

Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?

Anna BOCCUTI
Università degli Studi di Torino

Resumen

Las escrituras de las narradoras fantásticas e insólitas de habla hispana han mostrado en los últimos años una creciente vivacidad, visibilizada por proyectos antológicos que han dado lugar a nuevas reflexiones teóricas sobre la convergencia entre lo fantástico y el género. Lejos de constituir un grupo uniforme, autoras como Angélica Gorodischer, Patricia Esteban Erlés, Cecilia Eudave –entre otras– han llevado a cabo, a través de diferentes modulaciones de la literatura no mimética, reivindicaciones feministas comunes, expresándolas ahora gracias a la preferencia por los contenidos, en el nivel semántico, ahora gracias al uso de determinadas estrategias discursivas. En este estudio nos detendremos en la función subversiva de la ironía, que junto con la torsión de lo real operada por lo fantástico, permite articular una poderosa crítica a la sociedad patriarcal y crear una comunidad –o coalición– de lectoras y lectores cómplices.

Palabras clave: fantástico, insólito, ironía, género, subversión.

Abstract

The writing of fantastic and unusual Spanish-speaking female writers has shown in recent years a growing liveliness: their works have been intercepted by anthological projects that have given triggered new theoretical reflections on the convergence between fantastic and gender. Far from constituting a cohesive and uniform group, authors such as Angélica Gorodischer, Patricia Esteban Erlés, Cecilia Eudave –among others– have in fact carried forward, through different modulations of non mimetic literature, common feminist claims, expressed through the the semantic level or thanks to specific discursive strategies. In this study we will dwell on the subversive function of irony, which, together with the twisting of the real operated by the fantastic, allows to articulate a powerful critique of patriarchal society and create a community –or coalition– of accomplice readers.

Keywords: fantastic, weird, irony, gender, subversion.

¿INSÓLITO, INUSUAL, RARO O FANTÁSTICO? PARA UNA DEFINICIÓN DE LAS ESCRITURAS DE LA RAREZA

La literatura no mimética hispanoamericana, cuyas expresiones, a lo largo del siglo XX, se articularon principalmente en las formas opuestas de lo fantástico y el realismo mágico, en la actualidad incluye modos y subgéneros heterogéneos, tradicionalmente más marginales dentro del canon, mediante los cuales revela ahora las grietas del presente, arroja luz sobre los abismos del pasado reciente y fabula escenarios futuros, en otras palabras, sugiere horizontes alternativos más allá de las riendas impuestas por el principio de la realidad. Lo fantástico, tal como se ha teorizado y practicado en los últimos decenios en América Latina, se entrelaza al presente con el terror, la ciencia ficción, el gótico, lo extraño, lo grotesco, lo absurdo, lo maravilloso, formas que le son afines porque problematizan los límites y la representación de lo real, empero difieren profundamente de él porque no comparten su elemento estructural constitutivo: la contradicción que se instaura entre las leyes del mundo fantástico “con cualquiera de las leyes –lógicas, naturales, sociales, psíquicas, etcéteras– que integran el contexto de causalidad en que se fundan las acciones de los miembros de una comunidad cultural marcada por el racionalismo iluminista, que se afana por mantener una nítida separación entre lo natural [...] y lo sobrenatural” (Reisz en Sardiñas, 2007: 112). Varios estudiosos se han detenido en estas diferencias, entre ellos David Roas, quien ha subrayado el hecho de que las diferentes formas de transgresión del realismo mimético corresponden a diferentes formas discursivas, diferentes orientaciones ideológicas y, finalmente, diferentes efectos sobre el lector (Roas, 2014), por lo que la sistematización literaria de una categoría inédita como la que puede detectarse en la literatura no mimética hispanoamericana actual requiere unas aclaraciones conceptuales.

Hace varias décadas, Ana María Barrenechea, replicando a las teorías de Todorov sobre lo fantástico, describió la contradicción fantástica sustituyendo el binomio “natural/sobrenatural” adoptado por el crítico franco-rumano con la pareja “normal/a-normal” (1972: 392)¹. De hecho, el uso del término “a-normal” le permitió a la estudiosa argentina incluir en la tipología que estaba delineando también aquellos textos representativos de una tipología de relato de fantástico frecuente en la producción hispanoamericana del siglo XX y apenas mencionada por Todorov². En la tipología

¹ Barrenechea propuso también el binomio “natural/a-normal”, que se vuelve a plantear en la antítesis “natural-unnatural” desarrollada en un reciente estudio de Jan Alber, quien explora las narraciones posmodernas donde la enunciación, la temporalidad o la espacialidad “defy our real-world knowledge ‘suggestively violate some sort of conceptual boundary’” (Alber, 2016: 5), culminando en “the radicalization of the fictional through the impossible” (23). La *unnatural narrative*, según Alber, es un modo narrativo común a diversas épocas y sería una útil herramienta hermenéutica para esos textos no miméticos (y en algunos casos fantásticos, como deja entender el concepto de violación del límite ante citado) cuyas manifestaciones de lo imposible no se hayan aún codificado: quedarían afuera de la “unnatural narrative”, por lo tanto, la literatura infantil, las narraciones mágicas, la novela gótica, la sátira.

² Sobre este punto, remitimos a las observaciones de Louis: “lejos de anularse o de deslegitimarse mutuamente, las propuestas de Todorov y de Barrenechea teorizan momentos históricos diferentes del género. [...] la propuesta de Todorov sigue siendo productiva para el corpus europeo del final del siglo XVIII y del siglo XIX, mientras que la de Barrenechea lo es para la literatura hispanoamericana del siglo

considerada por Barrenechea la alteración de lo real no tenía que ver con elementos sobrenaturales sino que entraba en la esfera de lo natural, aunque “inusitado”, como explicó al comentar el cuento “El cocodrilo” (1949), de Felisberto Hernández³. El adjetivo “inusitado” empleado por la académica argentina comparte el mismo campo semántico de algunas de las designaciones más recientes concebidas para distinguir el conjunto de ficciones no miméticas que, como especifica Flavio García, “se agruparían a partir de la irrupción de lo insólito, común a todas ellas” (García, 2012: 15). “O insólito”, señala Reis, es la negación de lo que es *sólito*, del participio pasado del latín *solere*, algo que es “*não costumeiro, não habitual*” y mediante la suspensión de la costumbre se torna “capaz de surpreender e de levantar interrogações acerca do mundo e daquilo que nele com surpresa observamos, ao arrepio da realidade trivial das coisas, tal como esperaríamos que ela acontecessem” (Reis, 2012: 57). Al igual que lo fantástico, lo insólito no es un concepto absoluto sino un término relacional y se construye especularmente a lo que cada época considera “sólito/usual”, por lo que Reis recuerda que en los textos de ficción literaria pueden encontrarse múltiples formas de lo insólito –insólito barroco, insólito romántico, insólito surrealista, insólito posmodernista– dependiendo de la “gramática” de referencia o de la legalidad textual que lo insólito suspende. A la noción de “insólito”, en torno a la cual giran las investigaciones del grupo dirigido por Flavio García a raíz de las formulaciones de Filipe Furtado y Carlos Reis, se sumó la reciente propuesta teórica de la académica española Carmen Alemany Bay, que identificó unas “ficciones de lo inusual” (2016, 2019) en las que se traduciría la percepción de lo real según el paradigma posmoderno, delimitación que establece con mayor precisión una periodización para este tipo de ficción no mimética.

Las similitudes terminológicas, en realidad, no ayudan a definir la categorización de “lo insólito” y el “inusual” como objetos teóricos: acerca de lo insólito, Reis señala que “*não falamos aqui de uma categoria literária estável e consolidada pela metalinguagem dos estudos literários, tal como acontece com os conceitos de verosimilhança, de realismo, de fantástico ou de alegoria*” (Reis, 2012: 57), términos que aparecen en todos los diccionarios literarios; García define lo insólito como un macro-genero o una “arquitectura”, que contiene también lo fantástico, “abarcando [o insólito] mais possibilidades de ocorrências e realizações ficcionais em que, de modo distinto entre si, se manifesta o incomun, inesperado, imprevisível, inaudito, inusual, surpreendente, etc.” (García, 2012: 17). Alemany Bay, por otro lado, circunscribe más específicamente “lo inusual”, que entiende como “una modalidad discursiva, o bien una

XX (en qué medida puede ser pertinente para la literatura de otros continentes es una cuestión que merecería ser estudiada, en particular cuando se tiene en cuenta que, desde hace dos décadas, tanto occidente como oriente reciclan y resignifican recursos y temáticas propias de lo fantástico hispanoamericano)” (Louis, 2012: 23).

³ “Los cuentos comentados superan la mera extrañeza como elemento imaginativo o como variedad introducida para entretener el lector. Esto ocurre por el carácter sistemático de su desarrollo, lo cual da a toda la línea del relato [...] una marcada nota de atención centrada en lo inusitado de este orden, y sugiere la amenaza callada del otro o la sospecha de que quizás en este mundo de los hombres no exista ningún orden” (Barrenechea, 1972: 97).

variante de lo fantástico” (2019: 310), aclarando que se trata de “una evolución, o acaso una variante, del neofantástico” (Alemany Bay, 2016: 135), “un tipo de discurso, no un género” (Alemany Bay, 2019: 315). Alemany Bay formula una descripción más detallada de “lo inusual”: “una forma de ficción en la que prima la incertidumbre aunque los hechos transcurran en el plano real con transiciones hacia lo onírico y lo delirante” (Alemany Bay, 2016: 135). Entendido así, lo insual se alejaría de lo fantástico en sentido estricto, ya que el discurso onírico y el delirante atenuarían el efecto de realidad indispensable para construir la infracción fantástica; además, lo insual se inclinaría hacia el hibridismo genérico y discursivo, contaminándose con los subgéneros cercanos a él.

