivo e inconsciente atribuyéndosele a los referentes de la tierra, el agua y la luna. En contraposición al cielo, según este repertorio simbólico, la tierra simboliza las fuerzas ocultas de la germinación de la materia asociada íntimamente al agua, materia en estado líquido con su connotación de fertilidad y flujo del inconsciente mientras la luna y sus diversas fases marcan el ciclo menstrual y el movimiento de las aguas (Guerra, 2008, p. 33).

La voz femenina de este personaje fantástico, a través de la metáfora del cuerpo “habitado”, hace una crítica hacia los dualismos y al lenguaje que han mantenido a la mujer en el lado negativo de la balanza genérica. Tal como lo argumenta Hélène Cixous (1995), lo importante es romper con

el sistema de oposiciones binarias con el que ha sido estudiado el lenguaje, puesto que dentro de dicha división lo femenino ocupa un lugar deleznable, mientras que lo masculino descansa sobre lo verdadero.

Actividad/Pasividad

Sol/luna

Cultura/Naturaleza

Padre/Madre

Cabeza/Corazón

Inteligible/Sensible

Logos/Pathos

(Cixous, 1995, p. 115)

Con esto, la voz de la protagonista –a través de su transformación en reptil– muestra una visión crítica sobre lo varonil al cuestionar el vínculo de lo masculino con la razón, la ciencia, la cordura, la fortaleza y el mando; y a la mujer con la tierra, las emociones, la intuición y la calma. Además, el hecho de que esta protagonista se valga de la metáfora de la conciencia corporizada, cuando afirma escuchar una voz, nos lleva a sugerir que estos ingredientes fantásticos hacen una denuncia hacia la razón masculina.

Que la protagonista afirme escuchar una voz descarnada añade un significado nuevo a la metáfora del cuerpo “habitado”, puesto que este carece de género, lo que significa un llamado de atención para cuestionar el lugar del *logos*. Este ya no pertenecería únicamente a los hombres, sino también a las mujeres. A diferencia de la voz que escucha la protagonista de *El camino de Santiago*, ésta carece de género, no es masculina ni femenina, es solo una voz sutil, más sensorial

que auditiva. Si se sigue el supuesto de que el poder del lenguaje lo han tenido los hombres, entonces, esta protagonista no escucha sus órdenes sino más bien una voz interior que se aleja de aquella cultura patriarcal que ha dominado el cuerpo, las acciones y el sentir de las mujeres.

Al igual que Cixous (2001), la voz de esta protagonista se interesa por romper con la dicotomía masculino/femenino, puesto que el binarismo del lenguaje en algún momento cae en la diferencia entre géneros y con ello en el menosprecio por lo femenino. A esto se suma que ella, al enunciar que la visita una voz “diferente” a la convencional, insinúa la llegada de una visión propia sobre la realidad que la rodea. En ese sentido, la filósofa y psicoanalista Luce Irigaray (2007), pone de manifiesto que el hombre se ha pensado a sí mismo en masculino por lo que la mujer le ha resultado ajena.

La palabra funge, por lo tanto, como una herramienta indispensable y necesaria para el conocimiento mutuo. Sin ella, el otro queda recluso inexorablemente a la zona de lo inaccesible; y, puesto que el hombre tradicionalmente se limita al tacto y a la mirada, la mujer representa para él lo desconocido, la zona oculta que jamás se de-vela del todo. Luego entonces, la palabra viene a solventar esta dificultad y a reducir el espacio que separa a ambos, mas no es una palabra cualquiera, sino una que da cuenta del sinsentido en tanto que interroga de forma radical el significado (Cándida y Vivero Marín, 2008, p. 65).

Ante esta voz, Irma, la protagonista, no expresa molestia alguna, solo se interesa en describirla, de esta manera el habla de mujer, como la bautiza Irigaray (2007), es la herramienta que permite a las mujeres dar un punto de vista diferente sobre el mundo. La voz de esta protagonista se vale de este recurso al no repetir los mismos juicios que hacen los hombres sobre el Deber-Ser de la mujer. Romper con dicho binarismo lleva a cuestionar la veracidad que enuncia el lenguaje. El hecho de que la protagonista dé cuenta de su cambio desde la escritura nos lleva a

sugerir que, al igual que Cixous, va más allá de los límites falocéntricos gracias al contacto con el cuerpo.

Texto, mi cuerpo: cruce de corrientes cantarinas, escúchame, no es una madre pegajosa, afectuosa; es la esquivoz que, al tocarte, te conmueve, te empuja a recorrer el camino que va desde tu corazón al lenguaje, te revela tu fuerza; es el ritmo que ríe en ti; el íntimo destinatario que hace posible y deseables todas las metáforas; cuerpos (¿cuerpos?, ¿cuerpos?) tan difícil de describir como dios, el alma o el Otro; la parte de ti que entre ti te espacia y te empuja a inscribir tu estilo de mujer en la lengua. Voz: leche inagotable. Ha sido recobrada. La madre perdida. La eternidad: es la voz mezclada con leche (Cixous, 2001, p. 56).

Con esto, la protagonista da las claves para la reflexión sobre el cuerpo y la escritura, donde la búsqueda de la voz femenina se erige como el tesoro que esconde toda mujer y que, una vez hallado, la colmará de los placeres antes negados. Si, como afirma Cixous, el goce masculino es meramente fálico, en la mujer es un deleite completo, puesto que todo su cuerpo es fuente de placer inagotable y, cuando la escritura toma lugar, las mujeres son capaces de encontrar las palabras que habían sido robadas.

Un texto femenino no puede no ser más que subversivo: si se escribe, es trastornado, volcánica, la antigua costra inmobiliaria. En incesante desplazamiento. Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta lo que, cuando llegue el momento de su liberación le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia [...]. Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra. Escribir, acto, que no sólo realizará la relación des-censurada de la mujer con su sexualidad, con su ser-mujer [...]. Escríbete: es necesario que tu cuerpo

se deje oír. Caudales de energía brotarán del inconsciente. Por fin, se pondrá de manifiesto el inagotable imaginario femenino (Cixous, 2001, p. 61-62).

De este modo se puede apreciar la visión privilegiada que expresa la voz femenina de esta mujer sobre la escritura, puesto que habla de la recuperación del cuerpo a través de la voz donde eleva a la escritura al don mágico que dará un lugar a la mujer en el universo masculino que ha pretendido subyugarla. Por último, Irma nos dice que al final de su transformación la voz que la habita se expresa de una manera ininteligible, lo que podría entenderse como el sumergimiento en ella misma para renovarse en su visión del mundo y con ello nombrarlo. Si Julia Kristeva (1974) ubicó el lugar del lenguaje de las mujeres en el vientre materno, antes de que aprendiera la ley paterna, entonces, esta protagonista estaría, al igual que ella, apartándose del lenguaje masculino para indagar el suyo.

Kristeva (1974) recurrió a la fase edípica y a la adquisición del lenguaje para defender que las mujeres gozan de un lenguaje propio hasta antes de estas etapas. Su afirmación es fácil de entender si se recuerda que para Freud la fase edípica es la entrada en el mundo de la cultura, que no es otra cosa que la visión del mundo desde la óptica masculina. Lo mismo para Lacan, pero con la adquisición del lenguaje. Si el mundo pertenece al dominio masculino, la designación de aquel se corresponde con un lenguaje que lo dota de dicha perspectiva. Aprender el lenguaje, entonces, es aprender la palabra de quien domina, en este caso, el orden masculino.

Al igual que Kristeva (1974), la protagonista sugiere que la mujer ha quedado atrapada en la palabra ajena que no le pertenece y para resolverlo elige una lengua propia que no reproduzca los fonemas dictados por la cultura androcéntrica. En su balbucear pareciera que enuncia los sonidos anteriores a la ley masculina. Según Kristeva (1974), el lenguaje de las mujeres se encontraría en lo que ella llamó la *chora* semiótica, esto es, el lenguaje femenino como pre-verbal,

puesto que se relaciona con la madre, y el verbal, con el padre. En otras palabras, si se buscara un lugar donde habita el lenguaje femenino, estaría situado precisamente en la *chora*.

Kristeva, al igual que Cixous, ubica la voz de la mujer como el gran poder con el que cuenta y que debe rescatar del dominio masculino. Para ambas pensadoras esta voz sería la voz de la madre que acompaña al bebé antes de adquirir el lenguaje que lleva en sí mismo la visión androcéntrica. “La Voz, canción anterior a la Ley, antes de que lo simbólico esparciera el aliento (*le souffle*), se volvió a apropiarse del lenguaje, bajo una autoridad disgregadora. La más antigua visita, la más profunda y adorable” (Cixous, 1975, p. 172).

En *El animal sobre la piedra*, la puesta en escena de una mujer sin voz puede leerse no como una posición esencialista del lenguaje o de los géneros, sino que podría estar marcada por el deseo de romper con la perspectiva androcéntrica, que, desde el punto de vista del psicoanálisis lacaniano, surge con la adquisición del lenguaje. De acuerdo con Jacques Lacan (1985), el niño al nacer experimenta un cuerpo fragmentado, después, a la edad de seis meses o un poco más, lo vive como si fuera uno con su madre. La imagen que le devuelve el espejo lo hace creer que ambos son parte del mismo ser. Tal vínculo, sin embargo, se rompe cuando el padre irrumpe en la relación y lo aleja de la madre. Tal proceso, que lleva el nombre de Complejo de Edipo, se erige como el momento crucial porque surge el subconsciente y el deseo constante de obtener un objeto que vuelva a llenar el vacío que deja la imposibilidad de reunirse hasta ser uno con la madre.

En términos del lenguaje, esto significa que el ser humano pasará de significante en significante sin ser capaz de hallar un significado que le devuelva la sensación de unicidad que experimentó cuando era niño. De este modo, el ser humano se vuelve un ser que vive en la “falta” de algo que no es posible conseguir. Además, el Complejo de Edipo lo inserta en las normas de la cultura al prohibirle el lazo incestuoso con la madre.

Si Kristeva (1974) menciona que el habla de la mujer estaría en la etapa pre-edípica, donde no hay mediación de la cultura, se refiere a que, en ese momento, el cuerpo experimenta todo un fluir de sensaciones que podrían traducirse en múltiples expresiones que no tendrían sujeción alguna por el hecho de ser reprimidas por el pensamiento dominante patriarcal. Por lo tanto, esta postura resulta llamativa porque propone que una manera de liberarse de las ataduras androcéntricas es buscar las sensaciones del cuerpo y nuevos significados que vayan más allá de los impuestos por la perspectiva masculina.

Kristeva entiende por orden simbólico al reino compuesto de elementos semióticos y simbólicos. Así, lo semiótico no se opone estrictamente al orden simbólico. Más bien, la semiótica es parte de este orden. Esto no significa que lo semiótico esté absolutamente regulado y determinado por lo simbólico, lo semiótico se desplaza tanto dentro como más allá del orden simbólico. Dentro de la significación, lo simbólico es heterogéneo respecto de lo semiótico. Dentro del orden simbólico, lo semiótico trabaja contra el elemento simbólico y es así que se produce la tensión dialéctica que mantiene al lenguaje en movimiento. El orden simbólico, para Kristeva, no es sólo el orden de la Ley. También es el orden donde se resiste la Ley. El cambio puede tener lugar dentro de la representación – aunque, en sentido estricto, no hay un afuera de la representación. Para Kristeva, el funcionamiento de la semiótica abre posibilidades dentro de la significación y expande continuamente las posibilidades del cambio cultural. Lo semiótico da lugar a, y desafía, lo simbólico (Martínez, 2019, p. 85).

Para Kristeva (1974) el orden semiótico se refiere a las pulsiones en el lenguaje asociadas con la cercanía materna como el ritmo, el tono y, en general, los sonidos del cuerpo de la madre, mientras que el orden simbólico representa el proceso de significación. Para ella, el acto de hablar

equivale a la fuerza imperiosa de lo semiótico que lleva un orden y una estructura debido a lo simbólico. Así, entonces, el cuerpo y el habla trabajan en conjunto para crear el significado, lo que puede entenderse como una dialéctica entre lo semiótico y lo simbólico. De este modo, el conjuntar lo corpóreo con lo cultural lleva a la autora a afirmar que es posible desestabilizar el orden bajo el cual opera lo simbólico.

Con esto pudiéramos leer en *El animal sobre la piedra* tal alternativa, al proponer el cuerpo animal sin voz como un camino para mirar la realidad desde una perspectiva que se aleje de la androcéntrica, es decir, romper con la imagen de la mujer como pasiva, sumisa y carente de pensamiento propio y proponer un cambio en la concepción de la mujer y la ideología sobre la que se construye. Un cambio, entonces, provocado por la experiencia corporal llevada al plano de lo simbólico que rompería con la visión androcéntrica.

El hecho de que la voz de la protagonista cuente este evento fantástico desde su propia perspectiva abre las puertas hacia una visión femenina que se aleja del discurso hegemónico. Ya no escucha el mandato del Deber-Ser masculino sino una voz incorpórea y por lo tanto múltiple. La diferencia con una narración contada desde una perspectiva masculina radica en que el patriarcado ubica a los personajes femeninos como figuras amenazantes: sirenas, brujas o figuras mitológicas como Medusa. Contrario a esto, en *El animal sobre la piedra* se vislumbra la presencia de una mujer con el poder de gobernarse a sí misma a través de una voz que reconfigura el mundo desde su propia mirada y que es capaz de hacer a un lado el *logos* regido por lo masculino para proponer un nuevo orden.

3.7 Distancia de rescate: la medicina, la enfermedad y los campos de cultivo desde una perspectiva de género

Como veremos a continuación, la metáfora bajo la cual se desarrolla el evento fantástico en esta novela es la enfermedad como una energía maligna que invade el cuerpo. La extensión de esta metáfora del cuerpo como recipiente y la enfermedad como invasión nos lleva a leer una crítica sobre la medicina tradicional y las mujeres. Casi al inicio de la novela, Carla le cuenta a Amanda que su hijo sufrió una enfermedad que casi le arrebató la vida. Su desconfianza en los médicos del pueblo la hace llevarlo con la curandera local: “Ahí vamos a veces los que vivimos acá, porque sabemos que esos médicos que llaman desde la salita llegan varias horas después, y no saben ni pueden hacer nada de nada. Si es grave vamos a lo de ‘la mujer de la casa verde’” (Schweblin, 2014, p. 23). La curandera es una mujer a quien se le asigna un poder superior, pues se dice que sabe detectar la energía:

—Dice que todo es energía [...]

