

Matando una y otra vez al padre: humor y feminismo en relatos de lo insólito de autoras españolas actuales

Aránzazu Calderón Puerta

1. Introducción. Literatura de lo insólito e ideología

Los trabajos y actividades realizados en los últimos años por los dos principales grupos españoles de investigación de la literatura no mimética –el Grupo de Estudios sobre lo Fantástico de la Universidad Autónoma de Barcelona y el Grupo de Estudios literarios y comparados de lo insólito y perspectivas de género de la Universidad de León– evidencian que estamos viviendo un momento de eclosión creativa por parte de las escritoras de ambas orillas del océano Atlántico en lengua española en lo que a literatura de lo insólito se refiere¹.

Por “narrativa de lo insólito” entiendo la prosa de temática no realista que abarca modalidades tan distintas como lo fantástico, la literatura gótica, de terror o la ciencia ficción, así como el deslizamiento y la contaminación mutua hoy tan frecuentes entre estos subgéneros. Personalmente, diferencio entre los distintos tipos que forman parte de esta narrativa. Por una parte, distingo entre lo que David Roas denomina “literatura fantástica” (o “fantástico” a secas), que según la definición de este teórico es aquella literatura realista (pues el mundo construido en la ficción refleja la realidad en la que habita el lector) en la que irrumpe un elemento sobrenatural, imposible, y que con ello nos obliga a reflexionar acerca de la realidad y sus límites. Este cuestionamiento de lo que entendemos por real viene acompañado inevitablemente de un efecto de inquietud (Roas 2011, 31). Para Roas, cuando el fenómeno imposible no entra en conflicto con el contexto en el que se suceden los hechos, no se produce lo fantástico. Por ejemplo, la literatura maravillosa (como los cuentos de hadas o el *fantasy*) nos sitúa en un mundo distinto del nuestro, que funciona según reglas propias, diferentes a aquellas que rigen nuestra realidad: “el mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que genera lo fantástico (posible/imposible, ordinario/extraordinario, real/irreal) no se plantean, lo que justifica que los personajes asuman lo que ocurre sin cuestionarlo” (Roas 2011, 46-47). Un poco distinto es el caso del realismo mágico, en cuyo mundo creado, semejante al nuestro, se presenta la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural. Los acontecimientos extraordinarios se presentan en estas obras como si fueran algo corriente, aspecto que distingue al realismo mágico tanto de lo fantástico como de la literatura maravillosa (Roas 2011, 67).

Por otra parte, estaría la ciencia ficción, que –como señala Teresa López-Pellisa, autoridad en la materia– “nos propone narrativas basadas en la especulación imaginativa, ya sea a partir del ámbito de la ciencia y la tecnología o de las ciencias sociales y humanas” (López-Pellisa & Ruiz Garzón, XV). De este modo, desde su perspectiva, la presencia del elemento tecnológico no resulta imprescindible para que un texto literario sea considerado perteneciente a dicho género. En este tipo de literatura, subraya, es posible dar una explicación racional a los fenómenos extraordinarios, y en ello consiste la diferencia entre este género y lo fantástico o lo maravilloso.

¹ Así lo evidencia la excelencia de las obras presentadas a lo largo del Ciclo Fantásticas e Insólitas de encuentros con escritoras hispanas que se lleva organizando desde 2019 en la Universidad de Alcalá, los trabajos en el Congreso *Figuraciones de lo insólito* celebrado en la Universidad de Aguascalientes en 2021 o publicaciones como el volumen *Las escritoras ante lo fantástico* (Madrid, Visor Libros 2020).

Sea como sea, la narrativa fantástica, gótica, de terror o la ciencia ficción de autoría femenina (y no solo) están sin lugar a dudas en pleno apogeo entre las escritoras de habla hispana desde hace ya algunos años, y además con una destacable excelencia literaria. Un proceso marcado, como ya se ha señalado, por una cada vez mayor hibridación genérica. En efecto, las escritoras, que se han ido ganando a pulso y con esfuerzo su presencia en el campo literario español desde el periodo transicional, en las dos últimas décadas están llevando a cabo una interesante apropiación de lo fantástico y estéticas afines, experimentando con las formas y motivos heredados de la tradición². Llama la atención, por otra parte, la carga de denuncia crítica de muchas de estas creaciones literarias³.