Conceptualmente análogo a lo insólito y a lo inusual, encontramos finalmente lo raro, que se invoca en este número monográfico dedicado a las “escrituras de la rareza”. Sinónimo de ‘extraño’ –categoría utilizada por Todorov para indicar un subgénero de lo fantástico caracterizado por un hecho inusual con una explicación realista– lo raro reenvía, al menos terminológicamente, al *weird* de ámbito anglosajón, que traduce al español. El *weird* resulta tradicionalmente vinculado al horror y a lo gótico, a lo “oscuro y extraño”, como se informa en el subtítulo de una de las antologías que se convirtieron en referencia ineludible a la *weird fiction* en el área de habla inglesa: *The Weird: a Compendium of Strange and Dark Stories* (2012) de Jeff y Ann VanDerMeer. La indeterminación teórica del *weird* como género no puede atribuirse únicamente a la variedad de los textos que se catalogan bajo esta etiqueta, sino a la propia naturaleza del objeto que este término ha venido designando desde sus orígenes, como lo ilustran las palabras de H. P. Lovecraft en uno de sus famosos escritos de corte teórico, “Supernatural Horror in Literature”:

Naturally we cannot expect all weird tales to conform absolutely to any theoretical model. Creative minds are uneven, and the best of fabrics have their dull spots. [I]t remains a fact that such narratives often possess, in isolated sections, *atmospheric touches* which fulfil every condition of true supernatural horror-literature. Therefore we must judge a weird tale not by the author’s intent, or by the mere mechanics of the plot; but by the *emotional level which it attains at its least mundane point*. If the proper sensations are excited, such a ‘high spot’ must be admitted on its own merits as weird literature, no matter how prosaically it is later dragged down. (Lovecraft, 1985: 426-427, cursiva mía)

Lovecraft aquí hace hincapie en dos elementos, estrictamente dependientes uno del otro: el *weird* consiste esencialmente en el efecto sobre el lector –“a subtle suggestion”, como explicó en “Notes on writing weird fiction” (1933)– que puede provocarse mediante modos discursivos y tipologías textuales muy diferentes, incluso solo en partes de estos textos, de lo cual deriva la pluralidad genérica constitutiva del *weird* y su resistencia a toda clasificación unívoca⁴. Por otra parte, hay que destacar que

⁴ Esta heterogeneidad constitutiva también se observa en la revista americana *Weird Tales*, en la que Lovecraft colaboró con la publicación de varios cuentos, entre ellos los del famoso ciclo de Cthulhu. Fundada en 1923 por J. C. Henneberger y J. M. Lansinger, *Weird Tales* popularizó los cuentos de ciencia ficción, horror, brujería, misterio, fantasía y aventuras exóticas. El estudio de Fisher, que rastrea y analiza la presencia de lo extraño dentro de un catálogo de obras pertenecientes a diferentes artes y lenguajes, desde el cine hasta la música y la literatura, es también una prueba de la naturaleza multiforme del *weird*.

varias teorizaciones de ámbito anglosajón sufren de cierta confusión terminológica, que también causa imprecisión conceptual. El término *fantasy*, por ejemplo, se utiliza ampliamente en la crítica para referirse tanto a lo fantástico como a lo maravilloso o al realismo mágico y, más en general, a la literatura no mimética⁵, sobreponiéndose, de hecho, al *fantasy* propiamente dicho, más cercano a lo maravilloso.

Estas oscilaciones convierten en una tarea problemática la sistematización rigurosa de las categorías que acabamos de describir, que inevitablemente terminan por cruzarse y atraerse mutuamente. De todos modos, en un intento taxonómico finalizado a la traducción del léxico teórico en conceptos con valor operativo, podríamos retomar la propuesta de Flavio García y considerar lo insólito como una macrocategoría dentro de la cual entran todas las formas no miméticas que hemos mencionado hasta ahora, y entre éstas también lo fantástico y lo inusual, manifestaciones de lo insólito que se fundan en modos discursivos con características específicas y estrategias textuales dirigidas a provocar un cierto efecto en el lector. Lo inusual sería, por lo tanto, una variante específica del fantástico de lenguaje⁶ que emerge a partir del siglo XX, un fantástico en el que la vacilación sobre la naturaleza de los hechos narrados y la irrupción de lo imposible –cuyo estatuto es indemostrable, porque a menudo lo imposible se da sólo como efecto del discurso del narrador protagonista– es engendrada por determinados procedimientos formales, como Campra y Jordal Erdán entre otras han señalado⁷. El *weird*, en cambio, no corresponde a ningún tropo o modo particular sino que, como ya se ha dicho, alude a un efecto más específico sobre el lector y al no estar limitado al ámbito puramente literario, sería rastreable en una multiplicidad de géneros y discursos⁸.

Coincidimos con Rosalba Campra cuando afirma que existen “grados de lo

⁵ Entre los muchos los ejemplos de este uso del término *fantasy* podemos recordar *Fantasy. A Literature of Subversion* (1981) por Rosemary Jackson, o *Fantasy Fiction* (2005) por Lucie Armitt. Otro término utilizado en los ámbitos anglosajones, “speculative fiction”, no ayuda a superar esta confusión, ya que, como explica Marek Oziewicz, since the 2000 “it was adapted as a designator for the collective field of non-mimetic literature and art”, e indicó “a fruitful interaction with other fields, including drama, film, visual arts, music, computer games, etc.” (Oziewicz, 2017: s. p.). Como puede verse, se acude aquí a una noción abierta e inter-artística, y por lo tanto muy general, con el objetivo de ampliar el catálogo de los modos de representación no realistas de época contemporánea.

⁶ “El fantástico como fenómeno de lenguaje fusiona dos aspectos básicos de la concepción lingüística contemporánea: La preeminencia del lenguaje en la captación del mundo y la conciencia de la autonomía del primero respecto del segundo; y esencialmente no aboga por cambiar nuestra percepción de la realidad, sino por implantar a lo imaginario lingüístico como realidad alternativa” (Jordán Erdal, 1998: 116-117).

⁷ Erdal Jordan identifica tres procedimientos que, al enfatizar la noción de contigüidad entre la realidad empírica y la realidad lingüística, problematizan la concepción convencional de la realidad mediante la creación de un imaginario puramente lingüístico, dando lugar al que la crítica ha bautizado “fantástico de lenguaje”: se trata de la impertinencia semántica, la metalepsis y, en otro nivel, lo fantástico como producto de un cierto uso del lenguaje (Erdal Jordan, 1998: 112-134).

⁸ VanderMeer vuelve sobre este punto en la introducción a su antología: “The Weird often exists in the interstices, because it can occupy different territories simultaneously, an impulse exists among the more rigid taxonomists to find The Weird suspect, to argue it should not, cannot be, separated out from other traditions” (VanderMeer, 2012: s. p.).

insólito” (Campra, 2019: 189) que permiten reconocer manifestaciones de lo insólito diferentes y diferentes formas de dialéctica con lo real, inevitable referencia contraluz de toda ficción no mimética. En algunos casos, el tipo de dinámica que se instaura con lo real se plantea como justificación de la diversidad entre un modo y otro: según Alemany Bay, por ejemplo, “en lo fantástico lo real está al servicio de este, en lo inusual lo fantástico está al servicio de lo real” (Alemany Bay, 2019: 311). Lo inusual se quedaría en los territorios de lo real, los indagaría mediante lo insólito para verlos más lúcidamente, mientras que lo fantástico sería más radical en su impulso de alejamiento y subversión de la realidad; el *weird*, en cambio, expresaría una general “insatisfacción” o “incertidumbre” acerca de los límites de lo real (VandeerMeer, 2012: s. p.).

No cabe duda de que lo fantástico, lo insólito, lo inusual, lo raro, fundan su diferencia en expresar “grados diferentes de desviaciones de lo real” (Campra, 2019: 189), pero se trata a veces de matices borrosos, puesto que todas estas formas tienen en común lo insólito como elemento que interviene para suspender la “transparencia consuetudinaria” (Reis, 2012: 57) y provocar desconcierto en el lector a través de nuevas fórmulas de narración y representación de la realidad. Por esta razón, si bien las categorías que hemos tomado en consideración en este apartado pueden resultar útiles para describir distintas modulaciones de lo insólito, la excesiva parcelización en objetos teóricos netamente distintos reduce su eficacia heurística. En nuestra opinión, todos estos modos comparten la función semiótica que fue del relato fantástico, así como la puntualizó Pampa Olga Arán:

interrogar(se) acerca de los modos y rupturas del orden natural y social en las prácticas cotidianas que le conciernen. La experiencia multiforme de la realidad resquebraja la solidez de lo empírico, lo conocido, lo sabido, lo aceptado, generando un malestar que se expresa en el fantástico, concebido en torno a las preguntas sobre modos alternativos de experiencia y de representación del Yo y del Mundo a través del lenguaje. De esta manera los relatos del género se proponen como modelo interpretativo del límite incierto de lo real y de lo difícil o arbitrario que es establecer lo que se considera falso o verdadero. (Pampa Arán, 2007: 239)

Tal vez, para poner un poco de orden en estos conceptos y nomenclaturas afines –pero no idénticos– podría ser útil recuperar la distinción propuesta por Pampa Arán –y anticipada en la cita más arriba– entre lo fantástico como un producto de la imaginación humana de todos los tiempos que transpone en discurso ciertos miedos y tabúes, y el fantástico literario como género –o sea, “un conjunto de textos narrativos que interactúan dialógicamente hacia un mismo objeto de búsqueda” (Pampa Arán, 2007: 239) surgido a principio del siglo XVIII. El género fantástico no posee según Arán una forma fija ni una “permanencia sustantiva ideal” (Pampa Arán, 2007: 239), sino que está en constante evolución, y dialoga e incorpora las tensiones histórico-culturales del contexto, por lo tanto es sumamente dinámico y no homogéneo. Dado que a lo insólito y a las escrituras de la rareza que lo insólito contiene subyacen el mismo objeto de búsqueda y la misma función que tradicionalmente fueron de lo fantástico –es decir, la problematización epistemológica y ontológica de lo real y del sujeto– proponemos leer lo insólito y las formas que éste contiene como resemantizaciones contemporáneas del

“género fantástico”, cuyos ecos y modelos afloran en contraluz en las escrituras de las narradoras que se proponen como objeto de análisis en este ensayo⁹.