—Lo que hace ella es detectarla, detenerla si es negativa, movilizarla si es positiva. Acá en el pueblo la consultan mucho, y a veces viene gente de afuera. Los hijos viven en la casa de atrás. Son siete hijos, todos varones. Se ocupan de ella y de todo lo que ella necesite, pero dicen que nunca entran a la casa. (Schweblin, 2014, p. 24).

La solución que sugiere para David la curandera es un remedio nada usual para la medicina tradicional, la migración del espíritu de este niño a un cuerpo sano:

—Dijo que el cuerpo de David no resistiría la intoxicación, que moriría, pero que podíamos intentar una migración [...].

—Si mudamos a tiempo el espíritu de David a otro cuerpo, entonces parte de la intoxicación se iba también con él. Dividida en dos cuerpos había chances de superarla. No era algo seguro, pero a veces funcionaba (Schweblin, 2014, p. 27).

El temor de Carla es perder a su hijo, razón por la cual accede a este procedimiento, solamente la embarga un temor: ¿a dónde irá su hijo?, ¿en qué cuerpo habitará?

—La mujer dijo que ella no podía elegir una familia [...] no podía saberse dónde iría. Dijo también que la migración tendría sus consecuencias. No hay sitio en un cuerpo para dos espíritus [...]. La migración llevaría el espíritu de David a un cuerpo sano, pero traería también un espíritu desconocido al cuerpo enfermo (Schweblin, 2014, p. 28).

Carla acepta el hecho de que David migre a otro cuerpo, pero esto no dejará de tener sus consecuencias. Ella desconfiará del niño que vive con ella en casa. Notoriamente, este tema de la curandera, la migración y sus consecuencias hacen de este relato un texto fantástico. Si comprendemos esta situación como una metáfora o un disfraz de un problema social, ¿cuál será el que aquí se plantea? Como se sabe estas mujeres han estado presentes a lo largo de la historia del hombre, y han sido uno de los primeros grupos sociales que se han puesto en oposición a las normas del sistema patriarcal.

En la Edad Media, por ejemplo, las mujeres debían permanecer en espacios cerrados, dedicadas a actividades domésticas y con un comportamiento discreto. En cambio, las curanderas, por su misma profesión, salieron de sus hogares para entablar conversación con otras mujeres y compartir con ellas sus propias experiencias de vida. No se quedaron en casa, ni guardaron un comportamiento discreto que incluía no hablar con gente extraña y menos sobre temas tan relacionados con la vida íntima. “Las curanderas salieron de sus casas, miraron el mundo y se

relacionaron con él y con la vida pública partir de prácticas que incluían la capacidad para cuidar, para contener; nutrir y alimentar (Roselló, 2017, p. 235).

El que las curanderas salieran de casa tuvo repercusiones dramáticas para ellas cuando el Estado pretendió aumentar su economía a través del aumento de la población. “A mediados del siglo XVI, la idea de que la cantidad de ciudadanos determina la riqueza de una nación se había convertido en algo parecido a un axioma social” (Federici, 2010, p. 133). Si durante la Edad Media las mujeres habían gozado de ciertas libertades –como el manejo de sus cuerpos–, con la llegada del capitalismo se vieron sometidas para cumplir con la función de madres que se comprometieran a dar hijos al Estado. En este ambiente, la política fue tomar el control de ellas a través de la prohibición del aborto o el abandono de los recién nacidos. Las parteras, por el hecho de auxiliar en el trabajo de parto, fueron mal vistas por las nuevas políticas puesto que podrían ayudar a la mujer a deshacerse de los hijos no deseados.

[...] la principal iniciativa del Estado con el fin de restaurar la proporción deseada de la población fue lanzar una verdadera guerra contra las mujeres, claramente orientada a quebrar el control que habían ejercido sobre sus cuerpos y su reproducción [...] esta guerra fue librada principalmente a través de la caza de brujas que literalmente demonizó cualquier forma de control de la natalidad y de sexualidad no-procreativa, al mismo tiempo que acusaba a las mujeres de sacrificar niños al Demonio. Pero también recurrió a una redefinición de lo que constituía un delito reproductivo. Así, a partir de mediados del siglo XVI, al mismo tiempo que los barcos portugueses retornaban de África con sus primeros cargamentos humanos, todos los gobiernos europeos comenzaron a imponer las penas más severas a la anticoncepción, el aborto y el infanticidio (Federici, 2010, p. 135).

Este nuevo interés por el crecimiento de la población trajo, en primera instancia, dos consecuencias lamentables: hizo de las mujeres los instrumentos ideales para la reproducción y las convirtió en meros úteros y asoció la profesión de curandera con la de mujeres malvadas que hacían pacto con el demonio para entregarle el alma de los niños. “En los siglos XVI y XVII en Europa, las mujeres fueron ejecutadas por infanticidio más que por cualquier otro crimen, excepto brujería, una acusación que también estaba centrada en el asesinato de niños y otras violaciones a las normas reproductivas” (Federici, 2010, p. 136). Además de que, en el terreno de la medicina, los hombres ocuparon un lugar cada vez más dominante.

Si pensamos en la cacería de brujas, esta obedeció también a que las mujeres habían avanzado en el conocimiento del cuerpo humano y en los remedios para sanarlo. La manera en la que esto fue visto resultó catastrófico, puesto que se concibió a la habilidad para curar la enfermedad como el fruto de la relación entre las curanderas y el demonio. A finales de la Edad Media y durante el Renacimiento, el conocimiento sobre medicina se veía desde un punto de vista misógino, puesto que en manos de una mujer se concebía como el resultado de la magia blanca o negra que incluía maleficios para atraer el mal y el bien, mientras que, si se trataba de un hombre, la percepción cambiaba, puesto que se consideraba que su conocimiento provenía de la magia, entendida como científica: la alquimia y la astrología. Esta mirada, que claramente atacaba a las mujeres, desembocó en su persecución y matanza.

La curandera o hechicera pronto dejó de ser vista como una ayuda para la comunidad y fue concebida como la responsable de las malas cosechas, la muerte de familiares o personas cercanas, la pérdida de bienes o desastres naturales debido a su asociación con plantas y supuestas herramientas mágicas. Una percepción que se nutrió de la visión de la sustitución de la mujer

benéfica asociada a la diosa griega Diana, por la mujer bruja relacionada con el demonio, provocada por la insistencia de la iglesia católica por acabar con el paganismo.

El concepto de bruja también se nutrió de las tradiciones populares en algunos países de Europa, como las creencias sobre las mujeres o espíritus femeninos que volaban junto con las almas de los muertos. Éstas eran dirigidas por Diana, y repartían bendiciones como recompensa por la hospitalidad que les era brindada. Las creencias populares fueron vistas por las élites intelectuales como supersticiones de la gente del pueblo para apartarlas de la verdadera fe. Desde el siglo XIII, las élites comenzaron a mezclar la creencia de las mujeres voladoras benéficas, con la de mujeres voladoras antropófagas o malignas, y a sustituir a Diana por el Diablo (Blázquez Graf, 2011, p. 18).

Esta lamentable asociación hizo que la Iglesia buscara acabar con las mujeres que se atrevieran a valerse de la ciencia. Fue así que todas aquellas relacionadas con esta fueron vistas como hechiceras que pactaban con el demonio y, por lo tanto, debían morir porque eran brujas. La cacería de mujeres comenzó y fue propiciada por la religión católica debido al interés por consolidar el poder de los sacerdotes frente a las tradiciones populares y afianzar la figura del clérigo y la nueva fe. A esto debe sumarse que el Estado también pretendía reforzar su autoridad a través de una sociedad moderna basada en el capitalismo y en la hegemonía ideológica del pueblo.

La colonización o dominación cultural se expresó como una forma de dominación política, a través de la cual el Estado llegó a manejar la vida social y a centralizar el poder. El aparato gubernamental tuvo interés en ejercer el control social a través de las élites, mediante la introducción de severas normas morales que regulaban las distintas actividades sociales, como el trabajo y el matrimonio. Al impedir algunas prácticas, entre ellas la brujería, se

consiguió un fuerte control sobre la población y se dirigió la actividad de los individuos [...]. El interés del Estado era modernizador porque buscaba la homogenización cultural como una vía para centralizar el poder y crear con ello al Estado moderno. El sentido de la persecución era el de uniformar las creencias, valores y conductas del pueblo con las de las élites cultas y urbanas, para la consolidación de la nación (Blázquez Graf, 2011, p. 21).

Fue así como la Iglesia y el Estado, bajo un lente meramente patriarcal, destruyeron el vínculo entre las mujeres y la medicina. Su labor quedó restringida a la ayudante o a la práctica severamente vigilada por los médicos. El papel de la mujer quedó al servicio de los hombres y el Estado. A partir de ese momento, los médicos invadieron el espacio que antes ocupaban solo la parturienta y la curandera para pronto apropiarse de él.

Con la marginación de la partera, comenzó un proceso por el cual las mujeres perdieron el control que habían ejercido sobre la procreación, reducidas a un papel pasivo en el parto, mientras que los médicos comenzaron a ser considerados como los verdaderos dadores de vida (Federici, 2010, p. 137).

El lugar que le ha sido otorgado a las mujeres desde la perspectiva masculina ha sido desafortunado, puesto que no todas desean ser madres y muchas de ellas ejercen la medicina mejor que los hombres. Así, desde este conocimiento previo sobre las curanderas, vemos la importancia de esta novela, ya que narra desde la perspectiva femenina y con ello nos enfrentamos a un texto que puede dismantelar la construcción social de los géneros y su impacto en diferentes áreas sociales como la laboral.

La curandera, en este texto, es de suma importancia para el desarrollo de la trama, puesto que si ella no hubiese dado la opción de “la migración” no habría relato. Su aparición en el relato puede significar que este comulga con el saber intuitivo que siempre se ha adjudicado a las mujeres

y que rechaza el saber “racional” de la medicina occidental, representada por el médico y el mundo de los hombres. “[Ellas conciben] ciertos fenómenos desde la intuición y la emoción, más que desde la razón” (Roselló, 2017, p. 235). Pero ¿por qué Carla prefiere a la curandera y no a los médicos que atienden en la salita de emergencias? Como lo hemos dicho, en esta novela lo que resalta es la perspectiva femenina que dialoga con la mirada patriarcal al dar un lugar diferente a las mujeres y poner en entredicho las “verdades” de la ideología patriarcal.

De acuerdo con Federici (2010), durante la Edad Media las mujeres tenían conocimientos sobre el control de la natalidad. Las curanderas sabían de plantas que podían adelantar el periodo o provocar la infertilidad. Si bien, en algunos casos, esto pasaba en la clandestinidad, no por eso dejaba de practicarse. Las mujeres, entonces, contaban con el derecho de elegir sobre su cuerpo. Sin embargo, con la llegada del capitalismo, este pasó a manos del Estado y su actividad laboral quedó reducida a las labores del hogar y de la maternidad. El capitalismo negó a las mujeres la posibilidad de enriquecerse mientras que a los hombres les abrió la puerta del crecimiento económico, en otras palabras, ellos trabajaban para recibir dinero y ellas para regalarlo.

Para esa época, las mujeres habían perdido terreno incluso en las ocupaciones que habían sido prerrogativas suyas, como la destilación de cerveza y la partería, en las que su empleo estaba sujeto a nuevas restricciones. Las proletarias encontraron particularmente difícil obtener cualquier empleo que no fuese de la condición más baja: como sirvientas domésticas [...], peones rurales, hilanderas, tejedoras, bordadoras, vendedoras ambulantes o amas de crianza [...]. Así, si una mujer cosía algunas ropas se trataba de trabajo doméstico o tareas de ama de casa, incluso si las ropas no eran para la familia, mientras que cuando un hombre hacía el mismo trabajo se consideraba productivo. La devaluación del trabajo femenino —que las mujeres realizaban para no depender de la asistencia pública—

fue tal que los gobiernos de las ciudades ordenaron a los gremios que no prestaran atención a la producción que las mujeres (especialmente viudas) hacían en sus casas, ya que no era trabajo real (Federici, 2010, p. 143).

Desde entonces, se considera que el “verdadero” destino de las mujeres es el matrimonio y la crianza. Tras la máscara de la dulzura o el romanticismo del amor y de la entrega total a los hijos, se esconde el propósito capitalista de apropiarse de su cuerpo para conseguir el nacimiento de niños que se convertirán en la fuerza laboral que enriquezca al Estado⁴⁷. Con esto, podemos ver que el cuerpo de la mujer está también atravesado por la historia y la cultura. Al igual que el campesino o el soldado que sufren el moldeamiento de su cuerpo para ejercer su profesión, así también las mujeres son diseñadas para la procreación y el trabajo de amas de casa⁴⁸.

Así, entonces podemos entender que, si la medicina ha estado regida por los hombres, no es que tengan mayores habilidades o conocimientos sino más bien que su práctica ha obedecido a intereses políticos y económicos que, para lograr sus objetivos, impusieron a la mujer como único rol el de ser madre, y a los hombres les dieron el privilegio de la ciencia. Narrar desde la perspectiva femenina permite hacer una crítica a tales “verdades” y proponer una visión diferente a dichas creencias que han sostenido y que incluso cobran vigencia el día de hoy. A través de ella, se puede ir más allá de los modos en que la mujer ha sido oprimida y reflexionar sobre cómo las estructuras de conocimiento son parte de la opresión y la explotación femenina.