Mi objetivo para el presente trabajo es llevar a cabo un primer acercamiento a un corpus de narrativa breve reciente (en concreto, los relatos “Línea 40” (2008) de Patricia Esteban Erlés, “O carpincho” (2020) de Lara Dopazo Ruibal y “El que murió sin perdón” (2020) de María Zaragoza) con la intención de reflexionar acerca de la carga ideológica –que entiendo aquí como de intención crítica hacia el *status quo*– de estos textos de lo insólito a partir del análisis de los recursos que ponen en marcha sus autoras⁴. En particular, me interesará el reiterado uso del humor como herramienta singular para la transmisión de determinados valores y visiones particulares del mundo social. Se trata de un recurso estético que permite aproximaciones innovadoras tanto a las cuestiones de género (en el sentido de *gender studies*) como a los propios géneros literarios no miméticos. Esto último constituye un fenómeno que la crítica especializada considera de gran relevancia y que aún no ha sido estudiado con la debida atención. Mi intención en las páginas que siguen es, pues, realizar un primer acercamiento a la presencia del humor feminista en relatos de autoras de lo insólito en distintas lenguas del Estado español a partir de tres ejemplos concretos, en el marco de un proyecto comparativo más amplio, a desarrollar con mayor detalle en trabajos posteriores⁵.

La fuerte presencia de una carga emancipadora en la literatura no mimética en general (y en la fantástica en particular) resulta indudable a día de hoy, a pesar de que tradicionalmente se les ha venido acusando a ambas de falta de compromiso político, incluso de escapismo⁶. Así, en la tradición de la crítica filológica peninsular se entendía que solo la estética realista podía responder a los imperativos de denuncia⁷. Un argumento que, de manera indirecta, deslegitimizaba el uso mismo de otras estéticas que no fueran la mimética y hasta su desprecio, pese a la presencia en el ámbito hispánico

² Me limito aquí a citar solo algunos ejemplos de una larga lista de creadoras de América Latina como Solange Rodríguez Pape, Elena Salamanca, Liliana Colanzi, Mariana Enriquez, Cecilia Eudave, Valeria Correa Fiz, Michelle Roche Rodríguez... que gustan de o han incursionado en la prosa no realista.

³ Aspecto sobre el que se debatió en la mesa redonda “Ideología y fantástico en la ficción hispánica” (30.06.2022) durante el V Congreso Internacional *Visiones de lo fantástico*.

⁴ David Roas ha destacado esta tendencia en un artículo sobre la monstruosidad femenina (2022).

⁵ Además de los cuentos incluidos en este artículo pretendo analizar, próximamente, “El amor de una madre” (2019) de Ana Martínez Castillo, “Químiums” (2019) de María Concepción Regueiro o “Sad End” (2018) de Patricia Esteban Erlés.

⁶ Esta fue la principal conclusión a la que se llegó en el V Congreso Internacional *Visiones de lo fantástico* “Fantástico e ideología” celebrado del 29 de junio al 1 de julio en la Università degli Studi di Torino, tras tres días de intensos debates y la simultaneidad de tres mesas paralelas. El número y la calidad de los trabajos presentados suponen el mejor argumento para afirmar, como señalaron los organizadores – Anna Boccuti y David Roas– durante la clausura, que estamos en un momento de **excelente buen** salud de las escrituras de lo insólito en la literatura en lengua española en todas sus variantes.

⁷ Sobre esta temática, véase el número especial de la revista *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico/Brumal. Research Journal on the Fantastic* coordinado por Alfons Gregori (2019), y en particular su presentación, que lleva por título “Fantástico e ideología: un malentendido que todavía nos acecha”.

de autoras y autores canónicos de referencia internacional, como Julio Cortázar o Jorge Luis Borges, coetáneos de la también argentina Silvina Ocampo o las mexicanas Amparo Dávila o Elena Garro. A estas alturas, sin embargo, podemos hablar ya de una normalización del género fantástico en España⁸.