‘PERVERTIR’ EL CANON

¿Qué pasa cuando son las escritoras las que insisten más en esta problematización del mundo a través de lo insólito? Pues esta “escritura de la rareza” es frecuentada en la actualidad por un gran número de escritoras que, a través de múltiples manifestaciones, en una perspectiva de género, a veces a partir de posiciones e instancias más o menos manifiestamente feministas.¹⁰ Me refiero a Lola Ancira (México), Bibiana Camacho (México), Raquel Castro (México), Liliana Colanzi (Bolivia), Valeria Correa Fiz (Argentina), Adriana Díaz Enciso (México), Mariana Enríquez (Argentina), Jacinta Escudos (Guatemala), Cecilia Eudave (México), Nona Fernández Silanes (Chile), Paulette Jonguitud Acosta (México), Guadalupe Nettel (México), Mónica Ojeda (Ecuador), Solange Rodríguez Pappe (Ecuador), Cristina Rivera Garza (México), Giovanna Rivero (Bolivia), Yanina Rosenberg (Argentina), Samanta Schweblin (Argentina), Daniela Tarazona (México), Iliana Vargas (México). A estas autoras con trayectorias literarias no homogéneas se suman nombres de reconocimiento indiscutible como María Elvia Bermúdez (México), Amparo Dávila (México), Silvina Ocampo (Argentina), Cristina Peri Rossi (Uruguay), Guadalupe Dueñas (México), Elena Garro (México), María Luisa Bombal (Chile), María Elena Llana (Cuba), Luisa Valenzuela (Argentina), Ana María Shua (Argentina), Angélica Gorodischer (Argentina), Rosario Ferré (Puerto Rico) —para mencionar simplemente algunas—, dejando entrever una constelación literaria rica y multiforme y no ya una producción episódica y esporádica, fruto de unos pocos talentos aislados: se anula así una de esas estrategias de ocultamiento de la escritura de las mujeres que Joanna Russ destacaba en su ya clásico *How to suppress women’s writings*, publicado en 1983. A la luz de esto, probablemente resulte redundante resaltar que la existencia de una literatura latinoamericana escrita por

⁹ En esto, coincidimos plenamente con Gabriele Bizzarri cuando recuerda la importancia de “seguir trabajando con la idea de lo fantástico para no cortar con una tradición (crítica y creativa) que ha prendido raíces profundas y ramificadas en Hispanoamérica y con la que, de manera bastante explícita, todos los jóvenes dialogan” (Bizzarri, 2019: 214).

¹⁰ A menudo, la alineación con las posiciones feministas refleja las demandas de esos movimientos que han agitado, en los últimos años, algunos países del continente latinoamericano, entre ellos México, Chile y Argentina. En particular, en Argentina se fundó el movimiento #NiUnaMenos, que organizó en 2016 la primera huelga general de mujeres y estimuló una movilización transnacional contra la violencia de género y en favor de la ley para la legalización del aborto, actualmente permitido sin condiciones sólo en Cuba, Guayana, Puerto Rico, Uruguay. Según Florencia Abbate, los movimientos de adolescentes y jóvenes mujeres propiciaron el nacimiento de nuevas subjetivaciones que opusieron al “orden policial” o “policía” de Rancière —un orden de los cuerpos que establece quienes pueden ser vistos y escuchados y quienes no— una respuesta “política”. Esta respuesta política debe entenderse como una acción antagónica al orden policial y finalizada a desnaturalizar las asignaciones de subjetividades e identidades por este mismo “orden policial”, mediante aparición de cuerpos sexuados que expresan un desacuerdo visible acerca de los discursos sobre “lo masculino” y “lo femenino” (Abbate, 2018). Sobre el surgimiento de una literatura feminista en Argentina, ver Audran (2017), Angilletta (2018).

mujeres (y no me refiero aquí exclusivamente a las escrituras no miméticas) no es un rasgo exclusivo de la literatura de las últimas décadas, más bien es el resultado del proceso de visibilización y legitimación de los aportes de las mujeres a varios campos artísticos –y entre ellos el literario– cuya finalidad es revertir una concepción androcéntrica de la cultura¹¹.

Quiero aclarar que no estamos proponiendo la existencia de una literatura de mujer, o ‘femenina’, dotada de características propias y uniformes por el mero hecho de haber sido escrita por mujeres, lo cual conllevaría el riesgo de caer en otros estereotipos de tipo esencialista. Cuando hablamos de ‘las mujeres’ nos referimos a ese sujeto histórico y político múltiple que compartió una misma opresión, invisibilización y silenciamiento por el patriarcado, que no coincide con ‘la mujer’ como destilado de discursos producido por la sociedad masculina. Retomamos aquí la diferenciación que planteó en su momento Teresa de Lauretis en *Alicia ya no*, donde se discutían de qué manera las representaciones del cine y de la literatura favorecen la naturalización de una relación entre la mujer como “‘lo-que-no-es-el-hombre’, la naturaleza, la madre, la sede del deseo masculino” y las mujeres como sujeto histórico-político. Uno de los objetivos de este estudio es por lo tanto también esbozar una panorámica de las recurrencias en la producción de las narradoras insólitas en las últimas décadas, para ver si y de qué manera mediante lo fantástico pueden activarse ciertas estrategias de resistencia cultural y así “volver del revés los discursos dominantes (y mostrar que puede hacerse) para poner en evidencia su enunciación y su destinatario, y desenterrar las estratificaciones arqueológicas sobre los que han sido levantados” (Lauretis, 1984: 17-18).

Para ello, resulta sin duda fructífera la acción de visibilización y legitimación llevada a cabo a través de proyectos editoriales específicos como los dedicados a las ficciones fantásticas y de lo insólito que han abordado las escrituras de las mujeres, señalando líneas de continuidad. Entre ellas debemos recordar *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (2019), compilada por Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón, que se ha demostrado particularmente útil para seleccionar el corpus que vamos a analizar más en detalle en este estudio. De hecho, este volumen cumple múltiples funciones: muestra los rasgos principales del objeto antologizado, contribuye a redefinir un canon hasta hace pocos años exclusivamente masculino y en consecuencia remodela el imaginario fantástico en clave de género, proponiendo nuevas posibilidades para topoi, temas y motivos tradicionales¹². Se reúnen aquí cuentos que reflejan un

¹¹ A este respecto, resultan muy útiles las consideraciones de López-Navajas y López García Molins sobre la exclusión de autoras en los manuales de enseñanza secundaria escolar. La invisibilidad de las escritoras en la constitución del canon literario –y por lo tanto en los textos que definen nuestra tradición cultural y los modelos del mundo, como Lotman aclaró– es identificada por las estudiosas como una de las causas del desprestigio social de las mujeres. Ver López-Navajas; López García Molins (2012).

¹² Como es bien sabido, una de las antologías que contribuyó a la temprana consolidación del género fantástico en el ámbito hispánico fue la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, publicada en 1940. De los 66 autores que fueron antologizados en la segunda edición, de 1965, apenas cinco eran mujeres: la francesa Alexandra David-Neel, la mexicana Elena Garro, y la británica May Sinclair, y las argentinas Silvina Ocampo, Delia Ingenieros (junto con Jorge Luis Borges) y Pilar de

amplio abanico de modos no miméticos (a la manera de otra antología publicada en ámbito anglo-sajón, *Sisters of the Revolution. A Feminist Speculative Fiction Anthology*, compilada por Anna y Jeff VanderMeer), escritos por autoras nacidas en la segunda mitad del siglo XX¹³ y publicados, en la gran mayoría, a partir del año 2000 en adelante. El libro ofrece por lo tanto una fotografía de la narrativa no mimética ultracontemporánea y las coordenadas para moverse en un corpus en constante expansión.

Especialmente interesante el planteamiento teórico que ha orientado la selección de los textos: la interpretación esencialista de ‘lo femenino’ que caracterizaba otras antologías pioneras sobre lo fantástico de mujeres¹⁴, a raíz de la cual se identificaban como propios de la mujer ciertos temas derivados de la línea *locura-naturaleza-mujer* en antítesis a la línea *razón-ciudad-hombre*, aquí se rechaza abiertamente, puesto que la organización en categorías dicotómicas en la que se basa esta diferencia también es fruto del saber humanista, androcéntrico y antropocéntrico masculino, como aclaran los antólogos. En las huellas de las teorías filosóficas feministas de finales de los años 90, que entendían los géneros como una *performance* (Butler), o sea como categorías socialmente construidas e interpretadas por los mismo sujetos, reclamando una lectura “situada” de los textos, *Insólitas* problematiza la noción misma de ‘lo masculino’ y ‘lo femenino’, “conceptos construidos a partir de prácticas de exclusión y discriminación que el siglo XXI no deja de cuestionar” (López-Pellisa; Ricard Ruiz, 2019: 119). De manera que no se destacan tanto peculiaridades temáticas o discursivas para ‘lo insólito femenino’, más bien se sugiere la posibilidad de reconocer un ‘insólito feminista’, manifiestamente reivindicativo, aunque éste tampoco estaría de necesidad vinculado al género de quien escribe. Consecuentemente, en esta antología no se han seleccionado solamente cuentos feministas, “más allá de que algunos relatos puedan leerse desde esta perspectiva”, como precisan López-Pellisa y Ricard Ruiz, muy contundentes sobre los criterios de su selección:

Queremos dejar claro una vez más nuestro punto de vista al respecto: no consideramos que exista una temática propia en la literatura escrita por mujeres, ya que los personajes y las temáticas que defienden la diversidad y exploran el arte desde la disidencia pueden estar escritos por mujeres y por hombres. Lo que no deberían esperar las lectoras es que los cuentos seleccionados se centren en cuestiones y problemáticas femeninas o que sean relatos feministas por el mero hecho de que los haya escrito una mujer. (López Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 256)

Lusarreta (junto con Arturo Cancela). La primera edición del 1940 incluía también a la escritora chilena María Luisa Bombal, que posteriormente fue eliminada de la selección. Para más información sobre la presencia de las escritoras en el canon de la literatura fantástica hispana, remito al documentado ensayo de García (2019a y 2019b).

¹³ Salvo cuatro excelentes excepciones: Angélica Gorodischer, Amparo Dávila, Cristina Peri Rossi e Cristina Fernández Cubas.