⁴⁷ El estudio de Federici (2010) permite vislumbrar desde otro punto de vista el surgimiento del capitalismo y su desarrollo, a diferencia de Marx que lo analiza desde la mirada del proletariado masculino, ella lo hace desde el estudio de la acumulación de riquezas y sus consecuencias laborales para las mujeres. En él destaca los cambios que trajo a la vida laboral de las mujeres y su cuerpo como: la instauración de un nuevo patriarcado que dejaba fuera a las mujeres del ámbito salarial y las colocaba en una posición de subordinada; en cuanto a su cuerpo, hizo de él una máquina para la reproducción de nuevos asalariados.

⁴⁸ Para profundizar sobre el cuerpo de las mujeres y su apropiación por parte del Estado, vale la pena consultar la crítica que hace Federici (2010) a Foucault sobre la categoría de “cuerpo”, debido a que en su estudio omite la diferencia sexual.

Además de esto, la perspectiva femenina –representada por la curandera– nos da una visión diferente sobre la concepción de la enfermedad. *En Distancia de rescate* se define como una energía, lo que discrepa de la concepción científica que la concibe como “una interrupción, cese o trastorno de las funciones, sistemas u órganos del cuerpo” (Williams & Wilkins, 1995). Estas dos miradas sobre la enfermedad nos llevan a destacar que las causas de ésta dependerán del sistema de creencias donde se inscriba: “[...] está causada socioculturalmente, por mediaciones simbólicas, evidentemente seleccionadas por el entorno práctico en el que ellas se inscriben [...] Queda así abierta la posibilidad de curación por lo simbólico: por el gesto, la palabra, el rito” (Gómez García, 1994, p. 2).

La medicina científica ignorará estos puntos, mientras que la popular explotará cada uno de ellos. Entonces, si lo racional está ligado con la perspectiva masculina y lo empírico y natural con lo femenino, en esta novela la mirada femenina nos propone un claro esfuerzo al descentrar los dominios de conocimiento totalizantes y proponer una reflexión crítica sobre la violencia simbólica tras la práctica científica. La medicina, desde esta mirada, se ha construido desde el punto de vista sostenido por la cultura patriarcal que ha puesto al hombre como el pilar sobre el cual se resuelven los misterios del cuerpo, y donde las mujeres y sus conocimientos sobre los procesos corporales se han relegado.

De esta manera, no obstante, su existencia fue restringida exclusivamente al rol de madre y esposa, esta mutilación se enmascaró bajo una matriz de mistificación que hicieron de la maternidad algo sublime y venerable. Es más, toda conducta de la mujer en su posición de otro que traspasara los límites impuestos por el patriarcado dio a luz un fenómeno para la imaginación androcéntrica con respecto al Mal, categoría cargada de figuras femeninas, las brujas entre ellas, que entre los siglos XIII y XV merecieron el castigo de ser quemadas

por atreverse a incursionar en las prácticas de la medicina y los rituales de lo divino (Guerra, 2008, p. 13).

Con esto tenemos que la maternidad, la medicina y la enfermedad cobran un significado diferente, ya no son “naturales” o “normales” sino impuestos por una sociedad que ha mirado desde la perspectiva masculina. Si las brujas existen es porque la cultura patriarcal ha querido ver en las mujeres una amenaza a sus intereses y al lugar privilegiado del que gozan. La realidad construida desde la mirada androcéntrica ha puesto en un segundo lugar a las mujeres y las ha condenado a una maternidad no deseada, a un encierro que, según las épocas y las circunstancias, les ha inhibido la oportunidad de indagar en la ciencia e incluso les ha costado la vida.

Los monstruos encarnados por mujeres representan una amenaza para la mirada masculina, y hace de ellos el mayor de los peligros para la seguridad y bienestar social. Sin embargo, desde un punto de vista femenino, los monstruos se convierten en espejos que nos muestran el otro lado de la realidad que ha querido ser ocultado por el pensamiento dominante. Si son monstruos es precisamente porque muestran todo aquello que no queremos ver y que por un instante rompe con las barreras de la ideología patriarcal, desenmascara la violencia con la que ha tratado a la mujer y el lugar inferior que le ha dado. El estudio del monstruo desde un punto de vista femenino es una de las llaves mágicas que abren el cofre que ha escondido el discurso imperante que ha sometido a las mujeres y, con ello, quebranta sus supuestas verdades.

Esta visión que nos ofrece la perspectiva femenina desde la metáfora del cuerpo “habitado”, nos lleva a desenmascarar el peligro que ha significado para el medio ambiente el uso de insecticidas en los campos argentinos. “Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan, desde el camino de entrada hasta el riachuelo, está seca y dura” (Schweblin, 2014, p. 124). Es bien sabido que en las últimas tres décadas, la pampa argentina ha

sido ocupada por la alta tecnología agrícola encaminada a la producción de soja. Si bien, desde los años setenta sus tierras servían para este fin, veinte años más tarde se convirtió en uno de los sitios favoritos para su cultivo a través de la modificación genética y el uso del glifosato para inhibir el crecimiento de hierbas que interfieran con su crecimiento.

En el caso específico de la denominada soja transgénica, la modificación que la semilla ha sufrido persigue un fin concreto, que es el de resistir la aplicación de un potente herbicida: el glifosato. Esto permite que los cultivos de soja transgénica fumigados con glifosato puedan desarrollarse sin la proliferación de hierbas no deseadas (Longhi y Bianchi, 2020, p. 148).

Dicho proyectó se aprobó debido a la afirmación de que el uso del glifosato no representaba ninguna amenaza para la salud humana. Sin embargo, las investigaciones realizadas por instituciones no gubernamentales han demostrado que existe una fuerte relación entre este químico y el deterioro de la salud humana.

En contraste con los estudios e informes presentados por instituciones estatales y organismos internacionales, existen diversos estudios sobre los efectos del glifosato en la salud humana realizados por investigadores independientes en colaboración con organizaciones sin fines de lucro, que comprobarían la existencia de un vínculo entre el herbicida y enfermedades como el cáncer, alteraciones genéticas, abortos espontáneos, entre otras (Longhi y Bianchi, 2020, p. 152).

El uso de este insecticida ha provocado no solo una fuerte deforestación, también ha dañado la fauna y la salud humana. David, el hijo de Amanda, enferma después de jugar junto al arroyo. Lo primero que asusta a la protagonista es que el caballo que había tomado agua de allí, había muerto.

Lo que sea que hubiera tomado el caballo lo había tomado también mi David, y si el caballo se estaba muriendo no había chances para él. Lo supe con toda claridad, porque yo ya había escuchado y visto demasiadas cosas en este pueblo: tenía pocas horas, minutos quizá, para encontrar una solución que no fuera esperar media hora a un médico rural que ni siquiera llegaría a tiempo a la guardia. Necesitaba a alguien que le salvara la vida a mi hijo, al costo que fuera (Schweblin, 2014, p. 22).

La muerte del caballo y la falta de atención médica la alarman y lleva a David de inmediato con la curandera. Que en la novela se recurra al componente fantástico de la “migración” de la energía enferma de David a otro cuerpo es una manera de denunciar este uso excesivo del glifosato y sus consecuencias lamentables en la salud de los habitantes. Como lo menciona Alemany Bay (2019) la literatura de lo inusual es un medio para desenmascarar algún problema social, en este caso que pese a la evidencia del daño que ocasiona este químico en la salud humana y ambiental se mantiene su uso. Lo que pone de manifiesto el interés económico de una pequeña clase social alta a costa de la vida y bienestar de la comunidad que habita estos campos como vivienda, retiro vacacional o espacio de trabajo.

Esos campos, extendidos entre casas-quinta alquiladas por veraneantes que siguen un itinerario prototípico (llegan de la ruidosa capital con ilusiones de descanso, esparcimiento, mitologías de aire puro y buen vivir), son también campos provechosos atravesados por intereses de los grandes productores, por capitales financieros que ven la soja como una inversión más y por empresas multinacionales productoras de semillas «mejoradas» y agroquímicos necesarios para el cultivo. Esos campos están plagados de sembradíos y parcelas de soja transformada por modernas tecnologías de ingeniería genética para

alcanzar los objetivos del, cada vez más controvertido, uso del cultivo inmunológico: la tolerancia a pesticidas químicos, el control de plagas, hongos e insectos y el mantenimiento de altas defensas frente a la infiltración de malezas o hierba mala. Inmunología, claro está, puesta al servicio del cuidado y la protección de las materias, mercancías y ganancias de un sistema agrocapitalista global con dinámicas demoledoras en materia ecológica y humana (De Leone, 2017, p. 64).

A través de la metáfora del cuerpo “habitado” y la enfermedad como una invasión que conforman el hecho fantástico de la migración de la energía del cuerpo de David a otro, se puede leer una crítica hacia el avance tecnológico y científico que se olvida de mantener una base ética sólida y abre la discusión sobre la relación ¿sana? entre el sistema capitalista y la ciencia. Pareciera que no solamente los cuerpos de animales están siendo vistos como desechables, lo que en sí mismo ya es cuestionable, sino también el de los seres humanos. Esta intoxicación no solamente la padeció David, sino diferentes niños, incluso algunos de ellos ya nacen con alguna consecuencia de esta: “No todos sufrieron intoxicaciones. Algunos ya nacieron envenenados, por algo que sus madres aspiraron en el aire, por algo que comieron o tocaron” (Schweblin, 2014, p. 104).

Que esta historia sea narrada desde la perspectiva y la voz de una de las protagonistas permite ver que las mujeres y los niños son también víctimas del uso de este químico. Si las cifras, comúnmente, apuntan a la población en general, en esta novela se pone como punto central a aquellas madres que sufren las consecuencias de este herbicida en sus embarazos o en la salud de los hijos. En el relato de Amanda sobre la niña que padece hidrocefalia se pone de manifiesto cómo este químico afecta durante la gestación.

Son chicos de todas las edades. Es muy difícil ver [...]. ¿Hay chicos sanos también, en el pueblo?

Hay algunos, sí.

¿Van al colegio?

Sí. Pero acá son pocos los que nacen bien (Schweblin, 2014, p. 169).

La voz femenina que se vale de las metáforas que construyen el evento fantástico (la migración de la energía de David a otro cuerpo) permite visualizar problemas sociales de los que no está permitido hablar o, al menos, que no son el centro de discusión dominante. Como lo dice Finke (1992): dentro de las esferas sociales la voz femenina ha quedado desplazada o acallada por el punto de vista masculino. Las mujeres, pese al silencio al que han sido sometidas, gozan de una serie de opciones semánticas y gramaticales para expresar su punto de vista, en este caso, sobre el campo argentino y el uso del glifosato.

[En esta novela se puede leer] la experiencia de subjetividades contemporáneas, expulsadas, desplazadas hacia un paisaje social transformado y que son inducidas a la muerte por efectos de economías globales y despiadadas con poca intervención y regulación estatal. Tanto es así que en la novela lo consuetudinario prima por sobre esa regulación jurídico-estatal al punto de que no habría delito punible para el campo que mata (De Leone, 2020, p. 67).

Esta crítica hacia los discursos dominantes que han afirmado que el glifosato no perjudica a la población se hace evidente mediante la apariencia de estas figuras monstruosas. Nombrar al niño como monstruo trae a cuenta el envenenamiento de los campos de soya y la enfermedad o muerte de menores y la perturbación de la relación madre e hijos ante dichos sucesos. El temor a un niño con deformaciones, o tener uno de ellos, pone en evidencia el quebrantamiento del amor materno y de su supuesto amor incondicional. El rechazo al hijo como lo vimos en el capítulo 2 es

un punto relevante, puesto que abre una puerta a la discusión sobre lo que debería entenderse como maternidad y cuestionar que haya un ejercicio perfecto de esta.

Por más calculada que esté, la distancia de rescate —abstraída en la imagen de un hilo imaginario que sigue conectando madre con hijo por fuera del vientre— falla en los momentos de mayor riesgo y evidencia tanto la contingencia de las relaciones personales como la precariedad de los vínculos: queda claro que Carla, una madre protectora y atenta, no pudo evitar, años atrás, la intoxicación de David con agua contaminada por pesticidas. Es más, justamente por su percepción y vigilancia exacerbadas, por no separarse del niño de la distancia fijada y llevárselo con ella tras el padrillo, es que David ya no es quien fue y que ella no es más su madre (De Leone, 2020, p. 72).

De este modo la metáfora extendida del cuerpo como un recipiente permite observar el daño a la salud, al ejercicio de las profesiones y a las relaciones familiares. La distancia de rescate que pretende salvar a los niños de todo peligro se ve imposibilitada cuando los discursos dominantes se vuelven monológicos y cierran el paso a quienes se oponen a ellos. La visión androcéntrica y capitalista que pretende adueñarse de los cuerpos y tomar decisiones políticas y económicas para su propio beneficio representa una grave amenaza para quienes se encuentran fuera de dicho círculo. Las mujeres y los niños son los que corren mayores peligros frente a dichas ideologías imperantes. El género de lo fantástico, al oponerse a dichos discursos, representa un peligro puesto que abre una grieta entre sus muros y expresa a través de sus metáforas lo que se pretende mantener en silencio.

Conclusión

A lo largo de estas páginas hemos acompañado a cuatro protagonistas por su viaje en la búsqueda de una identidad a través de su cuerpo y su voz. Para comenzar hicimos un recorrido por el género fantástico. Al respecto expusimos su gestación, nacimiento y desarrollo. En cuanto a la primera, señalamos que la semilla de la que surgió fue el temor de los hombres frente a lo inexplicable de los fenómenos naturales y del cuerpo mismo. Los mitos y las leyendas fueron las primeras manifestaciones fantásticas; sin embargo, tuvieron que pasar muchos siglos para que éste fuera considerado como un género.

En el siglo XVIII, cuando este género pudo ver la luz, nació como una respuesta de rebeldía al dominio de la ciencia y la razón que habían pretendido dejar fuera a las narraciones populares y su saber sobre los fenómenos inexplicables que conformaban la realidad. Su presencia, entonces, se relacionó con lo popular, por lo que fue despreciado. Sin embargo, debemos considerarlo subversivo puesto que se oponía a tales discursos y porque hizo de las figuras sobrenaturales un medio para expresar un punto de vista crítico sobre los discursos dominantes.