Indudable es asimismo el potencial de la literatura no realista para evidenciar el carácter ideológico de nuestra cotidianidad⁹. Destaca en este sentido la función desestabilizadora de lo fantástico, capaz de mostrar las grietas o incoherencias del *status quo*. Sin embargo, como nos recuerda Rosemary Jackson, no todos los textos fantásticos cuestionan la ideología hegemónica. De hecho, algunos la reproducen. En su opinión, lo fantástico solo funciona de manera subversiva cuando perturba al lector (Jackson, 23).

También para Remedios Zafra los productos de la cultura de verdad interesantes son precisamente aquellos que nos perturban. Es mi hipótesis de partida para este proyecto que muchos textos literarios peninsulares fantásticos, insólitos o de ciencia ficción de autoría femenina de los últimos veinte años buscan perturbarnos, y lo logran situando en el centro de la trama cuerpos monstruosos, imprevisibles, inconcebibles o inadaptados. Corporalidades que nos desconciertan e incomodan y que, sobre todo, nos plantean nuevas preguntas sobre el funcionamiento de nuestro mundo social.

Tal y como ha señalado Alfons Gregori (2015), los textos literarios de intención crítica suelen incluir varias capas significativas, hecho vinculado a su frecuente recurso a lo irónico. Establecen así una red de significados en la que –en opinión de Gregori– estribaría su valor. Las autoras de las que aquí me ocupo recuperan motivos clásicos de la literatura no mimética (como el fantasma o la metamorfosis), reactualizándolos de manera novedosa en textos abiertos a múltiples lecturas. Cuerpos y textos, sin duda, perturbantes.

2. Biopolítica y género: la temporalidad incierta de ciertos cuerpos

Como nos recuerda Gabriel Giorgi en su libro *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, los ordenamientos biopolíticos de los cuerpos les asignan a estos últimos lugares y sentidos dentro de un mapa social (Giorgi, 13). Tales ordenamientos crean marcos de inteligibilidad que hacen reconocible (o no) una vida como “humana”. El monstruo, con su corporalidad insólita e inquietante, ha sido interpretado en numerosas ocasiones como metáfora de los cuerpos sujetos a las normas de la biopolítica y, en consecuencia, de la necropolítica¹⁰.

Especialmente interesante en la obra de Giorgi es la idea de la temporalidad incierta como una característica que el orden biopolítico atribuye cultural y socialmente a determinados cuerpos: aquellos que son objeto de exclusión estructural. La temporalidad de los cuerpos está sujeta a la distinción entre vidas a proteger frente a aquellas vidas a abandonar. Aunque el pensador aplica tal concepto en el contexto de la reproducción de la diferencia de lo animal frente a lo humano, aquí reflexionaré sobre su aplicación en cuerpos con marca genérica¹¹. En efecto, aquellas corporalidades etiquetadas como no-masculinas se caracterizan por ser articuladas o percibidas como de temporalidad incierta. Esta norma social de carácter patriarcal genera una

⁸ Cuyos inicios podemos situar en la década de los 80, según las investigaciones de Roas y Casas (2008).

⁹ Siguiendo a Terry Eagleton, en este punto entiendo por ideología “las formas en lo que decimos y creemos se conecta con la estructura de poder o con las relaciones de poder en la sociedad en la cual vivimos” (p. 13).

¹⁰ Sobre todo el zombi (véase, por ejemplo, Montes; Pietrak; o Balza).

¹¹ En su trabajo, Giorgi menciona distintas categorías –clase, raza, animalidad... – a la hora de clasificar biopolíticamente los cuerpos, pero justo omite la de género, una de las más determinantes, y que se solapa con el resto de las mencionadas por el autor.

naturalización de la violencia estructural que hace de las mujeres objeto de maltrato y asesinato a escala masiva.