¹⁴ Nos referimos a *Le fantastique féminin d'Anne Radcliff à nos jours* (1977), de Anne Richter. Para una reflexión más detallada sobre la noción de “fantástico femenino” en Richter, ver Boccuti (2019).

Nosotros consideramos que el carácter reivindicativo —o sea, la insistencia en la denuncia más o menos sutil de la opresión y la violencia estructural de género— que varios cuentos escritos por mujeres exhiben puede identificarse como un punto de partida útil para repensar la relación entre lo insólito y el género, y en particular reflexionar sobre un ‘uso’ feminista de lo fantástico en las narradoras contemporáneas, como ya ha planteado David Roas (2020, en prensa). Las ambigüedades y los silencios con los que está entretejido el discurso fantástico iluminan las razones de la convergencia que acabamos de sugerir. Si consideramos lo fantástico como un discurso elíptico que expresa lo excluido de la cultura, así como lo afirma Jackson (“the fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made absent”, Jackson, 1981: 160), no resulta difícil entender por qué este modo de representación se ha revelado entre los más congeniales para la expresión de las mujeres, tradicionalmente marginalizadas dentro de un sistema (cultural, social, religioso, etc.) masculino y patriarcal. La ambigüedad propia del discurso de lo fantástico les habría permitido a las escritoras abordar temáticas que, de otra manera, hubieran sido censuradas, realizando un gesto de infracción radical de los valores dominantes. Es en este punto, en la ruptura o transgresión de una norma y en la exhibición de la fractura en el seno de un orden dominante como la que el modo fantástico pone en acción, donde hay que buscar la conexión entre fantástico y escritura de mujeres. A través de esta fractura, el orden monológico se abre a otros puntos de vista y otras voces, como explica en el mismo ensayo Jackson: “Its [*of the fantastic*] impossibilities propose latent ‘other’ meanings or realities behind the possible or the known. Breaking single, reductive, ‘truths’, the fantastic traces a space within a society’s cognitive frame. In introducing multiple, contradictory ‘truths’: it becomes polysemic” (Jackson, 1981: 13). La analogía entre lo fantástico y la escritura de las mujeres también se da en esta apertura a puntos de vista marginales a través de la irrupción del elemento inesperado, inusual, sobrenatural, que interviene para modificar la noción de lo que creemos que es posible, normal, usual.

Esto es lo que Gloria Alpini, en un ensayo dedicado al análisis de lo fantástico en la obra de la escritora italiana Anna Maria Ortese, teorizaba acertadamente, señalando como rasgo común de mucha literatura fantástica escrita por mujeres precisamente la subversión de los modelos de representación de la mujer determinados por la norma de la tradición cultural:

The Female Fantastic involves a ‘poetic of perversity’, that does not celebrate but rather rejects and ‘perverts’/distorts/misrepresents/changes the traditional representation of women as something perfect/abstract/idealized. [...] Thus, the Female voices chooses paradoxically the Fantastic to assert that a woman is no fantastic, silent creature.

The Female Fantastic paradoxically fills in the lack of a discourse by woman on herself as a real creature. [...] By deconstructing female identity, women writers develop a female consciousness increasingly able to produce “uno spazio bianco” after “new imaginative resources combat old ones”. (Alpini, 2005: 43-44)

Las mujeres no son perfectas e idealizadas y no son únicamente madres, esposas o amantes, como la tradición patriarcal las pintó, y eso se traduce en la actualidad en

relatos ‘perversos’ que contestan las representaciones edulcoradas de ciertas experiencias consideradas privativas de lo femenino (maternidad, amor romántico, amor conyugal, etc.), frecuentes en una literatura íntima y confesional como se consideró que tenía que ser la literatura escrita por mujeres. Entre las autoras que eligen esta “poetic of perversity” llevándola a resultados extremos destaca la argentina Mariana Enríquez, cuya obra está protagonizada por mujeres que rechazan la condición de víctimas – condición típica, por ejemplo, de las desafortunadas heroínas góticas– y se muestran no conformes con la organización convencional de los roles de género en la sociedad machista y patriarcal. Enríquez no sólo crea personajes femeninos excéntricos, intoxicados por las drogas o al borde de la enfermedad psíquica, construyendo así una mirada radicalmente subversiva, sino que también subvierte la representación del cuerpo femenino, poniendo en escena corporalidades atípicas, abyectas, monstruosas, que desbordan y desafían la norma masculina¹⁵.

La centralidad del cuerpo femenino como detonante de la deconstrucción de las identidades preestablecidas puede observarse en gran parte de la producción de las autoras insólitas, siendo tradicionalmente la reducción de la mujer a cuerpo-objeto (para la reproducción o para la sexualidad) una de las formas más consolidadas de control del poder masculino: por esta razón, en las novelas de Daniela Tarazona (*El animal sobre la piedra*, 2008), Cecilia Eudave (*Bestiaria vida*, 2008), Paulette Jonguitud Acosta (*Moho*, 2010), o en los cuentos de Jacinta Escudos (“El placer”, “Yo, cocodrilo” en *El diablo sabe mi nombre*, 2001), Solange Rodríguez Pappé (“Instantánea borrosa de mujer con luna”, “Matadora”, en *La primera vez que vi un fantasma*, 2018), Yanina Rosenberg (“Septiembre en la piel”, en *La piel intrusa*, 2019), asistimos a contaminaciones o metamorfosis sorprendentemente radicales del cuerpo femenino hacia lo animal, lo vegetal, lo post-humano, que rompen con el modelo fijado por la tradición patriarcal de una feminidad abstracta, sumisa, idealizada e intervienen metafóricamente a abrir camino al empoderamiento.

Otro elemento significativo, y de cierta manera novedoso, es la representación de nuevas formas de sororidad, solidaridad, amor entre mujeres, como subrayaba Drucaroff “otra mancha temática que la literatura patriarcal despreciaba” (2011: 468). Estos cuerpos –y estas subjetividades– metamorfoseados, libres de todos vínculos, se

¹⁵ Ejemplar a este propósito es el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego” (Enríquez, 2016: 185-197), donde se relata de un grupo de mujeres que se organizan capilarmente en todo el país y deciden arderse en hogueras clandestinas para protestar en contra de las violencias machistas. Se trata de un movimiento de feroz autodeterminación de los cuerpos y las vidas, cuyos paradójicos resultados se resumen en un pasaje que, en contrapunto con el título, parece revelar el significado de la historia: “Vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de réptil. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentina que un día van y se prenden fuego –y capaz que le prenden fuego al cliente también.” (Enríquez, 2016: 195). La crítica ha insistido mucho sobre la presencia de cuerpos disidentes en la narrativa de Enríquez (entre otros: Ordíz, 2019), a menudo vinculándolos con otros cuerpos igualmente “irregulares”, los de los desaparecidos de la dictadura de Videla, cruzando el horror político con el horror fantástico, que se encuentra así resignificado. Al respecto véase el ensayo de Drucaroff (2011), centrado en la Nueva Narrativa Argentina (en particular cap. 12); Jossa (2019); Bustamante (2019).

relacionan ahora creando nuevas peligrosas complicidades que también tienen su análogo en el nivel discursivo, como veremos a continuación.

ESTRATEGIAS SUBVERSIVAS: LA IRONÍA FANTÁSTICA

Hasta ahora hemos enumerado las recurrencias que se manifiestan en el nivel semántico, pero sabemos que un narrador reticente o una perspectiva alienada, un uso insistente de la modalización o la literalización de una metáfora son suficientes para provocar lo insólito y sorprender al lector¹⁶. Reducir la literatura de lo fantástico y lo insólito a una mera lista de contenidos significa descuidar ese otro nivel donde se instala e irrumpe lo fantástico: el discurso. Esta es una de las cuestiones centrales de la teorización sobre la literatura de lo inusual, en la que el autor “desde su escritura, nos hace percibir la sensación de estar delante algo insólito, que en realidad no lo es” (Alemany Bay, 2019: 311), sirviéndose de “lirismo, lenguaje poético, abundancia de tropos” (Alemany Bay, 2019: 311) para edificar su universo insólito y extrañado. Es todavía más categórico al respecto Benito García Valero, para quien lo inusual se instala en el plano del discurso, del relato y da la enunciación (García Valero, 2019: 333). Lo inusual consistiría pues en una modalidad discursiva que formula de otra manera la realidad natural, mejor dicho, “*sobrenaturaliza* el lenguaje para hablar de una realidad enteramente natural” (García Valero, 2019: 336), metamorfoseándola y atenuando la fractura con lo real mediante un uso del lenguaje personal y una mirada subjetiva, que proyecta la interioridad del personaje hacia el exterior y cuestiona las convenciones mismas de percepción de lo real¹⁷.

Más allá de las consonancias temáticas presentes en estos escritos, me parece por lo tanto necesario preguntarse si hay recurrencias discursivas en la poética de la perversión que permitan identificar estrategias narrativas de las ficciones de lo insólito escritas por mujeres, a través de las cuales la cualidad subversiva de estos textos se realiza más plenamente. A este propósito, resultan de nuevo sugerentes las reflexiones de Alpini, quien evidencia una serie de soluciones narrativas mediante las cuales las escrituras de las mujeres se alejarían del “*straight paths and given models of femininity*” (Alpini, 2005: 43) sustrayendo la representación de las mujeres a las mistificaciones de la cultura falocrática, siempre retomando las palabras de la estudiosa. Gran parte de las propuestas de Alpini conciernen elementos temáticos o figurativos, por ejemplo, el cultivo de la memoria de las mujeres, la construcción del doble femenino, la celebración del principio del placer. Más interesantes resultan, para nuestro planteamiento, otros procedimientos que involucran sobre todo el aspecto textual, como el recurso a la “defamiliarización” y el uso de “*another only apparently incoherent logic*” que se obtendría mediante “*the use paradox/ irony among others*” (Alpini, 2005: 43). Alpini aclara más adelante a qué se refiere cuando habla de “*incoherent logic*”: “*not the*

¹⁶ Al respecto ver Rodríguez Hernández (2010).

¹⁷ Un ejemplo de esta metamorfosis de la realidad a través de la mirada de la narradora se encuentra, por ejemplo, en las novelas *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave, o *Mobo*, de Paulina Jonguitud Acosta, ambas estudiadas por Alemany Bay (2016).