Respecto a su desarrollo, fueron varios los críticos literarios que se encargaron de darle nombre y de examinar detenidamente su anatomía. Por ejemplo, Jean-Jacques Ampère bautizó este género en el diario francés *Le Globe* y, a partir de ahí, comenzaron no solo las producciones literarias, sino también, los estudios sobre el mismo. Todorov (2001) situó el efecto de lo fantástico en la duración temporal en que el personaje y el lector dudaban o vacilaban ante lo sobrenatural, y que una vez que encontraban una explicación, el relato se convertía en maravilloso si se aceptaba como real, y en extraño si era producto de la imaginación o locura del personaje. Este autor, además, aseguró que la literatura fantástica había muerto con *La metamorfosis*, publicada en 1915, de Franz Kafka.

Al respecto, pusimos de relieve que estas afirmaciones de Todorov (2001) han generado fructíferas discusiones; primero, porque no se puede tener certeza sobre si los lectores dudan o no; segunda, los seres sobrenaturales pueden ser parte del folclore cultural y no generar temor; tercera, la vacilación, si es que la hay, puede ubicarse en cualquier otro momento de la narración y no solo en la aparición de lo sobrenatural y, por último, el género fantástico evoluciona de acuerdo a su contexto, por lo que ha sido necesaria una reflexión más profunda sobre las nuevas manifestaciones.

Por su parte, Botton Burlá (1983) señaló con acierto que la vacilación puede ocurrir en diferentes momentos del relato y no únicamente con la “aparición” de lo sobrenatural. Además, otros críticos han señalado que la vacilación, duda o incluso temor dependen de los contextos sociohistóricos. Por ejemplo, Berrenechea (2007) anotó una concienzuda crítica sobre la obra de Todorov (2001), donde argumentó que el hecho fantástico depende de los códigos culturales que rigen a las sociedades y que, más que hablar de hechos sobrenaturales, resulta más adecuado decir hechos normales-anormales y la problematización que tal encuentro puede originar.

Para esa estudiosa argentina, lo mismo que para otros críticos literarios como David Roas (2001) es fundamental que tal choque resulte conflictivo, puesto que, de lo contrario, no generaría sorpresa, temor o duda, y se entendería como un texto maravilloso donde la realidad incluye a seres fantásticos. A esta línea, sobre la importancia del contexto sociocultural, dijimos que se sumaba Reisz (2001) para quien este resultaba fundamental. Como bien lo argumentó esta autora, esta literatura nació como el hijo no querido del siglo de la razón y del pensamiento científico. Para ella, su aparición significó un intento por resguardar las creencias populares y dar lugar a un medio de expresión crítico a través de las figuras terroríficas.

En cuanto a la definición sobre qué es el género fantástico, señalamos las aportaciones de diferentes estudiosas, entre las cuales mencionamos a Campra (2001) y a Botton Burlá (1983). De la primera nos pareció destacable la definición de este género como la violencia que sucede cuando dos órdenes de realidad se encuentran, porque el choque entre lo normal y lo anormal genera, como ella misma lo argumenta, una transgresión que va más allá de lo concerniente al concepto de realidad y el horizonte cultural donde se produce el relato, además de que implica una cuestión de lenguaje. Su explicación sobre la fórmula bajo la cual se produce el evento fantástico nos mostró el mecanismo de su construcción y con ello nos brindó una clara visualización sobre este.

Asimismo, de acuerdo con Campra (2001), la presentación de tal conflicto entre eventos naturales y sobrenaturales trae consigo una trasgresión semántica y sintáctica, ya que no se puede hablar de una suma de elementos, sino más bien de una conjunción de los mismos. Nos deja en claro que se debe entender que no es $A + B$, sino una superposición de ambos y que tal empalme genera una explosión caótica que forja una nueva sintaxis al crear un nuevo orden y su consiguiente polisemia. Ante tal ejemplificación sobre la fabricación del hecho fantástico, tenemos una visión brillante sobre la puesta en escena de eventos que, gracias a su combinación, son capaces de provocar una duda, un temor o una sorpresa.

En cuanto a Botton Burlá (1983), la aportación que nos pareció más relevante fue destacar que es imposible la explicación en este tipo de literatura, porque es claro que esta guarda el germen de la transgresión debido a que no permite leerla de acuerdo al orden lógico de la ciencia. Una definición sencilla pero bastante exacta sobre lo que se puede esperar de la lectura de textos fantásticos: relatos confusos, vacilantes o con ciertas dosis de temor debido a que no seremos capaces de descifrar el porqué de los eventos “extraños” que nos presenta. Ante ellos nuestro

conocimiento del mundo resulta insuficiente, por lo que se desprende una crítica hacia la supuesta superioridad de la ciencia.

En el mismo terreno, pero en un nuevo camino, nos encontramos con la llamada narrativa de lo inusual. Esta resulta ser el más reciente rumbo que ha tomado este género y que parece trazar una ruta valiosa para la denuncia social. De acuerdo con Carmen Alemany (2019), esta corriente comprende obras escritas por mujeres, cuyas protagonistas se enfrentan a la búsqueda de una identidad propia en medio de una realidad asfixiante. En cuanto a sus recursos discursivos se nutre del uso de metáforas y de hechos fantásticos que no resultan atemorizantes. Si bien esta vertiente del género fantástico nos pareció importante debido a que marca uno de los eslabones por los que está pasando la evolución de este género, no dejamos de considerarla polémica, al menos en uno de sus aspectos.

El dilema que presentó esta denominación es que se enfoca meramente en las escritoras, por lo que abre la puerta a la pregunta sobre si la corriente de lo inusual es meramente femenina. Desde nuestro punto de vista, nos pareció que este abordaje resultaría una caída en los terrenos del esencialismo que dicta rasgos femeninos y masculinos atendiendo a la “naturaleza” biológica de los sexos y que traspasa las fronteras del cuerpo para expresarse en los juegos estéticos de la literatura. Si bien hasta ahora los estudios indican que las representantes son mujeres, no por eso debemos descartar que haya literatura escrita por hombres que también pueda incluirse dentro de esta rama del género fantástico.

Las novelas que nos interesaron para esta tesis han sido catalogadas como parte de narrativa de lo inusual, a lo que nos parece pertinente añadir que, si bien los hechos inverosímiles no afectan a las protagonistas tanto como en el siglo XIX, se sigue observando una ligera sorpresa respecto a lo extraño que les acontece, por lo que diríamos que conserva el choque entre lo posible y lo

imposible propio del género fantástico. Además de destacar que, efectivamente, el uso de la metáfora es parte de esta narrativa y que su uso nos brinda una visión privilegiada sobre lo femenino y lo masculino en un contexto regido por la cultura patriarcal.

Si esto hemos visto respecto a la gestación, nacimiento y desarrollo del género fantástico, también abordamos el estudio de su anatomía y funcionamiento. Los estudios comenzaron con el enfoque en la cuestión temática, donde diferentes teóricos anotaron los posibles temas propios de este género. El gran problema respecto a esto es que muchos de ellos podían incluirse tanto en el género fantástico como en el maravilloso. No por incluir brujas o fantasmas estaríamos pisando el terreno movedizo de aquel género, sino que podríamos estar visitando el reino de los cuentos de hadas. Así, los análisis prosiguieron hasta llegar a vislumbrar que el género fantástico no solamente incluía seres sobrenaturales, sino que se trata de un juego del lenguaje, como dice Roas (2001), puesto que trasgrede nuestro concepto sobre lo real y lo posible a través de la yuxtaposición de eventos normales y anormales y con ello crea significados críticos sobre nuestro concepto de realidad, pero también sobre las ideologías dominantes.

Otra aportación importante respecto a las funciones de dicho género fue destacar la crítica social que hace a través de lo inverosímil. Estudios como los de Bessière (2001), Nandorfy (2001), Botton Burlá (1983) y Roas (2001) señalan que lo sobrenatural funciona en este género como un vehículo para desarmar las fortalezas de los sistemas imperantes. A diferencia del género de lo maravilloso, que se vale de figuras fantásticas para dar lecciones morales, el género fantástico recurre a ellas para llevarnos por el sendero del cuestionamiento sobre las supuestas verdades que rigen nuestro pensamiento, tales como podrían ser el capitalismo o el patriarcado.

Para fortalecer esta aseveración, nos pareció fundamental el trabajo de Jackson (2001) y de Jaime Alazraki (2001). En cuanto a la primera, destacamos su afirmación respecto a que este

género, al igual que cualquier otro, es un puente para la crítica social. Para esta autora, la fantasía es en sí misma subversiva, puesto que escapa de la prisión de la ciencia y de la razón para dar lugar a otros puntos de vista que han sido silenciados. En relación al segundo, destacamos que el hecho fantástico puede ser un medio para desenmascarar los problemas sociales que presentan diferentes sociedades. Estos estudios pusieron sobre la mesa la función de los componentes que conforman el género fantástico y que lo encaminan hacia lo que mayor peso tiene para nosotros: su capacidad para develar discursos omitidos y que han sido ignorados por las ideologías dominantes.

Con lo anterior, concluimos que el don que tiene este género es que, a través de los eventos fantásticos, puede esconder una “verdad” que debe ser leída entre líneas pero que, una vez hallada, goza de una inteligencia y una brillantez audaz. Así, las novelas cortas que seleccionamos para esta tesis guardan una visión crítica hacia los roles genéricos. Los componentes fantásticos en ellas se encuentran en los cuerpos monstruosos: el que escucha voces, en la primera novela; el que cambia de anatomía en la segunda; el que muta de humano a reptil en la tercera; y en la última, un niño monstruo. Este encuentro con seres monstruosos nos llevó al estudio de esta figura como subversiva.

Si bien, en la literatura decimonónica, esta figura solía ser terrorífica, en el monstruo postmoderno podemos ver que los rasgos no son siempre de este tipo y pueden estar diluidos o difuminados. Aunque esto podría acercarnos al género de lo maravilloso en tanto que sus protagonistas no parecen inmutarse más allá de lo que dura el efecto del asombro o de la sorpresa, estas novelas son fantásticas debido a que las protagonistas se mueven dentro de un relato realista donde lo extraño es el cambio que ellas u otros sufren en su cuerpo.

Como lo vimos en el capítulo dos, nuestro análisis comenzó a partir del estudio del cuerpo femenino y masculino desde la figura del monstruo. A través de ella observamos que las

protagonistas de las novelas se distanciaban de los mandatos culturales. Como lo expusimos en el apartado “El cuerpo como un recipiente sociocultural”, lo femenino puede ser entendido como una construcción sociocultural impresa en el cuerpo. Los discursos imperantes no solamente moldean actitudes positivas y útiles para el desempeño laboral, sino también para que hombres y mujeres sepan “conducirse” como tales. En términos filosóficos, tuvimos la aseveración aristotélica de que la mujer equivale a la materia, mientras que el hombre a la razón que le da forma; en términos psicoanalíticos, a la afirmación que dice que la mujer vive bajo el sometimiento masculino debido a su envidia del pene y al deseo por poseer uno.

Ante tales afirmaciones, estudiosos de diferentes disciplinas han señalado que el lugar que ocupa la mujer en la sociedad se debe a la cultura patriarcal bajo la cual se han desenvuelto las sociedades. A partir de su mirada crítica se ha concluido que el “cuerpo” ha sido el lugar privilegiado para someter a la mujer al deseo masculino. Los trabajos hechos por sociólogos como Pierre Bourdieu en *La dominación masculina* (2015) y en *El sentido práctico* (2019), y Michel Foucault en obras como *Historia de la sexualidad* (2013) y *Vigilar y castigar* (2019); además del de filósofas como Luce Irigaray (2007) y Judith Butler (2000), han contribuido a derrumbar la idea de que lo femenino es naturalmente inferior y a comprender que, si las mujeres han respondido de manera obediente y sumisa, es porque así han sido adoctrinadas por la cultura dominante. Por supuesto, sus investigaciones no apuntan hacia un destino femenino sino más bien hacia una visión crítica y subversiva que permite debatir los principios que rigen el ser mujer y mostrar la Historia que hay detrás de tal sometimiento para así quebrantar tales valores y comenzar una nueva dinámica entre los géneros.

A través de la figura del monstruo pudimos observar que lo más terrorífico en estas novelas no fueron los cuerpos anómalos, sino la realidad asfixiante y opresiva bajo la cual se desarrolló la

trama de las protagonistas. A lo largo de estas páginas fuimos testigos de la denuncia que hacen estas novelas al patriarcado, al capitalismo y al antropocentrismo. Aunque la huella genérica se imprime en el cuerpo humano como si este fuera un paisaje desordenado que necesita forma para delimitar su función. En estas novelas se desautomatiza tal proceso al poner al descubierto que los cuerpos obedecen a un mandato cultural que les indica cómo actuar.

Según nuestro análisis, se destacó que aquel devora el cuerpo de las mujeres al querer hacer de ellas un cuerpo para los hombres –o bien, para los hijos de los hombres– a quienes deben cuidar hasta el punto de pretender formar hijos perfectos y experimentar una profunda angustia cuando no lo son. La maternidad impuesta por el discurso patriarcal terminó también por ser un ejercicio aplastante que agobia muchas veces a las mujeres. La recuperación del cuerpo como propio es lo que proponen estas protagonistas como salida al ambiente opresivo que las agobia.

El género como un rol señala la ruta a seguir de acuerdo con el sexo de cada individuo, sin embargo, el cuerpo monstruoso en estas novelas pone de relieve que las ideologías imperantes pueden significar un acto tiránico para las mujeres y para los hombres. Como se observó en *El camino de Santiago* y en *El animal sobre la piedra* la mirada androcéntrica se ha apropiado de los cuerpos femeninos para el gusto y deleite de los hombres. Ante esto, las protagonistas rehúsan someterse a tales mandatos a través de sus cuerpos anómalos y exigen el control y gozo de sus propios cuerpos. Un reclamo importante puesto que las mujeres todavía no han podido elegir y disfrutar de un cuerpo propio.

Así, la búsqueda de identidad de estos personajes se sumerge en una realidad que las asfixia y el único camino que encuentran es la elección de un cuerpo fuera de las normas sociales, pese a que sea considerado como monstruoso por las leyes culturales. Ante esto deberíamos cuestionarnos

si no acaso estos cuerpos son el reflejo de la realidad monstruosa que domina a las mujeres y las somete a ser lo que no quieren puesto que responden a un deseo ajeno.