Para ejemplificar el uso productivo del concepto de temporalidad incierta, comenzaré con un relato bastante anterior al periodo que me interesa trabajar aquí, pero de una autora de referencia en el ámbito español. “Balneario”, de Pilar Pedraza, ha sido incluido en la imprescindible antología *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, publicada en el año 2019. Se trata de un relato de terror sobrenatural que rebosa humor negro, como la mayor parte de la obra de esta escritora. El título y el principio del texto, por ejemplo, nos incitan a pensar que la protagonista se halla felizmente sumergida en la piscina de uno de estos espacios para el reposo y la salud:

¡Buenos días, señor! Acomódese como pueda, pero, por favor, no empuje. Cabemos todos, aunque estemos un poco apretados: se lo digo yo, que conozco el paño. Tiene usted el codo como una piedra y me lo está clavando. No es que me duela, no, ni siquiera me molesta. Además, ¿qué puede hacer usted? (Pedraza, 141)

Pronto averiguamos que, en realidad, se trata de un cadáver sumergido en un depósito de formol de la Facultad de Medicina. Desde el otro lado del umbral entre la vida y la muerte, la protagonista nos cuenta en primera persona su experiencia vital: “Cuando me trajeron a mí, me mareé muchísimo. ¡Creí que me moría! ¿No es gracioso?” (Pedraza, 141).

El cuerpo femenino en el centro del relato no se ajusta a la norma patriarcal del canon de belleza: se trata de una mujer obesa y nada atractiva. Por esta razón, y por su falta de perspicacia, sufre a lo largo de toda su vida exclusión social y maltrato por razones de género, fenómenos que el relato evidencia como de carácter estructural: violencia económica, abusos en la infancia, bullying escolar, precariedad laboral, violación, embarazo no deseado, durísimas tareas de cuidados... La protagonista termina sus días con problemas con el alcohol y asesinada por un grupo de jóvenes en un descampado.

La ironía resulta de que su sufrimiento no termina ni siquiera tras la muerte, puesto que su cuerpo obeso sigue siendo percibido como aberrante en su forma nueva, cadavérica y correosa: “Ya sé que soy una pesada, pero es que nunca hablo con nadie. Nunca me han hecho caso, ni en vida ni después” (Pedraza, 145). En efecto, la muerte no pone fin a la exclusión sistemática de la mujer: “¡Tener que estar en el otro mundo para conocer a una persona decente! [...] Me dio por pensar que ni en la muerte me trataban como a los demás” (Pedraza, 148).

La precariedad que ha marcado su vida se enlaza con la temporalidad incierta vinculada a su cuerpo, rechazado como abyecto por el entorno social y, en consecuencia, objeto de abusos de todo tipo. El cuerpo aquí parece existir y ocupar un espacio como por error, hasta el punto de convertirse con frecuencia en diana de comentarios hirientes, como si no estuviera presente:

cuanto más crecía, más repugnante me volvía. Todos lo gritaban a los cuatro vientos; y no es que fueran malos: es que pensaban que mis sesos de mosquito me impedían sufrir. Hablaban de mí como de una piedra que ni siente ni padece, como los muchachos cuando me tuvieron en la mesa de disección y se pusieron a hacer chistes a mi costa. (Pedraza, 144)

Distintas situaciones recreadas a lo largo del texto visibilizan que se trata de un cuerpo considerado potencialmente muerto ya antes de morir¹², en un paralelismo con los cerdos en el camión en el relato “El matadero” del argentino Martín Kohan, de acuerdo con las reflexiones de Giorgi. Observamos, así, el anudamiento en este cuerpo no hegemónico de mujer-cadáver potencial, o cómo la norma social y cultural crea el marco conceptual y las condiciones para la naturalización del feminicidio. Pese a la distancia que se crea gracias al uso del humor negro, la narración nos obliga a empatizar con el padecimiento de quien nos cuenta sus desgracias. En esto, entre otros, radica la denuncia implícita del texto¹³.

3. Feminismo y humor: imaginando el fin de la promesa del patriarcado

La evidente carga feminista que empapa los cuentos no realistas de mi corpus se focaliza temáticamente en los mecanismos sociales y culturales que condicionan el funcionamiento de los cuerpos sexualizados. Como destacan las antólogas de *Insólitas*:

[L]o insólito desenmascara la naturaleza relativa y arbitraria del sistema social, se opone al orden institucional y expresa los impulsos que deberían ser reprimidos desde la perspectiva de lo normativo, por lo que puede resultar lógico que las mujeres, como identidades que no han gozado del privilegio, encuentren un espacio de libertad en la narrativa no realista y su capacidad para reflejar las tensiones entre la ideología y el sujeto humano. (López-Pellisa & Ruiz Garzón, XIX)

El humor, por su parte, ha sido tradicionalmente uno de los ámbitos vetados a la mujer, a quien se ha acusado de carecer del mismo. Como nos recuerda Isabel Franc, el humor “está relacionado con el juego, la fantasía y la sorpresa, pero, por encima de todo, está íntimamente ligado al lenguaje” (Franc, 22).