‘irrational [...] but a different logic that values uncertainty, multiplicity, and fluidity, demanding une *verginité d’imagination* and *une intelligence matérialisé*’ (44). No se trata por lo tanto de encontrar las presuntas marcas ‘femeninas’ de la escritura, ya que, como ha sido señalado varias veces por la crítica¹⁸ –y este es también nuestro punto de partida– no es en el nivel inmanente que el sello de las escrituras fantásticas de las mujeres puede ser rastreado productivamente. Siguiendo los pasos de Rita Felski¹⁹, y refiriéndonos a lo expuesto en el prólogo de *Insólitas*, creemos que una caracterización peculiar – implícitamente feminista– deriva más bien de la forma en que los elementos del discurso se cargan de significado en relación con los elementos extra-textuales, implicando la subjetividad de quien escribe –la *intelligence matérialisé* mencionada por Alpini–, el sistema de valores evocados y el contexto de producción, y es en esta dirección que nos parece apropiado investigar.

La subjetividad de la escritora prorrumpa y se establece firmemente en el centro del texto en las narraciones miméticas en primera persona, ese ‘yo’ de los diarios y las cartas, las autobiografías y las memorias que encuentra un ‘nuevo’ uso en los escritos de las mujeres, especialmente en los textos en los que la dimensión individual se pone al servicio de una historia más amplia, emblemática de lo que antes se llamaba “la condición femenina”, como recuerda Maria Grazia Cutrufelli (2020: 1374). La narración personal, especialmente en los géneros miméticos que suelen leerse como documentos o testimonios, ancla la obra a la biografía, a la autora real –en virtud de esa identificación espontánea que se da cuando el ‘yo’ de la narradora corresponde, por género sexual, al del Autor. Es también gracias a la experiencia puesta en relato por estas autoras, cuyas narraciones han ampliado el espectro de lo representable en literatura, si se ha llegado a cuestionar la presunta universalidad de un punto de vista y una escala de valores modelados sobre el paradigma masculino, demostrando así que lo que estamos acostumbrados a considerar natural, en realidad, no lo es en absoluto²⁰. En esta óptica, la literatura debe considerarse no solamente como una expresión estética, sino como una práctica cultural que vehicula diferentes discursos sociales y políticos, producto de determinadas condiciones materiales que pueden pasar de la realidad al texto, y viceversa, alimentándose mutuamente²¹. Como bien subrayó Teresa de Lauretis, el género es una construcción elaborada mediante las representaciones mismas de los

¹⁸ Para profundizaciones sobre la ‘escritura femenina’ y las teorías de lo fantástico remito al número monográfico de *CLCWeb online*, coordinado por David Roas y Patricia García, de próxima publicación.

¹⁹ Rita Felski rechaza la noción de ‘femenino’ en en análisis textual y sugiere en cambio de pensar en la categoría política de literatura feminista: “it is impossible to speak of ‘masculine’ and ‘feminine’ in any meaningful sense in the formal analysis of texts; the political value of literary texts from the standpoint of feminism can be determined only by an investigation of their social functions and effect in relation to the interests of women in a particular historical context and not by attempting to deduce an abstract literary theory of ‘masculine’ and ‘feminine’, ‘subversive’ and ‘reactionary’ forms in isolation from the social conditions of their production and reception” (Felski, 2009: 2).

²⁰ Este es el asunto principal de la “narratología feminista”, que encuentra en la construcción de la voz narradora y en el punto de vista dos elementos centrales de la textualidad feminista (Lanser, 1986). Desde estos lugares textuales derivan el sistema de valor y las creencias que el texto propone al lector.

²¹ Al respecto, resultan siempre actuales las consideraciones de Lauretis (1984).

géneros que se han ido realizando sistemáticamente en todo el arte y la cultura occidental (Lauretis, 1989: 9).

También en la ficción fantástica la instancia narrativa coincide a menudo con una primera persona con focalización interna, pero en la narración no mimética la primera persona intra-homodiegética desempeña otra función fundamental: facilita la creación de una narración marcadamente ambigua tanto en lo que respecta a la naturaleza de los hechos narrados como en lo que respecta a la identidad del narrador, puesto que, como señala Rosalba Campra en el surco de Benveniste, “la voz del ‘yo’ es autoconvalidante [...] decir ‘yo’ atestigua que se es” (2019: 199), mas ¿quién es el ‘garante’ del vacío semántico que encierra el deíctico ‘yo’? De tales incertidumbres irresolubles surge el efecto fantástico que hace tambalear lo real.

En las ficciones de lo insólito escritas por mujeres, el uso de la narración en primera persona facilita la creación de un “engaging narrator”, como lo denominó Robyn Warhol (1986), o sea un narrador que tiende a atraer al lector (y la lectora) hacia su punto de vista para crear identificación entre el narratario, el lector modelo y el lector actual, para que este participe del *pathos* del texto. La función de este narrador que propicia la alianza con el lector es particularmente evidente en aquellos textos que presentan un discurso de voz doble y la coexistencia de dos códigos opuestos y/o complementarios, como sucede en el discurso irónico. Efectivamente, la deformación irónico-paródica –a menudo aplicada en clave humorística– ha sido señalada por los críticos como una de las estrategias discursivas más congeniales para la deconstrucción en función anti-patriarcal, precisamente por el cambio de sentido y connotación que se produce en la repetición con diferencia que caracteriza la parodia irónica, porque esta implica siempre una evaluación crítica y generalmente peyorativa del discurso parodiado, como también remarcó Linda Hutcheon (2000: 53). La ‘diferencia’ a la que aludimos antes, o sea la contradicción semántica que la ironía activa, no se manifiesta solo en la función antifrástica –significar lo contrario de lo que se dice– como prueba el hecho de que en algunos casos la ironía se origina a través de la atenuación o la hipérbole y no mediante la inversión: el discurso irónico crea una incoherencia, no definible en términos de oposición, entre el sentido literal y el contexto de la enunciación. En virtud de esta relación con el contexto de enunciación la ironía se presenta como fenómeno pragmático, cuya descodificación, como comenta Reyes “depende de las intenciones del locutor y de las capacidades interpretativas del interlocutor” (Reyes, 1984: 154). En esta misma línea van las reflexiones de Hutcheon, quien insiste en la naturaleza ‘bifronte’ de la ironía, tropo semántico y pragmático a la vez, vinculado tanto a la dimensión intertextual como a la producción y la recepción contextualizada de los textos, o sea de su “intencionalidad” (2000: 55). Este último aspecto –la intencionalidad de la ironía– conlleva dos efectos que, en nuestra opinión, permiten vincular especialmente ironía, subversión fantástica y reivindicaciones feministas.

En primer lugar, la cuestión del correcto desciframiento de la intencionalidad irónica para la comprensión del sentido del texto nos permite volver a lo que Felski dijo sobre la necesidad de una lectura situada que considere los elementos intratextuales y intertextuales en relación con los extratextuales, para ver, por ejemplo, cómo ciertas

representaciones inciden en la condición de las mujeres en determinados momentos históricos. Únicamente mediante este dominio de los elementos extratextuales es posible descodificar y evaluar exactamente el *ethos* del texto: la lectura situada se funda por lo tanto en una complicidad o alianza entre Locutor/a e Interlocutor/a (para retomar la terminología de Reyes), o Autor/a y Lector/a. Este último, además, tiene que compartir el sistema de valores del Autor para que la intencionalidad del texto dé en el blanco, de ahí que la que estos textos presuponen es una comunidad que comparta no sólo la misma enciclopedia sino, como veremos, el mismo posicionamiento ideológico: la ironía, por su acción en la realidad extratextual, se carga ahora de alcances satíricos.

Este tipo de ironía es la que se despliega en los cuentos “Línea 40”, de Patricia Esteban Erlés, “Sin reclamo”, de Cecilia Eudave y “Una mujer notable”, de Angélica Gorodischer, todos incluidos en *Insólitas*. En lugar de una ironía textual e intertextual como la que configuraba las reescrituras femeninas de los textos de la tradición occidental²², estos cuentos requieren una complicidad sobre los valores en juego en la realidad, que permita comprender el grado de distancia de las autoras de los contenidos y discursos sociales que ellas ‘citan’, convirtiéndose en ventrílocuas de discursos ajenos. Como Graciela Reyes explicó bien, la ironía se abre a un movimiento dialéctico mediante la polifonía: “En las enunciaciones irónicas la polifonía se tensa al máximo; en lugar de entremezclarse, confundirse, los enunciados se separan como una cuña, y se ofrecen a consideración simultánea. Uno, el que no se formula, debe devorar, semióticamente, al otro” (Reyes, 1984: 177).

Esto es lo que pasa en “Línea 40”, de Patricia Esteban Erlés, autora española que en su obra –los cuentos de *Manderley en venta* (2008) o *Azul Ruso* (2010), los microrrelatos de *Casa de muñecas* (2012), y también la novela *Las madres negras* (2018)– pone en acción los conflictos y las tensiones entre los géneros²³, fricciones que se reactivan también en el texto que vamos a analizar. El cuento está narrado en tercera persona, pero la focalización coincide con el protagonista, quien, además, en más de una ocasión toma la palabra: en estos pasajes, subrayados gráficamente mediante las cursivas, la narración es en primera persona. Podríamos decir que se trata de una narración en primera persona disfrazada, un poco a la manera de otro célebre cuento fantástico, “Circe” (1951) de Cortázar.

El protagonista de “Línea 40”, Gonzalo, es un hombre sin futuro (le diagnosticaron un cáncer letal y su novia le abandonó hace poco). El relato empieza con la evocación de las memorias del día en que consiguió puesto fijo, conoció a Berta, “la enfermera más guapa del hospital” que fuera durante años su pareja, esa época en la que se sentía feliz “al más puro estilo masculino” (López-Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 653). Los elementos pragmáticos (conocimiento de los temas literarios frecuentados por la autora) ayudan al lector para captar inmediatamente el doble sentido del sintagma citado

²² Ejemplos de los procedimientos paródicos que acabamos de describir son las microficciones de la sección “Versiones” en *Casa de Geishas* (1992) de Ana María Shua, o los relatos de los “Cuentos de Hades” de *Simetrías* (1993) de Luisa Valenzuela, donde se reescriben algunos famosos cuentos de hadas –desde Cenicienta a la Bella Durmiente en el Bosque, desde Caperucita Roja a Barbazul– en perspectiva feminista.