A esta crítica se suma la de *Cuerpo náufrago*, donde tenemos a un cuerpo sin género y que no busca tenerlo. Esta novela desautomatiza la masculinidad como un hecho dado y hace énfasis en que es trazada por el mismo pincel que pinta la feminidad: el sistema patriarcal. Así como las mujeres se ven sometidas a un conjunto de reglas sobre el Deber-Ser femenino lo mismo ocurre con los hombres. El cuerpo monstruoso de Antonia se erige como libre frente a los cuerpos autómatas que le indican cómo ser hombre. Un personaje subversivo, puesto que nos hace dudar sobre quién o quiénes son los monstruos: ella por no tener un género definido o los otros por perder conciencia de sí mismos al adoptar un traje cultural que les ha sido impuesto y que es ajeno a su deseo.

En este mismo sendero, pero haciendo una crítica sobre la maternidad, se encuentra *Distancia de rescate*, la presencia del niño monstruo subraya que esta es una construcción social que ha respondido a intereses económicos y políticos. La manera en que se impuso manifiesta que —al romantizarla— se lograba que la población creciera para ampliar la mano de obra y subir el capital, así como someter a las mujeres a las labores domésticas para dejar el campo libre al crecimiento profesional, intelectual y económico de los hombres. En esta novela se muestra, entonces, que la maternidad no es un don natural, sino impuesto. El niño monstruo sirve como vehículo para destacar tal dominio de la cultura patriarcal al insistir que no siempre el ser madre es un evento feliz.

Por último, en *El animal sobre la piedra* se abre la discusión al problema de los cuerpos humanos en contraposición a los cuerpos animales. El hecho de que la protagonista mude de cuerpo no solo la hace escapar de la heteronomía, sino también, la lleva a exaltar la imagen de los animales. El capitalismo ha visto en ellos un medio para la experimentación y explotación,

olvidándose de que ellos también son seres vivos. Vivir esta transformación resalta, entonces, la valía de estos cuerpos al hacer una crítica al antropocentrismo que valora el cuerpo humano sobre los otros. Los primeros son vivibles, los otros desechables. Hay una crítica de Josephine Donovan que conjunta los estudios animales y de género: el cuerpo femenino para ser consumido por un fin erótico y el cuerpo animal para un fin cárnico.

Así, el monstruo en estas novelas resulta subversivo en tanto que cuestiona las ideologías dominantes y, pese a que no sigue las formas espeluznantes del género fantástico decimonónico, sigue siendo una herramienta valiosa para fracturar los discursos hegemónicos que constriñen los cuerpos y los somete a prácticas tiránicas: la dominación masculina, la imposición de la belleza, la explotación animal y la maternidad no siempre elegida. Como dicen Casas y Roas: “Por diversas vías [...] el monstruo sigue perturbándonos, pues al abrir brechas en las leyes de uniformidad que rigen nuestras sociedades [...] nos pone frente a frente con nuestros temores, deseos e inseguridades” (2018, p. 18).

A través de este análisis pudimos responder las preguntas sobre qué aportación hacen estas novelas cortas sobre lo femenino, lo masculino, lo animal y la maternidad, así como mostrar que los monstruos a los cuales nos enfrentan estas obras se alejan de la figura terrorífica del siglo XIX, pero no por eso carecen de importancia. Su presencia es el síntoma de que el cuerpo social padece algún desbalance entre sus normas. En este caso enfatiza que la cultura patriarcal se funda en la diferencia y desigualdad, por lo que ambos géneros carecen de libertad para expresar libremente sus deseos. Este monstruo postmoderno nos llevó a vislumbrar que no por no ser tan espeluznante deja de cumplir con su función: cuestionar el supuesto terreno firme de la realidad y mostrar las grietas que la ideología dominante ha pretendido ocultar. En este caso, el sometimiento de los cuerpos y la desigualdad de los géneros.

Pero, si este estudio es en sí mismo importante, también lo es el estudio del lenguaje en el género fantástico. De acuerdo con Roas (2001), no solamente este género se caracteriza por la presencia de seres anormales, extraños o monstruosos, sino sobre todo por el contraste entre lo posible y lo imposible. Si en el género de lo maravilloso estos seres son parte del escenario, en el género fantástico no. Tal hecho despliega un abanico de posibilidades sobre el efecto que producen en el personaje y en el lector. Puede ser una sensación de incertidumbre, de miedo, de angustia o de sorpresa. Lo importante es que choquen dos realidades: la que conocemos y la que nos viene dada con el texto. Semejante juego es lo que hace de este género uno transgresor.

Para lograr esto, el narrador nos debe hacer creer que nos hallamos dentro de los terrenos sólidos de la realidad a través de personajes, escenarios y circunstancias verosímiles, para después irrumpir con algún hecho sobrenatural o ajeno al mundo que conocemos. En el género fantástico del siglo XIX esto es muy común con las figuras fantasmales o monstruosas que de manera abrupta aparecen para perturbar la tranquilidad de los personajes. En el caso de la corriente del fantástico moderno tal irrupción puede suceder desde el comienzo del relato –a modo de *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka– o bien de una manera mucho más difusa, como en “Casa tomada” de Julio Cortázar, pero no por eso menos inquietante. Según Cifuentes (2009), el evento fantástico se presenta como una insinuación, una adivinación o un asomo a otra realidad. En el caso de lo inusual ocurre como un juego de metáforas donde la realidad se presenta como terrorífica o al menos alienante.

La manera en que se construye tal contraste entre lo real y lo posible sucede gracias a la mezcla de ingredientes semánticos que sellan tal encuentro. De acuerdo con Campra (1991), estos pueden ser el uso de adjetivos que muestren lo dudoso de la aparición o hecho extraño; la polisemia, la insinuación, frases adverbiales de duda y la metáfora. Partimos de este saber sobre

los componentes de la fórmula de lo fantástico para la segunda parte de nuestro análisis en el capítulo tres: “La metáfora que construye el evento fantástico desde una perspectiva de género”, ya que nos interesó indagar la crítica social que hacían estas obras a través de la metáfora bajo la cual se construye el hecho fantástico.

Como dijimos, esta figura literaria ha sido protagonista en varios géneros discursivos. Ha brillado tanto en la poética como en la retórica, sin dejar de lado la disertación filosófica. En la Grecia clásica descubrieron su talento para convencer al público y se volvió así aliada de la política, de la elocuencia y de la persuasión; aunque no por eso dejó de tener enemigos que la vieron como una figura que acompañaba a la mentira y a la manipulación. Ante tales posicionamientos, Aristóteles (1996) supo ver en ella sus cualidades e hizo resplandecer su talento: para él la metáfora es tanto aliada de la retórica como de la filosofía, porque además de convencer expresa una verdad. Dejó de ver a la *episteme* y a la *doxa* como dos órdenes jerárquicos para verlos como un camino hacia la verdad.

Esta idea, sumada a todos aquellos discursos interesados en la metáfora, tuvo un papel fundamental en la poética gracias a la belleza que podía expresar con sus juegos del lenguaje. Así, además de convencer, la poética se ayudó de ella para lograr la compasión sobre las acciones humanas y construir una reflexión sobre las mismas. La metáfora, entonces, se convirtió en el personaje principal de las obras de ficción debido a su elasticidad para conectar ideas distantes y construir con ello nuevas versiones sobre la realidad.

De esta concepción parte Villarreal (2016) para hacer de la metáfora no solo protagonista de la ficción, sino el guion bajo el cual se construye un significado que va más allá de las normas establecidas por las sociedades y sus ideologías para rebasarlas. Su propuesta se basa en Iser (1987), para quien el texto es la puesta en escena de textos anteriores y de pensamientos

dominantes que constituyen y determinan una época. Tales conocimientos se activan en el acto de la lectura, pero, al ser retomados en un escenario distinto, que se mueve con otras normas y otras ideologías, el significado se transforma.

A lo anterior, Villarreal (2016) agrega que tal creación de nuevos sentidos se da a través de la metáfora. Los textos reproducen aquellas que han sido ya naturalizadas, pero que al incluirlas en un contexto diferente adquieren un nuevo significado. Para sustentarlo, se basa en la definición de Lakoff y Johnson (2003) para quienes la metáfora no es un guion sino la esencia misma del lenguaje. Para ellos no solo la poesía estaría nutriéndose de ella, sino que la vida cotidiana se desarrolla a partir de conceptos que nacen y crecen desde la metáfora.

Entonces, la propuesta de Villarreal (2016) para visualizar la creación de nuevos significados que superen el pensamiento dominante es el estudio de las metáforas de uso común en el contexto literario, donde son extendidas o ampliadas y, por lo tanto, generadoras de nuevos sentidos. Con esto, afirma que emerge un nuevo significado que nutre de una visión diferente a la realidad. De esta visión de la metáfora nos valimos para indagar lo que dicen las obras sobre los roles genéricos, el cuerpo y la realidad construida desde la visión patriarcal.

Sin embargo, para poder leer dicha metáfora desde una perspectiva de género, recurrimos a Susan Lanser (1992) para quien el interés por el estudio de la voz es fruto de los estudios feministas, por resaltar que la opinión de las mujeres ha sido silenciada por el pensamiento androcéntrico, discurso, que se ha erigido como monológico y verdadero y que las feministas han pretendido quebrantar para dar lugar a quienes han sido acalladas.

Lanser (1992) llevó esta propuesta al terreno literario; si bien desde la narratología se ha visto al narrador como quien lleva la voz del relato, esta autora propone la concepción de la voz como la expresión de un punto de vista. Si se pretende estudiar obras cuya voz narrativa cuenta

con una marca de género, entonces vale la pena estudiarla como la manifestación de una ideología. Dicha propuesta nos pareció ventajosa porque resalta la visión de las protagonistas sobre el fondo de la cultura patriarcal donde se desarrolla la trama. A partir de esto pretendimos resaltar lo que decían las protagonistas desde su propia voz y perspectiva e indagar de qué manera las escritoras innovaban el género fantástico.

Ante el hecho de que nuestra tesis pretendía el estudio de dicho género desde una perspectiva de género, vimos lo enriquecedora que sería la unión entre la voz de las protagonistas a través de la metáfora. Como lo vimos en el capítulo tres, este género se vale de este recurso para generar el choque entre lo posible y lo imposible, por lo que es interesante descubrir que la voz de las protagonistas se vale de esta herramienta literaria no solo para crear el discurso vacilante de este género, sino también para expresar su punto de vista.

En la primera novela corta, *El camino de Santiago*, observamos un cuerpo “habitado” por dos voces. Mina y Santiago. La primera en la infancia, y la segunda, en la adolescencia y vida adulta. A partir de esta metáfora del cuerpo como un *hogar* habitado por una voz masculina, la protagonista señala que las mujeres, al llegar a la edad adolescente, se ven sumergidas en la cultura patriarcal de una manera severa, puesto que es la perspectiva androcéntrica quien las domina. Ya no es el mundo de la infancia y el cuidado de otras mujeres, es el gusto masculino quien les indica qué cuerpo deben tener, qué aspiraciones deben soñar y qué tipo de marido deben conseguir.

La protagonista, lejos de someterse, se vale de los recuerdos de su infancia, que estaban colmados de los placeres que le dictaba Mina. Con ella explora y goza de su cuerpo, experimenta el presente y disfruta de las sensaciones a través de sus sentidos. A partir de este recuerdo hace frente a Santiago, quien pretende dominar su cuerpo, y hace una crítica al hecho de que las mujeres son guiadas por la perspectiva masculina y no por la femenina. Destaca que ellas son “formadas”

por los intereses androcéntricos y no por los propios. El único momento donde pueden ser relativamente libres es en la infancia, donde el cuerpo fluye conforme a sus gustos, placeres y deseos. La protagonista sugiere, entonces, como un camino para la liberación del yugo masculino, el encuentro de las mujeres con su cuerpo.

Además, a través de dicha metáfora la protagonista señala que Santiago se apodera de su pasado cuando le entrega una serie de fotografías que contienen varios episodios de su vida. En ellos, la protagonista no aparece como alguien feliz o conforme sino más bien como alguien que carece de entendimiento para aprender las reglas culturales. Frente a esto, la protagonista advierte que se trata de la visión de Santiago, no de la suya, puesto que ella es capaz de dotar de sentido a sus recuerdos a través de la unión de las fotografías desordenadas; además, ella seguirá actuando conforme a su deseo, incluso si esto se llama locura. Gracias a tal hecho, se muestra que todo aquello que es contrario a los mandatos de la cultura patriarcal será visto como un peligro o una amenaza a la visión construida desde la mirada patriarcal.

Si la metáfora del cuerpo “habitado” por voces constituye el hecho fantástico en esta novela corta, en *Cuerpo náufrago* es precisamente la de un cuerpo a la deriva la que da lugar al evento fantástico. Si el discurso patriarcal señala que los cuerpos conciben la realidad desde una sola mirada, en esta novela tenemos que el personaje la percibe desde una mirada femenina y masculina al mismo tiempo. El narrador llama a la protagonista en ocasiones Antonia y en otras Antón. La novela, al estar narrada desde el punto de vista del personaje, nos muestra que, aunque haya cambiado de anatomía (de mujer a hombre), su manera de ver el mundo va fluctuando entre uno y otro género. Al final, él/ella decide no adoptar ninguno, puesto que ambos están sometidos a reglas. Así, ser un cuerpo náufrago libera a Antonia/Antón del disciplinamiento cultural de los roles genéricos y pone a la vista la construcción social de los cuerpos.

Esto permitió mostrar una crítica sobre el dominio de la cultura androcéntrica no solo sobre las mujeres sino también de los hombres. Asimismo, propuso el fin de la dicotomía genérica como un medio para romper la barrera que separa los géneros y los ordena de acuerdo a una balanza desigual. La contrasexualidad, entonces, es un medio para gozar de todo el cuerpo y no solo de las llamadas zonas erógenas, puesto que al perder su lugar central el sexo, el cuerpo en su totalidad es una fuente de placer. Además, no hay cabida al dominio de un género sobre otro, puesto que al dismantelar que el sexo y la sexualidad son construcciones culturales que han sido útiles para romantizar la procreación y conseguir los intereses del capitalismo, se abre paso al ejercicio de una sexualidad libre de las ataduras heteronormativas y con ello a una autonomía del cuerpo.