Muchas autoras españolas contemporáneas recurren a procedimientos humorísticos –y al distanciamiento que estos provocan– para deconstruir y problematizar los mecanismos de subordinación femenina. Estamos ante escritoras (auto)conscientes, que dirigen una mirada crítica a la realidad social para provocar en quien lee la desfamiliarización de la sujeción estructural de las mujeres y los sujetos LGTBIQ+, evidenciando que “[n]o hay verdad del género, de lo masculino y de lo femenino, fuera de un conjunto de ficciones culturales normativas” (Preciado, 32)¹⁴. En este sentido, podemos enmarcar sus obras de creación en la denominada cuarta ola de los feminismos, dado su evidente anhelo de redefinir lo que es político a través de innovadoras figuraciones literarias¹⁵.

Recordemos que el humor mantiene una especial y muy estrecha interacción con la realidad social que nos rodea: por ejemplo, los chistes que nos parecían graciosos hace veinte años, desde la perspectiva actual nos pueden resultar ofensivos. Es posible

¹² Este fenómeno se dio con particular frecuencia en el contexto del exterminio judío durante la segunda Guerra Mundial, como se ha demostrado en numerosos estudios (Tokarska-Bakir; Calderón Puerta; Hopfinger & Żukowski).

¹³ Coincido, por tanto, en líneas generales con la interpretación de este mismo relato que ha realizado Isabel Clúa.

¹⁴ Como señala Rosi Braidotti: „There is no aspect of contemporary popular culture where feminists, emancipation-minded, anti-racist and LGTBIQ+ people have no made their mark. What was blasphemy thirty years ago is banality today, livestreaming from our home screens” (p. 2). La intelectual nos recuerda cómo el feminismo se ha transformado en un movimiento social estable que se ha ido diversificando a lo largo de las décadas, ampliando sus presupuestos y atravesando e interactuando con otros colectivos y discursos de carácter emancipador.

¹⁵ Así lo han declarado muchas de ellas a lo largo del ciclo *Fantásticas e Insólitas* (2019-2022), además de señalar con frecuencia que se leen unas a otras.

afirmar, por tanto, que el objeto de risa experimenta una evolución continua. En el marco de la cuarta ola, las creadoras, por medio de la imaginación, se atreven a romper algunos tabúes y a ridiculizar el paradigma genérico impuesto.

No resulta nada casual que para ello focalicen sus historias en la experiencia encarnada de corporalidades etiquetadas como femeninas o de otros sujetos sexualizados, dado que el cuerpo ha sido siempre central para el pensamiento feminista. Poner el foco en lo corporal es, sin duda, una decisión política por parte de muchas autoras de España, que codifican así en el texto literario experiencias situadas de lo más variopinto, como intentaré demostrar a continuación con algunos ejemplos, presentados muy brevemente.

Mi hipótesis de partida es que estos relatos buscan hacer saltar por los aires el imaginario vinculado a la promesa del patriarcado y las narraciones que lo sostienen (como por ejemplo el mito del amor romántico o la idealización de la familia heterosexual reproductiva). Dicha promesa consiste en hacer creer a cada varón que ejercerá el control absoluto al menos sobre una mujer y, los más afortunados, sobre otros hombres (Sady Doyle, 17, traducción mía). Como nos recuerda Jude Ellison Sady Doyle en *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*:

Il patriarcato è un'egemonia culturale e morale che impone un'unica e «naturale» struttura familiare – quella in cui l'uomo si serve della donna per procreare e crescere i «suoi» bambini e dove il padre esercita un'autorità indiscutibile su madre e figli – e, su una scala più vasta, costruisce società che appaiono come delle famiglie patriarcali, governate de re, presidenti, amministratori delegati e dèi, tutti maschi e onnipotenti. (Sady Doyle, 16-17)

Los tres relatos que comentaré a continuación proponen una inversión del orden patriarcal en la medida en que en sus tramas el patriarca pierde el control sobre la esposa (“O carpincho”) y los hijos (“El que murió sin perdón”), así como el naturalizado privilegio masculino (“Línea 40”). Comentaré a continuación de manera sucinta los tres ejemplos.