²³ Ver Álvarez Méndez (2019).

—que aquí funciona como indicio del desdoblamiento irónico— y favorecen el reconocimiento de la significación de todo el texto. El “puro estilo masculino”, de por sí expresión de una visión esencialista y binaria fruto del ordenamiento patriarcal, se resume en una condición individualista de la existencia y remite a una concepción estereotipada y machista de la masculinidad, que obviamente se propone como blanco polémico:

No se entretuvo en comer, y ni el llanto del bebé de dos años, recién ingresado con un mapa de quemaduras severas arrasando más del setenta por ciento de su cuerpo, ni la lluvia torrencial que caía fuera cuando salió a la calle, lo disuadieron de ser feliz al más puro estilo masculino. Se marchó zumbando del clínico y echó a andar sin paraguas, porque había decidido celebrar su recién inaugurada estabilidad económica comprándose un coche nuevo en el primer concesionario que le saliera al paso. (López-Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 651)

El “perfecto estilo masculino” consiste en el deseo de poseer objetos, en particular autos —“un flamante Audi azul marino” (López-Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 658)— y mujeres. Todas las mujeres que Gonzalo encuentra se convierten ante sus ojos en meros objetos de placer, como sucede con la chica de pelo rojizo que conoce en la línea 40, Marta, extraordinariamente semejante a Julia Roberts. La mujer es vista únicamente como cuerpo, partes anatómicas para mirar con codicia:

Mira su cabello rojo, ligeramente ondulado, suelto alrededor del rostro en una abundante cascada de puntas húmedas. Contempla anonadado el arco solar de las cejas, sus ojos almendrados, la tez casi transparente y la nariz, ligeramente retocada en el quirófano. Llega hasta la boca, que es el centro exacto de esa cara perfectamente clónica, y es entonces, a partir de su sonrisa enigmática, apenas insinuada en el perfil de los labios esculpidos con pulso certero cuando empieza a desenterrar otro rostro del pasado. (López-Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 689)

Marta sonríe y estira un poco el cuello de la gabardina negra que lleva puesta. Gonzalo repara entonces en su turbadora clavícula y el voluminoso contorno del pecho que se adivina bajo la delgada tela. (700)

Gonzalo mira con disimulo sus magníficas piernas, enfundadas en medias de rejilla y botas de cuero negro. (706)

La transformación de la mujer en objeto de deseo se refleja también en las fantasías del protagonista sobre el encuentro sexual, cuya descripción reenvía, por supuesto, al “perfecto estilo masculino” aludido antes: “Desea cerca su rostro, tomarla del pelo con fiereza y besarla, poseerla del todo”. Sin embargo, el deseo de posesión no se limita exclusivamente al encuentro sexual, sino que se convierte en una secreta envidia del eros que emana del cuerpo de la mujer en cuanto hipóstasis de vitalidad, hasta tal punto que el hombre sueña con “cambiarse por ella, convertirse en ser así de vivo, en una mujer que late y es capaz de provocar ese efecto en un futuro muerto como él” (López-Pellisa, Ruiz Garzón, 2019: 721). Es mediante la fuerza de este deseo que hace irrupción lo fantástico, desencadenando la transformación evocada por el protagonista: “al final de sus piernas no encuentra los detestables zuecos naranjas, sino un par de botas italianas de mujer, unas medias negras de red, el faldón de una gabardina. Un

presentimiento le lleva a estirar su solapa y asomarse con recelo al interior. Descubre en su cuerpo dos pechos ajenos y de tamaño considerable, escalando un mínimo sujetador negro con bordados en rojo” (López-Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 742-743). Gonzalo se convierte en una “mujer que late”, como Marta, su compañera de la secundaria tan parecida a Julia Roberts, pero esta transformación desemboca en una terrible ironía, porque se entera de que la sensualidad tan exhibida, y por él tan codiciada, es en realidad un producto que la mujer vende todos los días en el burdel *Stars*. *Una compañía de cine* (otra ironía), en el que él/ella también trabajará de ahora en adelante. Como por una suerte de castigo, el hombre, en su nuevo cuerpo de mujer, será sometido a deseos –y a conductas– “al perfecto estilo masculino”. Lo fantástico interviene entonces no solo para revelar, una vez por todas, el nivel irónico al lector que aún no lo percibiera, más bien para criticar la mirada masculina y los valores patriarcales que la conforman y que se expresan, en este caso, mediante esta ‘objetificación’ y mercantilización del cuerpo de la mujer.

Una misma (aparente) inmersión en el punto de vista y en los valores masculinos se encuentra en el cuento “Sin reclamo”, de la escritora y académica Cecilia Eudave, que tanto en sus obras de ficción –la ya mencionada novela *Bestiaria vida* (2018)–, como en sus estudios críticos, dedicados a autoras significativas como Amparo Dávila o Elena Garro²⁴, ha planteado la redefinición de los cánones del género. En “Sin reclamo”, a través de la focalización interna el lector es invitado a adoptar la óptica y la moralidad del narrador en primera persona, un hombre resentido, racista y sexista. El protagonista –que por supuesto no tiene nombre, hecho que contribuye a su caracterización como tipo humano y no como personaje– es insatisfecho de todos y todo, como se enfatiza desde el íncipit en medias res del relato: “Siempre he detestado viajar, pero lo prefiero a estar en casa. No soporto los fines de semana familiares porque no hago vida en familia aunque tenga una que cualquiera envidiaría” (López-Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 518). La autora insiste de manera casi caricatural sobre el carácter amargado e intratable del protagonista, lo cual es un primer indicio de la connotación paródico-humorística del relato:

A todos los aborrezco. Por ello no hablo con nadie y me acomodo en algún rincón donde los pueda ver o maldecir sin llamar la atención, sin ser notado. Nunca, esa es mi regla personal, me siento en la sala que corresponde a mi partida, es odioso de por sí convivir un rato dentro del avión con la gente que va a tu mismo destino, como para antes observarlas mientras esperan. Ahora no me resulta muy conveniente, pues en ese deseo mío de apartarme del mundo, estoy completamente aislado, y esto me viene mal porque no puedo mover ni un solo músculo. Me he quedado como un maniquí sin escaparte. (López-Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 528)

Como en el cuento anterior, “Línea 40”, aquí también el deseo del protagonista –apartarse del mundo– es el detonante de lo fantástico, pero en lugar de aparecer para cerrar el relato, lo fantástico es el punto de partida de la situación narrativa que se desarrolla a lo largo del cuento: el protagonista se ha quedado paralizado y, olvidado en un rincón del aeropuerto, lleva más de un día transformado en un “maniquí sin

²⁴ Ver Eudave (2008 y 2019).

escaparse” al que nadie hace caso. Esta condición de inmovilidad le resulta especialmente desagradable porque le obliga a quedarse observando al flujo de viajeros, “gitanos cargados de bultos, de sueños, de esperanzas” (López-Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 533) mientras que él desearía alejarse de todos porque, como él mismo afirma, los odia a todos. Todo el relato es una acumulación de ejemplos de la mezquindad moral de este hombre, cuyo clímax se alcanza en la descripción del odio hacia su familia y su mujer, que le resiste pese a todas las violencias y los abusos:

Como he dicho, detesto convivir con los hijos, siempre apesadumbrados y mirándome di reojo, con reproche. Luego está ella, mi mujer, es la más fuerte, con esa actitud de ¿quién eres? y ¿por qué sigo aquí? Afortunadamente, y eso no sé de dónde me nace, soy inmune a los reproches porque tengo un gusto particular: me gusta torturar a mi familia. A ella la tengo martirizada con el dinero, los celos y el insomnio [...]. La tengo mermada y además demacrada, y además solitaria, de cualquier persona sospecho y le armo un lío. Creo que si me aplico a lo mejor alcanzo la viudez... es el mejor estado para los hombres. (López-Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 587)

La ironía es manifiesta y se expresa mediante la exageración, que alcanza su culminación misógina en la idea de la viudez como estado ideal para los hombres. Sin duda, también la conducta del protagonista de “Sin reclamo” refleja ese “perfecto estilo masculino” que satirizaba Esteban Erlés, ya que el hombre encarna el estereotipo del marido avaro, celoso y despótico. Asumiendo irónicamente la voz del narrador, que se dirige mediante las preguntas a un destinatario cómplice, la autora condena en realidad los prejuicios machistas, invitando a lectores y lectoras para que hagan lo mismo:

Como es natural, me casé con una chica estupenda, de esas que uno puede moldear a su antojo, joven, guapa, la que me pareció adecuada para darme hijos, pero cosa curiosa, le dio por crecer como persona. ¿Por qué a las mujeres que uno diseña para ser esposas les da la loca idea de querer ser individuos? Ellas son colectivas: pertenecen a su marido y a los hijos. Invisibles: no las puede ver otro hombre. Atemporales: uno ya no se fija en ellas, así que da igual cómo estén. Entonces, ¿por qué esa preocupación loca por verse jóvenes? ¿Qué no escucharon decir al sacerdote: el matrimonio es para toda la vida? ¿Qué más quieren? (López-Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 587)

El desenlace fantástico y cáustico del final —el hombre es llevado por las señoras de la limpieza a la sección de objetos perdidos— señala el discurso irónico, que enfatiza las opiniones del narrador/enunciador para mostrarlas al lector mientras la autora/enunciadora toma distancia de ellas. La revelación del punto de vista de quien escribe se expresa en el título, que confiere al relato un carácter alegórico y permite otra vuelta humorística al cuento: entre los objetos sin reclamos, hay muchos “otros tiesos”, hombres paralizados que nadie reclama, de los que —evidentemente— sus mujeres y sus hijos se han por fin liberado.