La metáfora de un cuerpo náufrago abre así el diálogo para repensar el sexo, la sexualidad, el cuerpo y los roles genéricos. Puesto que, si en la cultura patriarcal han sido puestos como instrumentos del Estado para conseguir la reproducción y la división del trabajo, en la obra se conciben como grandes arterias que conducen al placer y que brindan autonomía para disfrutar del cuerpo como un todo sin excluir ni privilegiar ninguna de sus partes.

Si tal crítica sobre la cultura androcéntrica es la que se lee en *Cuerpo náufrago*, en *El animal sobre la piedra* se dirige hacia la voz masculina que ha dominado a los cuerpos femeninos y la imposición sobre ellos. A diferencia de *El camino de Santiago*, en esta novela corta se propone, a través de la metáfora de un cuerpo “habitado” por una voz sin género, la reconstrucción de lo femenino. La protagonista dice que en su mutación de mujer a reptil hay una voz que llega a hablarle. Lo curioso de esta es que no tienen lenguaje, sino que intuye lo que dice.

Caracterizarla de este modo constituye una crítica a la cultura patriarcal que se ha apoderado del lenguaje para diseñar la realidad desde su punto de vista. Que la protagonista se rehúse a escuchar esa voz cultural le permite distanciarse de tal dominio y empezar la construcción

de su propia concepción de la realidad y de sí misma desde otras fuentes de conocimiento: su cuerpo y las sensaciones que le provoca. Cuando se afirma que, conforme avanza su metamorfosis, la protagonista va perdiendo su propia voz, también puede entenderse como un alejamiento de la perspectiva androcéntrica para así quebrantar el pensamiento dominante que se ha erigido como único. Tal quebrantamiento resulta importante puesto que, si se niega a escuchar la voz cultural como a reproducirla en su propio lenguaje, entonces resulta subversiva su postura ya que amenaza el orden patriarcal y los cimientos sobre los cuales se erige.

Que la protagonista se valga de su propia voz para contar su relato —y el evento fantástico desde el cual se construye— rompe el muro de palabras que ha sostenido la imagen de la mujer y el supuesto Deber-Ser que tendría que regirlas para comenzar a crear un lenguaje propio, si dice estar conforme con su cambio de mujer a reptil, entonces, ha dejado de mirarse en el espejo patriarcal que dicta un cierto tipo de cuerpo femenino y abre la posibilidad de construirse a sí misma desde una perspectiva propia. Esto la hace un ser libre que se aleja de la cultura androcéntrica que la vería como un monstruo amenazante con el que es necesario acabar.

Si, de acuerdo con nuestro análisis, esta novela hace una crítica hacia la perspectiva patriarcal que construye a las mujeres, en *Distancia de rescate* tenemos también una visión privilegiada sobre lo femenino. A través del relato de las protagonistas pudimos ver que las metáforas de un cuerpo “habitado” y la enfermedad como una invasión expresan en esta obra una visión crítica sobre las mujeres y la medicina. Las curanderas han sido expulsadas de la ciencia debido a que la cultura patriarcal favoreció la práctica médica encabezada por hombres. Las mujeres que habían estado ligadas a ella fueron perseguidas debido a que se les consideraba brujas.

En la Europa de finales de la Edad Media y del Renacimiento, el Estado puso énfasis en que las mujeres deberían quedarse en casa y los hombres dominar el mundo de la razón. La fuerza

del capitalismo las puso a ellas como servidoras a través de la crianza y el manejo del hogar, mientras que a ellos les dio la oportunidad de apropiarse de las diferentes ramas del conocimiento. Si la medicina había sido manejada por las mujeres, pasó a manos de los hombres ya que se temía que ellas ayudaran a las pacientes a realizarse abortos o a deshacerse de los recién nacidos. En cuanto a la Iglesia, también apoyó que las mujeres salieran de la esfera científica. Si la diosa Diana era considerada como la benefactora de las cosechas y era aliada de las mujeres —en especial de las curanderas o hechiceras por su asociación con las plantas— esto se vio trastocado cuando se luchó en contra del paganismo y se concibió a la diosa y a sus aliadas como brujas.

Otro aspecto que se destaca es que los campos de Argentina han sido utilizados de una manera poco ética para el cultivo de la soya. El uso del glifosato de sodio ha resultado contraproducente para el medio ambiente, incluyendo la salud de los seres humanos. En esta novela corta se hace un llamado de atención sobre el daño que ha causado en las mujeres embarazadas y los niños que nacen con problemas del desarrollo, así como en los niños que pueden caer gravemente enfermos si entran en contacto con dicha sustancia. De este modo, *Distancia de rescate* expresa una crítica hacia la práctica médica que ha contribuido a que la medicina tradicional desaparezca, y a la vez aparece como un recurso para destacar que el capitalismo es una ideología que arrasa con la vida de todos los seres, incluyendo al hombre, y que representa una amenaza para la seguridad y tranquilidad de aquellos pueblos que han sido invadidos por este.

El hecho de que la voz y la mirada de las protagonistas de estas obras se hayan valido de metáforas para expresar su punto de vista puede entenderse como una denuncia al silencio en el que han sido sumergidas las mujeres. Si la palabra ha pertenecido al hombre, entonces ellas han debido valerse de estrategias discursivas para entrar en la esfera dialógica. En este caso, el género fantástico es un medio que ha servido como herramienta para construir una visión crítica sobre la

realidad y fracturar los sistemas dominantes. Si recordamos las palabras de Jackson (2001), este género –más que traer a cuenta una realidad caótica– teje el deseo de iluminar los discursos que han sido excluidos por los sistemas imperantes, tales como el capitalismo, el androcentrismo y el patriarcado.

De este modo, resultó enriquecedor el estudio de la voz de estas protagonistas ya que nos permitió explorar el punto de vista femenino sobre el ser mujer en un entorno masculino y asociarse así a todos aquellos discursos que discuten el pensamiento racional construido desde la visión monológica patriarcal. La maquinaria del lenguaje del género fantástico a través de la metáfora resulta reveladora puesto que es un mecanismo para la crítica social. A la concepción metafórica del cuerpo como recipiente se le añade la de ser “poseído” por voces o miradas ajenas y que, al hacerlo, pone en diálogo la visión androcéntrica con la de las protagonistas.

Las voces de las protagonistas que contaron estas historias a través de las metáforas extendidas del cuerpo “habitado”, el cuerpo “náufrago”, el cuerpo en devenir” y la enfermedad como “invasión” expresan su mirada crítica hacia la jerarquización de los géneros, a la práctica médica que –desde una perspectiva de género– puede entenderse como un desplazamiento de las mujeres, así como al capitalismo como una ideología que las condena al trabajo forzado al concebirlas como máquinas de reproducción de obreros.

El relato a través de la mirada femenina nos ofrece, además, la posibilidad de repensar nuestra cultura, ya no como estable, fija y duradera, sino como un conjunto de discursos interrelacionados con lazos libres para dialogar y construir nuevos significados sobre las prácticas sociales y de conocimiento. Un relato narrado desde tal perspectiva abre la discusión sobre las supuestas leyes que determinan la construcción de la Historia, la ciencia, la tecnología y la literatura. Además de que pone de relieve que incluir la voz de las mujeres hace estallar un caos

que, lejos de ser destructivo, es capaz de producir nuevas maneras de concebir las prácticas sociales y su relación con los roles genéricos.

La voz femenina al optar por la metáfora como mecanismo para construir el género fantástico pone de manifiesto el interés por remarcar que el sistema patriarcal ha intentado acallar el punto de vista de las mujeres y ha negado a los discursos periféricos que pretenden desestabilizar su poderío y permanencia. El desorden que despiertan la voz femenina y el género fantástico a través de la metáfora es un recurso por medio del cual se puso al descubierto la organización de las estructuras genéricas y los medios que las mantienen. Así, tal vínculo resultó subversivo en tanto que fracturó la superficie aparentemente sólida de la realidad y a través del desconcierto que provocó propuso una crítica a los sistemas imperantes que gobiernan nuestra cultura.

Si concordamos con Mariátegui (1977), para quien no es el arte quien copia a la naturaleza sino al revés, entonces diríamos que las novelas cortas de nuestro corpus nos llevaron a un mundo imaginado que tal vez se instaure luego de soñarlo y repensarlo. Las mujeres y los hombres dejarán de ser dominados por los principios dictados por el patriarcado y podrán gozar de cuerpos libres, guiados por el deseo y por la razón que les dicten sus sensaciones. Tal como lo dice este autor, el género fantástico es un género subversivo en donde lo inverosímil es más real que lo verosímil porque es capaz de crear a través de lo extraño una verdad.

En estas obras pudimos observar a través de los cuerpos monstruosos la realidad alienante a la que se enfrentan las protagonistas: el dominio patriarcal, el capitalismo y el antropocentrismo. Así como también las herramientas que se presentan como armas para defenderse de tal dominio: un cuerpo y una voz propios. Al mismo tiempo fuimos testigos de la opresión bajo la que viven y de la que intentan salir.

Por último, a través del estudio de estas obras, vimos que el recurso de la voz y de la metáfora permiten innovar el género fantástico, dado que los eventos extraños o los cuerpos monstruosos pueden ser vistos como metáforas que sirvan para investigar las profundidades de las protagonistas e indagar sobre la construcción de su identidad en medio de un entorno alienante. Ya no son los elementos sobrenaturales del género del fantástico decimonónico, ni el cuestionamiento a las herramientas para interpretar la realidad, sino que es la realidad misma la que se plantea como terrorífica o, al menos, como espeluznante. De tal modo, el estudio de la voz como parte de estas obras, nos permitió ver que este género sigue siendo un medio subversivo y un recurso para la crítica social, así como también nos llevó a visualizar la manera en la cual las escritoras son parte innegable del crecimiento y evolución de este género.

Referencias

- Altamirano, I. M. (2005) Las tres flores. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 127-139). Factoría Ediciones.
- Alemaný Bay, C. (2019). ¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual (pp. 307-324). En Álvarez Méndez, N. y Abello Verano, A.). *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Visor Libros.
- Alazraki, J. (2001). ¿Qué es lo neofantástico? En Roas, D. (Ed.), *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros.
- Álvarez Méndez, N. y Abello Verano, A. (2019). *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Visor Libros.
- Anónimo. (2016). Alma. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 97-103). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). Aventura magnética. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 75-79). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). Casarse en 1980. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 223-229). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). Couchemar. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 79-81). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). Cuento de un loco. Historia fantástica que es perfectamente real. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 89-97). Ediciones CICCUS.

- Anónimo. (2016). Cuerdos y locos. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 221-225). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). El aviso de un muerto. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 143-151). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). El horrible vampiro. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 15-21). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). El desmemoriado. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 229-233). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). El doctor sublime. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 305-309). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). En el manicomio. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 85-89). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). Espiritista. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 211-217). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). Ideoscopia. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 233-239). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). La cruz de la seña. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 97-103). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). La noche de los novios. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 295-301). Ediciones CICCUS.

- Anónimo. (2016). Mártir de la ciencia. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 225-229). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). Nocturno. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 125-131). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). Noche de loros. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 103-107). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). Ruidos nocturnos. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 81-85). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). Un caso raro. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 135-143). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). Un duelo original. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 151-157). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). Un viaje extraño. En Abraham (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 119-125). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). Un suceso singular. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 21-31). Ediciones CICCUS.
- Anónimo. (2016). Vírgula. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 217-221). Ediciones CICCUS.
- Abraham, C. (2013). *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*. La biblioteca del laberinto.
- Abraham, C. (2016). *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX* (Tomo 2). CICCUS.
- Abraham, C. (2016). *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX* (Tomo 3). CICCUS.

- Agarwal, B. (1988), El debate sobre género y medio ambiente: lecciones de la India. En Vázquez García, V. y Velázquez Gutiérrez, M. (pp. 239–285). <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/45848.pdf>
- Arán, P.O (2007). Lo fantástico y el fantástico: una precisión conceptual. En Sardiñas J.M. (Ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Arán, P.O. (2009). Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea. *Tópicos del seminario* (21), 119-141. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002009000100005&lng=es&tlng=es.
- Aristóteles (1996). *Poética*. Editores Mexicanos Unidos.
- Arreola, J. J. (2016). *Confabulario*. Editorial Planeta Mexicana.
- Badinter. E. (1981). *¿Existe el amor maternal?* Paidós-Pomaire.
- Bajtín, M. (1997a). La palabra en la novela. (Trad. H. Kriukova y V. Cazcarra). En *Teoría y estética de la novela* (pp. 77-236). Taurus.
- Bajtín, M. (1997, b). Hacia una filosofía del acto ético (Trad. T. Bubnova). En *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (pp. 7-81). Rubí - Anthropos.
- Barceló, E. (2008). Reflexiones acerca de la elección del narrador en los textos fantásticos: estrategias y efectos. En López, T. y Moreno, F. (Eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. (pp.18-39). Asociación cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid.

- Barceló, E. (2019). Loca. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.), *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Bart, J. (2016). Le mariage d'un signe. En Abraham (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3). Ediciones CICCUS.
- Bartra, E., Fernández, A. y Lau A. (2002). *Feminismo en México, ayer y hoy*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bellemin-Noël, J. (2001) Notas sobre lo fantástico. En Roas, D. (Ed.), *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros.
- Berrenechea, A.M. (2007). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. En Sardiñas J.M. (Ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Berrenechea, A.M. (2007). La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales. En Sardiñas J.M (Ed). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Bessière, I. (2001). El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. En Roas, D. *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros.
- Benedetti, M. (1968). *Cuento, nouvelle y novela. Tres géneros narrativos*. Editorial Alfa.
- Bierce, A. La muerte de Halpin Frayser. En Trueba Lara J.L. (Ed.), *Fantasmas. Antología de cuentos*. Cuarto de hora.
- Bioy, C. (2007). Prólogo (a la Antología de la literatura fantástica). En Sardiñas, J.M. (Ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Fondo Editorial Casa de las Américas.

- Bioy, C. (2005). *La invención de Morel. El gran Serafín*. Cátedra. Letras Hispanas.
- Blázquez Graf, N. (2011). *El retorno de las brujas. Incorporación, aportaciones y críticas de las mujeres a la ciencia*. UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
- Borges, J.L. (2007). La literatura fantástica. En Sardiñas, J.M. (Ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Borges, J.L., Casares, A.B. y Ocampo, S. (1999). *Antología de literatura fantástica*. Editorial Sudamericana.
- Borges, J. L. (2000). *El Aleph*. Alianza Editorial.
- Borges, J. L. *Ficciones*. (2000). Alianza Editorial.
- Bourdieu, P. (2015). *La dominación masculina*. Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (2019a). Estructuras, habitus, prácticas. En *El sentido práctico*. Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2019b). La creencia y el cuerpo. En *El sentido práctico*. Siglo XXI.
- Blackwood, A. (2015). El que escucha. En Trueba Lara J.L. (Ed.), *Fantasmas. Antología de cuentos*. México. Cuarto de hora.
- Botton Burlá, F. (1983). *Los juegos de lo fantástico*. México: UNAM.
- Bozzetto, R. (2001). ¿Un discurso de lo fantástico?. En Roas, D. (Comp.), *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros.

- Bravo Alatríste. P. K. (2008) Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo. *Tema y variaciones de la literatura: la generación de medio siglo I. Las escritoras*. Número 30 (semestre 1) 133-155.
- Buret, M.L. (2017). *La emergencia de la literatura fantástica en revistas culturales (1861-1884). Americanismo y cosmopolitismo en los textos fantásticos de Gorriti, Wili (Torres y Quiroga), Monsalve y otros autores*. [Tesis doctoral UNLP-FaHCE].
<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1461/te.1461.pdf>
- Busto Fariña, M.J. y Suárez Briones, B. (1994). La crítica literaria feminista Una apuesta por la modernidad. *Semiótica y Modernidad, Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Volumen I)*. Recuperado en línea.
<https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8641/CC081art26ocr.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa, El feminismo y la subversión de la identidad*. (Trad. Muñoz, A.). Paidós Ibérica.
- Caillois, R. (1966). De la féerie a la science-fiction. En *Anthologie du fantastique*. Gallimard.
- Calvo, Y. (2017). *De mujeres, palabras y alfileres. El patriarcado en el lenguaje*. Ediciones Bellaterra.
- Cándida y Vivero, M. (2008). El cuerpo como paradigma teórico en literatura. En *La ventana*, 28.
<http://www.scielo.org.mx/pdf/laven/v3n28/v3n28a5.pdf>
- Casas, A. y Roas, D. (2018). *Las mil caras del monstruo*. EOLAS, Ediciones.

- Carballo, E. (2011). La novela mexicana del siglo XIX. *Revista de la Universidad de México*. Recuperado en línea: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/3395/4633
- Camarillo de Pereyra, M.E. (2005). El arcano. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 343-351). Factoría Ediciones.
- Campos, M. R. (2005). El dictado del muerto. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 363-375). Factoría Ediciones.
- Campra, R. (1991). Los silencios del texto en la literatura fantástica. En Morillas Ventura, E. (Ed.) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Quinto centenario.
- Campra, R. (2001). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. En Roas, D. (Comp.) *Teorías de lo fantástico*. ARCO/LIBROS.
- Canal CEHM Fundación Carlos Slim. (8 de abril 2019). *Guilhem Olivier: El mundo maravilloso y mágico de los conquistadores* [Archivo de video] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=BkQgI64Pu_o
- Castro Ricalde, M. (2009). M. GÉNERO. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. En Szurmuk, M. y MckeeIrgwin, R. (Coord.), (pp. 112-119). Siglo XXI.
- Castro, R. (2019). ¿A qué tienes miedo? En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.), *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Cifuentes Aldunate, C. (2009) Otros componentes de la literatura neo-fantástica. En López Pellisa, T. y Moreno Serrano, F.A. (Eds.) *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*:

- actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (1). (pp. 222-231). Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid.
- Cixous, H. (1975), *La Jeune Née* (en colaboración con Catherine Clément). UGE.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la Medusa*. Editorial de Universidad de Puerto Rico. Ántropos.
- Chaviano, D. (2019). La mamá del ciervo. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.) *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Chiampi, I. (1983). *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana* (Trad. Martínez, A y Russotto, M.). Monte Ávila Editores.
- Chesler, P. (2019). *Mujeres y locura*. Editorial Con tinta Me Tienes.
- Ciro B. Ceballos. (2005). El guantelete. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX*. (pp. 309-325) Factoría Ediciones.
- Clavel, A. (2005). *Cuerpo náufrago*. Alfaguara.
- Clavel, A. (2013). *Las ninfas a veces sonrén*. Alfaguara
- Clavel, A. (2015a). *El amor es hambre*. Alfaguara.
- Clavel, A. (2015b). *Las violetas son flores del deseo*.
- Clavel, A. (2017). *Territorio Lolita*. Alfaguara.
- Clark, B. (2009). *Letras mexicanas del siglo XIX. Modelo de comprensión histórica*. UNAM.
- Colanzi, L. (2019). Alfredito. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.), *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.

- Colorado López, M., Arango Palacio L. y Fernández Fuente S. (1998). *Mujer y feminidad*. Dirección de Cultura de Antioquía.
- Connell, R.W. (2003). *Masculinidades*. UNAM.
- Cortázar, J. (2010). *Cuentos completos*. Tomo I y Tomo II. Alfaguara.
- Cortés, J. M. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama.
- Cuenca Figueroa, Z., Manzano Añorve, M.A. & Alarcón Sánchez, S.G. (2012). Clemencia: Atisbos de lo Mundano en el Romanticismo de Ignacio Manuel Altamirano. *Subje/civitas* (9). http://www.subjecivitas.com.mx/num9/cuenca_manzano_alarcon_clemencia.pdf
- Cuevas, A. (2005). El vampiro. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 289-303). Factoría Ediciones.
- Couto Castillo, B. (2005). Rayo de luna. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 375-383). Factoría Ediciones.
- Couto, J. B. (2005). La mulata de Córdoba. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX*. Factoría Ediciones.
- Cruzado Rodríguez, A. (s.f.). Las brujas: mujeres sabias, mujeres públicas, peligrosas, diabólicas. https://www.academia.edu/23893598/Las_brujas_mujeres_sabias_mujeres_p%C3%BAbllicas_peligrosas_diab%C3%B3licas
- Dalton Palomo, M. (1996). *Mujeres, diosas y musas tejedoras de la memoria*. México. El Colegio de México.
- Dávila, A. (2019). El huésped. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.), *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.

- De Beauvoir, S. (2016). *El segundo sexo*. Debolsillo.
- Del Collado, C. (2005). El bulto negro. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 73-91). Factoría Ediciones.
- Delphy. C. (1981). Le patriarcat, le féminisme et leurs intellectuelles. *Nouvelles Questions Féministes et Questions Féministe and Editions Antipodes* (pp. 58-74). <http://www.jstor.org/stable/40619325> .
- Delgado, R. (2005). Amor de niño. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 179 -189). Factoría Ediciones.
- De Leone, L. M. (2017). Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en Distancia de rescate de Samanta Schweblin. *452°F. Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (16), 62–76. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16250>
- Domenella, A. y Gutiérrez. L. (2009). CANON. En Szurmuk, M. y MckeeIrgwin, R. (Coord.). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (pp. 48-53). México. Siglo XXI.
- Domecq, B. La identidad femenina dentro de la novela mexicana. *Actas XV Congreso AIH*.
- Donath, O. (2016). *Madres arrepentidas. Uma mirada radical a la maternidad y sus falacias*. Penguin Random House.
- Doucet, P. (2018). Cuerpo naufrago de Ana Clavel: Iniciación a la virilidad entre reproducción y deconstrucción de las nociones de género. *Revell, Vol. 3*(20).
- Giorgi G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Ed. Eterna Cadencia.
- Giorgi, G. CUERPO. En Szurmuk, M. y MckeeIrgwin, R. (Coord.) (2009). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (pp. 67-71). Siglo XXI.

- Enríquez, A. (2019). Nada que declarar. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.), *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Enríquez, M. (2019). La casa de Adela. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.), *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Escudos, J. (2019). Yo cocodrilo. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.), *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Esquivel Rodríguez, V. (2014). Siglo XIX: la construcción de la literatura nacional. <http://www.cronica.com.mx/notas/2014/857993.html>
- Estrada, O. (2014). *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. UNAM.
- Eudave, C. (2019). Sin reclamo. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.), *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Esteban Erlés, P. (2019). Línea 40. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.), *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Ezcurra y Pardo. (2016). La luz mala (Narración de la campaña). En Abraham (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 309-315). Ediciones CICCUS.
- Fariña Bustos, M.J., Suárez Briones, B. y Uned, P. La crítica literaria feminista una apuesta por la modernidad. *Semiótica y modernidad. Investigaciones semióticas* V. <file:///C:/Users/user/Desktop/La%20crítica%20literaria%20feminista.pdf>
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños.

- Fenieux Campos, A. (2019). Lipívoras. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.), *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Fernández Cubas, C. (2019). Mi hermanda Elba. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.), *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Fernández, L. (2019). El redactor estrella de Rocket. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.), *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Fernández, T. (2001). Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica. En Roas D. (Comp.) *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros.
- Finke, L. (1992). *Feminist Theory, Women's Writing*. Ithaca; Cornell University Press.
www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g79t
- Flanagan, M. (2007). *Bakhtin and the Movies. New Ways of Understanding Holliwood Film*. Palgrave MacMillan.
- Foucault, M. (2013). *Historia de la sexualidad*. Tres tomos. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2019b). Los cuerpos dóciles. En *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2019c). Los medios del buen encauzamiento. En *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- Forster, E.M. (1974). Aspects of the novel. En Hershey, J. (Ed.). *The Writer's Craft*, (pp. 65–80). Random Haus. (Publicado originalmente en 1927).
- Fuentes, C. (2001). *Aura*. México: Ediciones Era.
- Freud, S. (1995). *Tres ensayos sobre una teoría sexual*. Alianza Editorial.
- Freud, S. (1992). *Lo ominoso*. Obras completas. Vol. XVII. Amorrotu Editores.
- Friedan, B. (2009). *La mística de la feminidad*. Cátedra.

- Gallego, L. (2019). Wekids. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.), *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- García, Aguilar, M. (2002). *Un discurso de la ausencia: teoría y crítica literaria feminista*. Secretaría de Cultura Puebla.
- García Gossio, M.I. (Coord). (2004). *Mujeres y Sociedad en México contemporáneo: nombrar lo innombrable*. TEC/ Monterrey.
- García Rodríguez J. (2005). La casa de los espantos. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 325 -343). Factoría Ediciones.
- García-Valero, B. (2019). Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos. En Álvarez Méndez, N. y Abello Verano, A. *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Visor Libros.
- Garro, E. (2015). *La semana de colores*. Editorial Porrúa.
- Génesis, 25. Vers. 26.
- Gómez García, P. (1994). Oficio de curandería. Creencias, prácticas, relaciones, paradigmas. *Demófilo. Revista de cultura tradicional*, 13, 35-65.
<https://pedrogomez.antropo.es/textos/1994-03.Oficio-de-curanderia.Creencias-practicas-relaciones-paradigmas.pdf>
- Guerra, L. (2008). *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Cuarto propio.
- Giorgi, G. CUERPO. (2009) En Szurmuk, M. y MckeeIrgwin, R. (Coord.). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (pp. 67-71). México. Siglo XXI.

- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia Editora.
- Golubov, N. (2012). *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*. UNAM.
- González Boixo, J.C. (2014). Hacia una definición de lo “insólito” en la narrativa mexicana contemporánea: Una introducción. En Javier Ordiz (Ed). *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX y XXI)* (pp. 1-8). Peter Lang.
- González Dinamarca, R.I. (2015) Los niños monstruosos en El orfanato de Juan Antonio Bayona y Distancia de Rescate de Samantha Schweblin. *Revista de investigación sobre lo fantástico*. Vol. III(2, otoño, autumn), 89-106.
DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.249>
- Gorodisher, A. (2019). Una mujer notable. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.), *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Greco, B. y Pache Carballo, L. (2014). *Sobrenatural, fantástico y metarreal. La perspectiva de América Latina*. Siglo XXI.
- Gutiérrez, E. (2016). La muerte de un justo. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 1-15). Ediciones CICCUS.
- Gutiérrez Estupiñán, R. (2004). *Una introducción a la teoría literaria feminista*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Akal.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer*. Taurus.
- Hahn, O. (2002). *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. Estudio y Textos*. Ediciones Coyoacán.

- Harris, M. (1988). *La cultura norteamericana contemporánea: una visión antropológica*. Alianza.
- Hooks, B. (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. Traficantes de sueños.
- Hudson, G.E. (2016). La confesión de Pelino Viera. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 31-51). Ediciones CICCUS.
- Hudson, G.E. (2016). Martha Riquelme (Del manuscrito de Sepúlveda). En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 51-75). Ediciones CICCUS.
- Jackson, R. (2001). Lo oculto de la cultura. En Roas, D. (Comp.) *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros.
- James, H. (1999). *Otra vuelta de tuerca*. Plaza & Janés Editores.
- Jurado, C. (2019). La segunda muerte del padre. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.), *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Kafka, F. (2000). *La Metamorfosis. El proceso*. Editorial Porrúa.
- Karl, L. (2016). Casarse en 2050. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3). Ediciones CICCUS
- Karl, L. (2016). La verdad fantástica. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 229-269). Ediciones CICCUS.
- Karl, L. (2016). Operación maravillosa. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 269 -299). Ediciones CICCUS.
- Krauze, E. y Rivas, B. (2019). *Doble intención*. Aguilar.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Edition du Seul.