Deriva de otro tipo de ironía el efecto fantástico declaradamente feminista que encontramos en “Una mujer notable”, de Angélica Gorodischer, escritora argentina que en su larga trayectoria literaria se ha dedicado tanto a lo fantástico como a la ciencia ficción y al *fantasy*, centrándose en los temas que problematizan el papel de la mujer en la sociedad patriarcal. Su obra se inscribe manifiestamente en la tradición de la literatura feminista, como la autora ha puntualizado enérgicamente en más de una ocasión:

“cuando empecé a leer sobre feminismo, cuando empecé a ver qué decían las mujeres, me di cuenta de que yo me inscribía ahí. En esa tradición inmensa que nos ha sido negada, ocultada, silenciada [...] es ahí donde yo me inscribo. En esa enorme población de mujeres que escribieron bien, regular, mal, me importa un corno” (Ferrero, 2004: 192).

En “Una mujer notable”, la complicidad con el lector (y más aún con la lectora, como veremos) es invocada en el incipit del relato, que se presenta como una ficción de oralidad en la que se apela abiertamente a un interlocutor, creando de inmediato una conexión empática: “Mi madrina es una mujer notable. Le digo esto y lo sostengo, pero para que usted me entienda tengo que contarle un par de episodios de mi vida: usted disculpe, prometo no aburrirla” (López-Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 4135). La historia de la que se informa al lector relata detalladamente la vida emocional de la narradora, hasta el encuentro –decisivo y fatal– con su marido. La ironía se refiere en estas primeras líneas principalmente al amor romántico, que la narradora ha perseguido sin éxito durante su juventud (“entré con comodidad a la adolescencia y tuve un novio detrás de otro, nada serio; para ir haciéndome la mano, y el corazón”, López-Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 4141) y que la ha motivado finalmente a casarse:

Bueno, me casé con él. Estaba enamorada enamorada enamorada y me di cuenta de que antes, con el infiel, no lo había estado en absoluto. Contenta sí, feliz, emocionada, pero enamorada, eso que a una le cambia el mundo, la visión, la sangre, los gustos, los horarios, los pasos, el oído, el futuro (el pasado también pero eso es otra historia), el paladar, el tacto ah Dios mío el tacto, los sueños, los proyectos, la lengua, los miedos, los pecados y la memoria; eso no, eso era algo que sentía por primera vez en mi vida, aleluya. (López-Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 4153)

Anuncian la entonación irónica de estas líneas la repetición (“estaba enamorada enamorada enamorada”) y la definición de qué significa ‘estar enamorada’ de este modo tan diferente, que se formula mediante la enumeración de términos incoherentes entre ellos, causando así también el matiz humorístico de este enunciado. La enumeración cumple también con otra función: en el juego con la disolución de la expresión cristalizada ‘cambiar el mundo’, llevada a cabo a través de la introducción de términos inesperados en anticlímax, se alerta sobre el tema del cuento (y sobre el discurso irónico) que se declara manifiestamente cuando nos enteramos de que el tan amado marido es en realidad un hombre violento. Esto, por supuesto, obliga a releer bajo otra óptica la enumeración de las líneas anteriores, donde se mencionan la sangre, el tacto, los oídos, los horarios, los miedos: la que se está describiendo es claramente una relación abusiva en la que el hombre controla –literal y metafóricamente– a su esposa.

Esta, por otra parte, se presenta como una mujer comprensiva que no quiere molestar y que termina aceptando la conducta abusiva de su pareja, naturalizándola a través de estereotipos de género: “Tenía sus berrinches, pero ya se sabe que los varones son muy desorganizados, no saben domesticar ni su razón ni sus pasiones, de modo que me aguanté, puse cara de mujercita comprensiva y la cosa me daba cierto resultado” (López-Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 4152); “No voy a entrar en detalles. Como les ha pasado a muchas: gritos, insultos, amenazas, hasta que llega la primera cachetada. Sí, ya

sé, ahí debí denunciarlo. No lo hice, ¿por qué? Porque todavía lo quería, parece mentira pero sí, y confiaba en que todo se iba a arreglar” (López-Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 4163).

El relato representa de manera irónica –es decir, exhibiéndolos para negarlos– los discursos comunes sobre la violencia doméstica, tanto la actitud ‘tolerante’ de las víctimas como la reacción superficial de la policía, que en lugar de proteger a las mujeres minimiza la condición de abuso que ellas padecen. La indiferencia de todos llega al punto que, para evitar las violencias físicas, parece haber solo una solución, y paradójica, como le recuerda a la protagonista su madrina, la mujer notable del título:

– Entonces fui a verla a mi madrina que era lo que debía haber hecho a la primera cachetada: esperar a que desembarcara del “King of the Seas” e ir a contarle todo (ya le dije que mi madrina es una mujer notable).

– Sos una idiota, m’hijita –me dijo.

– Ya sé –le dije. –

Pero les ha pasado a muchas –me dijo.

– ¿Qué hago? –le dije.

– Me parece que vas a tener que morirte –me dijo.

– Ufa –le dije–, ¿te parece que es tan grave?

Y sí, le parecía tan grave. Si yo no recurría a eso, iba a terminar, o muerta de un par de cuchilladas, o golpeada una y otra vez hasta perder el sentido y la dignidad. Entonces qué. Morirse.

– Bueno, está bien. –¿Cómo andás de entrenamiento?

– Mal, muy mal.

– Claro. Has estado pendiente de ese cretino y te has descuidado.

– Peor. Me doy cuenta de que estoy percutida, momificada, estática, ni siquiera puedo trasladarme. Ni transmutar puedo.

– Ay, nena, qué barbaridad. Vas a tener que aguantar, no sé, un mes por lo menos, dos mejor, para estar en condiciones de morirte. No te olvides de ir avisándole a tu madre. (López-Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 4177)

La ironía, que aquí linda con el humor negro, se halla por supuesto en la paradoja de optar por la muerte voluntaria como respuesta a la muerte causada por la violencia. La carga irónico-humorística de esta solución se indica también por algunas pistas textuales, como la incongruencia entre el registro y el tono ligero adoptados por las dos mujeres y el objeto del diálogo: la muerte. Paradójica resulta también la imagen de entrenarse para morir o estar en condiciones de morir, lo cual enfatiza el juego conceptual con lo absurdo lógico en el que este cuento se funda. Lo fantástico interviene entonces para invertir el sentido de la muerte y explicar por qué morir es una estrategia resolutoria y de liberación, advirtiendo también sobre el significado irónico del título. El adjetivo “notable” debe entenderse pues en dos acepciones: en relación con el estilo de vida de la madrina, no común entre las mujeres (“andaba de viaje por Europa, a propósito de no sé qué congreso y después a un crucero y esas cosas”) y por su naturaleza ‘extraordinaria’.

La ficción dialógica que da forma al relato reproduce, en el plano formal, uno de los temas del cuento, la sororidad, donde también puede identificarse su marca feminista. La sororidad se presenta aquí como un lazo de cercanía y mutua ayuda entre

sujetos que padecen una misma condición de opresión: “Es que yo no tengo amigas que no sean como yo, como mi madrina, como mi mamá No nos conviene relacionarnos con mujeres opacas, ¿me entiende?” (López-Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 4196). La narradora, su madre, madrina y todas sus amigas, poseen un don especial, desmaterializar y cruzar las paredes, incluso las del ataúd:

Pero la culminación fue, como era de esperar, el encierro. Se llama el encierro pero debería llamarse la salida del encierro. Lo hice una y otra vez y otra y otra, desde un ropero, un placard, una habitación cerrada a cal y canto, un armario, lo que fuera. Y finalmente un ataúd. Pensamos en comprar uno pero íbamos a tener que dar explicaciones. Entre mi madrina y yo fabricamos uno. Precioso, vea. Y me sirvió para afinar mis capacidades. (López-Pellisa; Ruiz Garzón, 2019: 4192)

Gracias a su habilidad mágica, a través de la muerte la protagonista logra liberarse de su marido y volver a la vida, esta vez sin el yugo de un pésimo matrimonio, actuando a su vez como madrina de otras mujeres que poseen este mismo don: la sororidad que se funda en la transmisión de valores y en el cuidado recíproco de generación en generación es también metáfora de la concientización de las mujeres en clave feminista. La construcción climática (“ropero-placard-habitación cerrada a cal y canto-ataúd”) acentúa el sentido absurdo de este cuento. La detonación fantástica es entonces aliada de la imaginación humorística, mostrando en una luz sin precedentes ciertos aspectos lo real y renovando así también las formas para la condena del orden masculino y patriarcal.

PARA UNA LITERATURA FANTÁSTICA FEMINISTA

En los cuentos que brevemente hemos analizado, la enunciación en primera persona irónica –coincidente con el sujeto de la irrupción de lo fantástico– y el comienzo en *medias res*, en un primer momento aumentan el desconcierto en el lector sobre qué está pasando, quién habla y cuál es el posicionamiento ideológico de la autora. La identificación con la posición del ‘adversario’ es presente en particular modo en Esteban Erlés y en Eudave, quienes adoptan además la focalización del protagonista masculino que es también objeto de crítica en el cuento. Sin embargo, el desenlace fantástico interviene para desenmascarar la ironía: como vimos, el discurso fantástico y la ironía se afianzan a través de figuras como la hipérbole y la exageración, la incongruencia, la paradoja, la metáfora, a menudo terminando en lo absurdo: la denuncia de la violencia del orden patriarcal es aquí potenciada mediante el cortocircuito lógico que tanto la ironía como lo fantástico desencadenan, de manera que no puede quedar ninguna duda sobre qué es lo que el texto dice y qué es lo que significa. La que se obtiene mediante la unión de ironía y fantástico –ambos profundamente anclados en los discursos y las convenciones de la realidad que cuestionan– es una torsión de lo real mediante la cual se ostenta finalmente la intencionalidad crítica, más o menos solapada a lo largo de todo el texto, acercando la ironía paródico-humorística a la sátira.