- Ladislao Holmberg, E. (2016). El ruiseñor y el artista. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 1 - 15). Ediciones CICCUS.
- Ladislao Holmberg, E. (2016). Umbra. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 15 -23). Ediciones CICCUS.
- Ladislao Holmberg, E. (2016). Por el aire. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, p. 43). Ediciones CICCUS.
- Lacan, J.J. (1985). La significación del falo, En *Escritos 2*. Siglo XXI.
- Lamas, M. (S.f.). *La antropología feminista y la categoría de género*. Recuperado en Línea.
- Longhi, F. y Bianchi, S. (2020). Soja, glifosato y salud humana. Algunas evidencias en el Chaco Seco Argentino (1990 - 2012). *Revista Geográfica de América Central* (65), 145-174. <https://dx.doi.org/10.15359/rgac.65-2.6>
- Lakoff, G. y Johnson, M. (2003). *Metaphors we live by*. The University of Chicago Press.
- Lanser, S. (1992). Toward a Feminist Poetics of Narrative Voice. En Lanser, S. (Ed.) *Fictions of Authority*. Cornell University Press. En línea: <https://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g6vm.4>
- Laurent Kullick, P. (2003). *Infancia y otros horrores*. México. Consejo Estatal para la cultura y las artes de Nuevo León.
- Laurent Kullick, P. (2015). *El camino de Santiago*. Tusquets.
- Lipovetsky, G. (2017). *La tercera mujer*. Anagrama.
- López de Gomara, J. (2016). La ciudad del siglo XXX. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 177-187). Ediciones CICCUS.

- López de Gomara, J. (2016). Los hombres de palo. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 187-193). Ediciones CICCUS.
- López de Gomara, J. (2016). El vencedor de la muerte. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 193-197). Ediciones CICCUS.
- López de Gomara, J. (2016). Nacer después de morir. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 197-211). Ediciones CICCUS.
- López Portillo y Rojas, J. (2005). El espejo. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 151 -179). Factoría Ediciones.
- Lozada, Pastoressa, Y. (2017). *El giro animal y sus funciones en dos narraciones mexicanas contemporáneas (El animal sobre la piedra y El matrimonio de los peces rojos*. Tesis digital.
- López, T. y Moreno, F. (2008). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica* (pp. 40-54). Asociación cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid.
- Lyotard, J.F. (2019). *La condición postmoderna*. Ediciones Cátedra.
- Macedo Rodríguez, A. (2010). Literatura fantástica y realismo: estética y sociedad en la narrativa de Ricardo Piglia. Recuperado en línea.
- Mariátegui, J.C. (1977). *El artista y la época*. Biblioteca Amauta.
- Mariño, Espuelas. A. (2008). Entre lo posible y lo imposible. En López, T. y Moreno, F. (Eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. (pp. 40-54). Asociación cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid.

- Martínez, A. (2003). *Feminismo y literatura en Latinoamérica*. Recuperado de: <http://www.correodelsur.ch/Arte/literatura/literatura-y-feminismo.html>.
- Menton, S. (1991) Las cuentistas mexicanas en la época feminista 1970-1988. En *Narrativa Mexicana (Desde los de abajo hasta Noticias del Imperio)* (pp. 131-140), UAT-UAP, (Serie Destino Arbitrario, 4).
- Minello, N. (2002). Los estudios de masculinidad. *Estudios Sociológicos*, vol. XX (3) 715-732. El Colegio de México.
- Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Ediciones cátedra.
- Molloy, S. (1991). Historia y fantasmagoría. En Morillas Ventura, E. (Coord.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Colección encuentros. Serie Seminarios.
- Monsalve, C. (2016). De un mundo a otro. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 47-61). Ediciones CICCUS.
- Morales, A.M. (2007). Las fronteras de lo fantástico. En Sardiñas J.M. (Ed.) *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Morales, B. L. (2011). La búsqueda de una nueva verosimilitud. Literatura neofantástica y patafísica. <http://carnets.web.ua.pt/>
- Moreno, H. Crítica literaria feminista.
file:///C:/Users/user/Desktop/Crítica%20literaria%20feminista.pdf
- Moreno Sardá, A. (2007). *De qué hablamos cuando hablamos del hombre. Treinta años de crítica y alternativas al pensamiento androcéntrico*. Icaria

- Murillo, G. (2005). Acción a distancia. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 351 - 363). Factoría Ediciones.
- Nandorfy, M. (2001). La literatura fantástica y la representación de la realidad. En Roas, D. (Comp.) *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros.
- Nietzsche, F. (2011). *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Alianza Ed.
- Nureña, C. (2009). Una introducción a los estudios sobre masculinidades: recorridos históricos y teóricos de la investigación sobre los hombres. National University of San Marcos.
- Olea Franco, R. (2005). [Reseña del libro *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, por Popovic, P.]. *Estudios Sociológicos* (23), 302-305.
- Olvera Vázquez, J. (2013). Las formas de lo fantástico. Fronteras de tinta/ Las formas de lo fantástico. FES Acatlán. <https://docplayer.es/33242334-Las-formas-de-lo-fantastico.html>
- Ovidio. (1996). *Las metamorfosis*. Editorial Porrúa.
- Othón, M-J. (2005) El náhuatl. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 189-199). Factoría Ediciones.
- Pacheco, J. E. (2014). *La sangre de Medusa*. Ediciones Era/El Colegio Nacional.
- Palaversich. D. (2004). *El camino de Santiago* y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick. *Cibeletras: Revista de crítica literaria y de cultura*.
- Payno, M. (2005). El diablo y la monja. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 45-73). Factoría Ediciones.
- Pedraza, P. (2019). Balneario. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.) *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.

- Peri Rossi, C. (2019). El ángel caído. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.) *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Pitois-Pallares, V. (2015). Sous le signe du je: pratiques introspectives dans le roman mexicain (2000-2010). *Littératures*. Université Paul Valéry - Montpellier III.
- Poe, E. A. *Cuentos*. <http://recursosbiblio.url.edu.gt/publilppm/Libros/2015/edgar-cuentos.pdf>
- Ponce, L. (2019). Paulina. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.) *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contrasexual*. (Trad. Díaz, J. y Meloni, C.). Anagrama.
- Prieto, G. (2005). El arroyo del muerto y La cruz del sombrero. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 31- 45). Factoría Ediciones.
- Puga y Acal. M. (2005). Venganza de marido. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 219-233). Factoría Ediciones.
- Rameau, J. (2016). La vida eléctrica. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 157-161). Ediciones CICCUS.
- Ramírez Lámbarry, A. (2011). *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX*. Tesis doctoral. Universidad de la Sorbona.
- Reisz, S. (2001). Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales. En Roas, D. (Comp.) *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros.
- Rhei, S. (2019). El libro pequeño. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.) *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.

- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Ediciones Europa.
- Riva Palacio, V. (2005). El matrimonio desigual. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 117-127). Factoría Ediciones.
- Rivarola, E. (2016). Un caso original. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 239-243). Ediciones CICCUS.
- Rivarola, E. (2016). Mandinga. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 247-295). Ediciones CICCUS.
- Roa Bárcenas, J. M. (2005). Lanchitas. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 93-105). Factoría Ediciones.
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En Roas, D. (Comp.) *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros.
- Roas, D. (2019). El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación. *Revista de Literatura*, vol. LXXXI (161). 29-56. En línea.
- Robles, L. (2019). Savitri. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.) *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Rodríguez Leiva, L. (2019). Sangre corre. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.) *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Rodríguez Pappe, S. (2019). Pequeñas mujercitas. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.) *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Rossi, A. (2019). Abel. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.) *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.

- Romero de Terreros y Vinet, M. (2005). El amo viejo. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 383-395). Factoría Ediciones.
- Roselló, E. (2017). El mundo femenino de las curanderas hispanas, En *Históricas Digital. México*. 233-249. UNAM.
- Rulfo, J. (2000). *Pedro Páramo*. Plaza & Janes.
- Sardiñas, J. M. (2007). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Fondo Editorial Casa de las Américas
- Sau, V. (1981) *Un diccionario ideológico feminista*. Icaria.
- Sau, V. (2002). *Diccionario ideológico feminista. Volumen I*. Icaria editorial.
- Serret, E. (2000). El feminismo mexicano de cara al siglo XXI. *El cotidiano*, vol. 16(100 marzo-abril), Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.
[http://www. Redalyc.org/articulo.oa?id=32510006](http://www.Redalyc.org/articulo.oa?id=32510006)
- Serratos, F. (2017). Del devenir animal del sujeto femenino: Tarazona, Lispector, Braidotti. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades. Nóesis*, volumen 26(51) 94-106. DOI: [http://dx.doi.org/10.20983/noesis. 1.6](http://dx.doi.org/10.20983/noesis.1.6)
- Shua, A. M. (2019). Vida de perros. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.) *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Sierra Méndez, J. (2005). La sirena. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 139-151). Factoría Ediciones.
- Sioen, A. (2016). Buenos Aires en el año 2080. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 123-163). Ediciones CICCUS.

- Sojo, E. (2016). Sesión de espiritismo. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 301-305). Ediciones CICCUS.
- Sossa R. (2010). La alienación en Marx: El cuerpo como dimensión de utilidad. *Revista de Ciencias Sociales (CI)* (25), 37-55.
- Sheridan Le Fanu, J. (2015). Los amantes espectrales. En Trueba Lara J.L. (Ed.), *Fantasmas. Antología de cuentos*. Cuarto de hora.
- Shklovski, V. (1978). El arte como artificio. En Tzvetan, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI editores.
- Schweblin, S. (2014). *Distancia de rescate*. Almadía.
- Schweblin, S. (2010). *Pájaros en la boca*. Almadía.
- Schweblin, S. (2015). *Siete casas*. Páginas de espuma.
- Stedman, Ch. (1995). *Diccionario Médico de Stedman (Stedman's Medical)*. Williams & Wilkins
- Stevenson, L. (2003). *Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*. Grupo Editorial Tomo.
- Stoker, B. (2007). *Drácula*. Grupo Editorial Tomo.
- Szurmuk, M. y MckeeIrgwin, R. (Coord.). (2009). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI editores.
- Tablada J.J. (2005). De ultratumba. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 303-309). Factoría Ediciones.
- Tarazona, D. (2008). *El animal sobre la piedra*. Almadía.
- Tarazona, D (2012). *El beso de la liebre*. Alfaguara.

- Tarazona, D. (2014). Los cuerpos insólitos en tres novelas de escritoras mexicanas contemporáneas. Ordiz, J. y Álvarez Méndez, N. (Coord.) *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)* 179-196. Peter Lang.
- Tynjälä, T. (2019). La coleccionista. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.) *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Todorov, T. (1998). *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán.
- Todorov, T. (2001). Definición de lo fantástico. En Roas, D. (Comp.) *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros.
- Todorov, T. (2001). Lo extraño y lo maravilloso. En Roas, D. (Comp.) *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros.
- Torres y Quiroga, R. (2016). La cruz de brillantes. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 87-107). Ediciones CICCUS.
- Torres y Quiroga, R. (2016). El viejo del gabán verde. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 107-113). Ediciones CICCUS.
- Torres y Quiroga, R. (2016). La muñeca parlante. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 113-119). Ediciones CICCUS.
- Torres y Quiroga, R. (2016). Gregorina. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 119-123). Ediciones CICCUS.
- UDLAP. Capítulo II. Literatura fantástica y compromiso social [tesis]. <http://catarina.udlap.mx>.
- Valenzuela, L. (2019). La densidad de las cosas. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.) *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.

- Valero Juan. E. (2016) En la brevedad del cuerpo y la escritura: El camino de Santiago de Patricia Laurent Kullick. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. 23(68) 87-101.
- Vallejo, S. (2019). Gracia. En López-Pellisa y Ruíz Garzón (Eds.) *Insólitas narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Páginas de espuma.
- Varela, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. Ediciones B.S.A. <https://mujerfariana.org>
- Varela, L. (2016). El doctor Whuntz. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 163-195). Ediciones CICCUS.
- Vax, L. (1965). *Arte y literatura fantástica*. (Trad. Merino, J.). Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Verani, H. (Ed.) (1996). *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Selec. y prólogos de Hugo Achugar, H. y Verani, H. UNAM/ Ediciones El equilibrista.
- Vice, S. (1997). *Introducing Bakhtin*. Manchester University Press.
- Vigil y Robles, G. (2005). Raro. En Tola de Habich, F. y Muñoz Fernández A. (Comps) *Cuento fantástico mexicano siglo XIX* (pp. 271-277). Factoría Ediciones.
- Villar Dégano, J.F. (2009). Breves aproximaciones a la literatura fantástica. *Revista Cálamo FASPE* 54.
- Villarreal, J. (2012). Discurso visual, locura y sabiduría. *El camino de Santiago*, de Patricia Laurent Kullick. En *Diez ensayos sobre literatura leonesa*. (pp. 195-206).
- Villarreal, J. (2016). Lectura, narración y metáfora conceptual. *Semiosis Vol. XII*(23). 9-34.
- Volta, L. (1992). Ocuparse de lo fantástico, hoy. En *Monstruos y maravillas*. Corregidor.

- Voloshinov, V. (1992). *Estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje. En El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Alianza.
- West, C., & Zimmerman, D. H. (1987). Doing Gender. *Gender and Society*, 1(2), 125–151.
<http://www.jstor.org/stable/189945>
- Wilde, E. (2016). Alma callejera. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 209-211). Ediciones CICCUS.
- Wilde, E. (2016). La primera noche en el cementerio. En Abraham C. (Ed.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. (Tomo 3, pp. 211-223). Ediciones CICCUS.
- Wilde O. (2015). El fantasma de Canterville. En Trueba Lara J.L. (Ed.), *Fantasmas. Antología de cuentos*. Cuarto de hora.
- Woolf, V. (2017). *Una habitación propia*. Editorial Austral.
- Zárate Sánchez, K. (2015) *Cuerpos migrantes: análisis de los procesos transgénero y transexual en los protagonistas de Orlando de Virginia Woolf y de Cuerpo náufrago de Ana Clavel*. [Tesis digital]. IBERO.