Volviendo, pues, a la cuestión con la que abrimos este ensayo, es decir, la presencia de estrategias discursivas subversivas en las escrituras de la rareza de mujeres, sin duda

la duplicidad del discurso irónico ocupa un lugar de honor, porque permite provocar una desestabilización del significado y contradice los modelos y los discursos dominantes. Pero debemos tener en cuenta que la predilección por esta poética de la perversión no procede de una inclinación natural del género de quién escribe, sino de una conciencia de las representaciones que delimitan el género mismo, conciencia que aflora en los textos convirtiéndose en fuerza reivindicativa y emancipadora, más o menos explícitamente feminista. El discurso irónico debe considerarse por lo tanto un rasgo de la escritura feminista, cuyas instancias, sin embargo, pueden ser compartidas y defendidas también por personas de todos los géneros. La escritura irónico-fantástica feminista resulta ser una estrategia eficaz para repensar los valores, modelos y discursos existentes, poniendo constantemente en tela de juicio al lector y creando así activamente una comunidad –o coalición, si queremos enfatizar su dimensión política (Fuss, 1989)– de lectoras y lectores dispuestos a acoger y hacer prosperar estas nuevas visiones transgresoras más allá de los géneros.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBATE, Florencia (2018): “Procesos de subjetivización feminista en las movilizaciones #NiUnaMenos en Argentina”, *Letras femeninas (número Especial Capitalismo, globalización y violencia de género)*, 43/2, pp. 147-158.
- ALBER, Jan (2016): *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama*, Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- ALEMANY BAY, Carmen (2016): “Narrar lo inusual: *Bestiaria Vida* de Cecilia Eudave y *Animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona”, *Romance Notes*, 56 (1), pp. 131-141.
- ALEMANY BAY, Carmen (2019): “¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual”, en Álvarez Méndez, Natalia; Abello Verano, Ana (eds.): *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Madrid: Visor Libros, pp. 307-324.
- ALPINI, Gloria (2005): “From Female Archetypes to Female Stereotypes. Myth and Fantasy: Alienating Modes of Representation. An Interdisciplinary and Comparative Approach to ‘le fantastique féminin’”, *Annali della Facoltà di Scienze della Formazione*, 1/2, pp. 35-46.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2019): “Domestic Horror and Gender Conflicts in the Narratives of Patricia Esteban Erlés”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 96/6, pp. 227-240.
- ANGILETTA, Florencia (2018): “Ficciones argentinas desde el género: un archivo vivo”, *Tropelía. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3, pp. 95-103.
- ARÁN, Olga Pampa (2007): “Lo fantástico y el fantástico: una precisión conceptual”, en Sardiñas, José Miguel (ed.): *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana: Casa de las Américas, pp. 225-240.
- ARMITT, Lucie (2005): *Fantasy Fiction. An Introduction*. London: Bloomsbury.
- AUDRAN, Marie (2017): “Resistencias *corpopolíticas* en Argentina: monstruos femeninos levantándose contra la desaparición”, *Revell*, 3/17, pp. 76-96.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, XXXVIII/80, pp. 391-403 [también en *Textos Hispanoamericanos: de Sarmiento a Sarduy*, Caracas: Monteávila].
- BIZZARRI, Gabriele (2019): “Fetiches pop y cultos trasgénicos. La *remezcla* de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global”, *Brumal*, VII/1, pp. 209-229.
- BOCCUTI, Anna (2019): “Altre versioni del perturbante. Il fantastico femminile e le scrittrici ispanoamericane”, en Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds.): *America. Il racconto di un continente/ América. El relato de un continente*, Venezia: Edizioni Ca’ Foscari, pp. 486-501.
- BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda (2019): “Cuerpos que aparecen, ‘cuerpos-escrache’: de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enríquez”, *Taller de letras*, 64, pp. 31-45.
- CAMPRA, Rosalba (2019): *En los dobles de la realidad*, León: Eolas Ediciones.
- DRUCAROFF, Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la post-dictadura*, Buenos Aires: Planeta.

- ENRÍQUEZ, Mariana (2016): *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama: Barcelona.
- ERDAL JORDAN, Mery (1998): *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid/Frankfurt am Mein: Iberoamericana/Vervuert.
- ESCUDOS, Jacinta (2019): *El Diablo sabe mi nombre*, Bilbao: Consonni.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2010): *Azul Ruso*, Madrid: Páginas de Espuma.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2012): *Casa de muñecas*, Madrid: Páginas de Espuma.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2018): *Las madres negras*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2019): *Manderley en venta y otros cuentos*, Madrid: Páginas de Espuma.
- EUDAVE, Cecilia (2008): “Lo innombrable y lo monstruoso femenino en el libro *Tiempo Destrozado* de Amparo Dávila”, en *Sobre lo fantástico mexicano*, Orlando: Letra Roja, pp. 101-118.
- EUDAVE, Cecilia (2018): *Bestiaria vida*, León: Eolas Ediciones.
- EUDAVE, Cecilia (2019): “El cuerpo como espacio de lo insólito en la narrativa reciente mexicana escrita por mujeres”, en Álvarez Méndez, Natalia; Abello Verano, Ana (eds.): *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Madrid: Visor Libros, pp. 43-58.
- FELSKI, Rita (1989): *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, MA: Harvard University.
- FERRERO, Adrián (2005): “En busca de un lenguaje no amputado. Entrevista a Angélica Gorodischer. Rosario 2004”, *Confluencia*, 20/2, pp. 190-202.
- FISHER, Mark (2016): *The Weird and the Eerie*, London: Repeater.
- FUSS, Diana (1989): “Reading Like a Feminist”, en *Essentially Speaking*, London: Routledge, pp. 23-37.
- GARCÍA, Flavio (2012): “Quando a manifestação de insólito importa para a crítica literaria”, en García, Flavio; Batalha, Maria Cristina (eds.): *Vertientes teóricas e ficcionais do Insólito*, Rio de Janeiro: Editora Caeté, pp. 13-29.
- GARCÍA GARCÍA, Patricia (2019a): “Spanish and Latin American Women Writers in the Literary Canon: A Paratextual Study of Anthologies of Fantastic Literature”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 96/6, pp. 575-594.
- GARCÍA GARCÍA, Patricia (ed.) (2019b): *Special Issue: Gender and the Hispanic Fantastic*, *Bulletin of Hispanic Studies*, 96/6.
- GARCÍA VALERO, Benito (2019): “Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos”, en Álvarez Méndez, Natalia; Abello Verano, Ana (eds.): *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Madrid: Visor Libros, pp. 325-336.
- HUTCHEON, Linda (2000): *A Theory of Parody. The Teachings of the Twentieth Century*, USA: University of Illinois Press.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy. The Literature of Subversion*, Abingdon: Routledge.
- JONGUITUD ACOSTA, Paulette (2010): *Moho*, México D.F.: Conaculta/Tierra Adentro.
- JOSSA, Emanuela (2019): “‘Los huesos son un asunto político’. Los cuentos oblicuos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez”, *Les Ateliers du SAL*, 14, pp. 156-168.

- LANSER, Susan (1986): “Toward a Feminist Narratology”, *Narrative Poetics*, special issue of *Style*, 20/ 3, pp. 341-363.
- LAURETIS, Teresa de (1984): *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine (Feminismos)*, Cátedra: Madrid.
- LAURETIS, Teresa de (1989): “La tecnología del género”, http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf.
- LÓPEZ-NAVAJAS, Ana; LÓPEZ GARCÍA MOLINS, Ángel (2012): “El desconocimiento de la tradición literaria femenina y sus repercusiones en la falta de autoridad social de las mujeres”, *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, XVIII, pp. 27-40.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa; Ruiz Garzón, Ricard (eds.) (2019): *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Madrid: Páginas de Espuma [edición Kindle].
- LOUIS, Annick (2012): “Del rol de la delimitación del corpus en la teoría literaria. A propósito de la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov y de la crítica literaria hispanoamericana”, *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2/3, pp. 118-142.
- LOVECRAFT, Howard Phillip (1935): “Notes on Writing Weird Fiction”, en Lovecraft Archive, <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx>.
- LOVECRAFT, Howard Phillip (1985): “Supernatural Horror in Literature”, en Lovecraft, Howard Phillip: *Dagon and Other Macabre Tales*, London: Panther, pp. 421-512.
- OZIEWICZ, Marek (2017): “Speculative Fiction”, en *Oxford Research Encyclopedias*, www.oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-78.
- REIS, Carlos (2012): “Figurações do insólito em contexto ficcional”, en García, Flavio; Batalha, Maria Cristina (eds.): *Vertientes teóricas e ficcionais do Insólito*, Rio de Janeiro: Editora Caeté, pp. 54-70.
- REISZ, Susana (2007): “Literatura y ficción: las ficciones fantásticas”, en Sardiñas, José Miguel (ed.): *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana: Casa de las Américas, pp. 71-133.
- REYES, Graciela (1984): *Polifonía Textual. La citación en el relato literario*, Madrid: Gredos.
- RICHTER, Anne (ed.) (1977): *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à nos jours*, Paris: Marabout.
- ROAS, David (2014): “El reverso de lo real: formas y categorías de lo insólito”, en Ordiz, Francisco Javier (ed.): *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglo XX-XXI)*, Bern: Peter Lang, pp. 9-30.
- ROAS, David; GARCÍA GARCÍA, Patricia (eds.) (2020, en prensa): “New Perspectives on the Female Fantastic: Theories and Methodologies”, *CLCWEB: Comparative Literature and Culture*, 22.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Tahiche (2010): “La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 43, <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html>.

- RODRÍGUEZ PAPPE, Solange (2018): *La primera vez que vi un fantasma*, Barcelona/Guayaquil: Candaya/Uartes Ediciones.
- ROSENBERG, Yanina (2019): *La piel intrusa*, Madrid: Páginas de Espuma.
- RUSS, Joanna (2018). *How to Suppress Women's Writings*, Austin: The University of Texas.
- SHUA, Ana María (1992): *Casa de geishas*, Buenos Aires: Sudamericana.
- TARAZONA, Daniela (2019): *El animal sobre la piedra*, México: Almadía.
- VALENZUELA, Luisa (1993): *Simetrías*, Buenos Aires: Sudamericana.
- VANDERMEER, Ann&Jeff (2012): *The Weird: an Introduction*, en *The Weird: a Compendium of Dark and Strange Stories*, Tor Books: New York.
- VANDERMEER, Ann&Jeff (eds.) (2015): *Sisters of the Revolution. A Feminist Speculative Fiction Anthology*, Oakland: PM Press.
- WARHOL, Robyn (1986): "Towards a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe and Eliot", *PMLA*, 101/5, pp. 811-818.