El uso del humor es muy particular en “Línea 40”, de la escritora aragonesa Patricia Esteban Erlés¹⁶. El cuento, publicado originariamente en el volumen *Manderley en venta* (2008), narra la historia de Gonzalo, un joven y exitoso médico al que las cosas parecen irle de maravilla hasta que le descubren un cáncer de pulmón en avanzado estado. Tras recibir tan nefasta información, el protagonista sale del hospital, decidido a pedir una segunda opinión. Para ello toma el autobús de la línea a la que hace referencia el título del relato. Durante el trayecto, se encuentra por casualidad con una antigua compañera del instituto, Marta, con la que intercambia algunas frases, antes de despedirse y bajarse del autobús. La narración se focaliza en la perspectiva de Gonzalo, en sus anhelos de seguir viviendo y en sus deseos de poder cambiar su cuerpo por el de cualquier otro –nada de extrañar, dadas las circunstancias–, incluso por el de un vagabundo al que observa en la parada (y por el que expresa abierto menosprecio) o por el de la misma Marta. Para nuestra sorpresa, sus deseos se ven inesperadamente cumplidos.

¹⁶ Sobre la obra de Patricia Esteban Erlés existe ya una nutrida bibliografía especialmente centrada en la cuestión del feminismo, por ejemplo: Esteban Erlés: Natalia Álvarez Méndez. “El discurso subversivo de Patricia Esteban Erlés en el contexto de lo fantástico feminista”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Nr 31, (2022): 125-143 o Sara de la Fuente. “Ecos de Anfitrión y tradición gótica en *Manderley en venta* de Patricia Esteban Erlés”. *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*. Nr 8, (2020): 70-87.

La perspectiva narrativa reproduce la experiencia encarnada y el discurso del sujeto que habita un cuerpo hegemónico: masculino, blanco, de clase media alta y heterosexual. La enfermedad, sin embargo, obliga por primera vez al personaje a enfrentarse a la propia vulnerabilidad. Gonzalo, sin darse apenas cuenta, ha pasado a formar parte de los cuerpos de temporalidad incierta. Ello no impide, no obstante, que mantenga su actitud clasista y machista, aspecto que se evidencia en su manera de disfrutar del “éxito al más puro estilo masculino” (Esteban Erlés, 29). Se había sentido exultante por su atractivo físico, su prestigio profesional, así como por el poder económico que este último le otorgaba:

Sonríe amargamente al caer en la cuenta de que justo en uno de aquellos días de vino y rosas, muy poco después de la asignación de la plaza y la compra del auto, coincidió con Berta en el ascensor y respiró por primera vez el perfume afrutado que desprendía su piel, cuando ambos se inclinaron hacia delante para pulsar el botón del mismo piso. Así que un par de semanas más tarde no solo era un médico joven de urgencias y el propietario de un flamante Audi azul marino, sino también el afortunado que se dejaba comer a besos por la enfermera más guapa del hospital mientras ambos se dirigían a una cala nudista de Gerona, dispuestos a pasar su primer fin de semana juntos. (Esteban Erlés, 29)

Gonzalo entiende sus relaciones con los otros en términos de competitividad, por lo que ve su honor varonil herido al descubrir que su amante le engaña con un tipo al que, al igual que anteriormente al hombre sin techo, desprecia:

Cae en la cuenta de que ya no tiene sentido llevarlos puestos [los zuecos que le regaló Berta], sobre todo desde que se tropezó al teleoperador poeta por el pasillo y vio que iba calzado con unos zuecos iguales, algo más pequeños y de un doloroso azul eléctrico. Sí, es triste reconocerlo, pero también cambiaría su vida por la de ese tipo despreciable que muchas veces llega medio borracho al hospital, que duerme con su Berta por la noche y recibe sus absurdos regalos. (Esteban Erlés, 31)

Sus pensamientos evidencian, como vemos, un rechazo hacia los cuerpos “otros”, que percibe como “defectuosos”, como en el caso del vagabundo:

La sola idea de que un tipo mugroso encuentre consuelo en las sombras blancas y redondeadas que invaden la zona inferior de su pulmón izquierdo le resulta a Gonzalo todavía más insoportable que cargar con esa fotografía de su muerte en crecimiento. (Esteban Erlés, 28)

En el encuentro con su ex-compañera de instituto, la mirada y actitud del protagonista narrador cosifica su cuerpo, sexualizándolo:

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. *Se ha operado las tetas también, y me parece que no lleva nada debajo del abrigo, joder, joder, qué morbo*, piensa mientras ella le cuenta que la cosa está bastante parada pero que afortunadamente le van saliendo trabajos aquí y allá, algún bolo como azafata y modelo de publicidad. Gonzalo mira con disimulo sus magníficas piernas, enfundadas en medias de rejilla y botas de cuero negro. Marta le habla de algunos anuncios de televisión que ha hecho y a él no le suenan, pero la verdad es que tampoco le presta demasiada atención, porque recuerda de pronto que en

los años del instituto soñaba a menudo que ambos se quedaban encerrados, desnudos, en una especie de habitación lavadora que evacuaba litros de nata en lugar de agua. (Esteban Erlés, 33)

La presencia en la narración de esta minuciosa descripción del cuerpo femenino está doblemente justificada. No solo sirve para articular la mirada y el deseo heteromasculino, sino que a la postre resulta ser crucial para que quien lee pueda identificar el intercambio corporal que se produce al final del relato:

No comprende qué le ha llevado hasta allí y por hacer algo decide mirarse los zapatos, mientras la espía comienza a descorrer cerrojos y quita la doble vuelta a una llave. Pero 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. Una pareja de ancianos salen justo entonces de la puerta de enfrente y pasan a su lado sin mediar palabra, camino del ascensor. Gira la cabeza a la izquierda y lee en la placa de latón que cuelga en la pared *Stars. Una compañía de cine*. De pronto lo comprende todo. Porque la puerta se abre como si dentro soplara una corriente de aire helado y al otro lado del umbral aparece la doble exacta de Angelina Jolie, vestida apenas con un salto de cama de raso blanco, recriminándole con acento cubano que siempre llega la última y diciéndole que debe apresurarse, porque el cliente lleva esperándolas casi una hora en la habitación... (Esteban Erlés, 36)

Se ve cumplido así, paradójicamente, el deseo de Gonzalo de habitar un cuerpo sano. Pero el precio es alto: se trata de un cuerpo sometido a las exigencias y la opresión del patriarcado. El protagonista-narrador va a conocer en sus propias carnes –nunca mejor dicho– la experiencia de habitar un cuerpo sexualizado, sometido a múltiples operaciones estéticas y explotado en el mercado de la prostitución. Aunque la historia termina aquí, suponemos que en esta que será a partir de ahora su nueva corporalidad experimentará qué implica el anudamiento mujer-mercancía, la no-persona del paradigma cultural según Esposito. El joven médico pasa de este modo de sujeto copartícipe de la violencia patriarcal a ocupar el puesto de la víctima de la misma. Este relato fantástico, de marcado matiz irónico, culmina con un intercambio de cuerpos que nos obliga como lectoras y lectores a desnaturalizar y deslegitimar el discurso de la dominación masculina, al ridiculizar al sujeto que lo sostiene¹⁷.

Otra inversión humorística del paradigma de género la encontramos en “O carpincho” de Lara Dopazo Ruibal, incluido en el volumen *O axolote e outros contos de bestas e auga* del año 2020. Se trata de un relato breve sobre la violencia de género que desmitifica la institución matrimonial desde dentro gracias al tono cómico.

Recordemos que el matrimonio sigue siendo articulado socialmente como objeto de felicidad (Ahmed) y así representado a escala masiva en los productos culturales (Illouz). La presión para casarse es particularmente fuerte hacia las mujeres heterosexuales: “Ci inducono a credere che il matrimonio si sia trasformato da mezzo di

¹⁷ Para ello, el receptor tiene que ser capaz de detectar la ironía implícita e ir más allá de la lectura inocente del texto.

sottomissione ad avventura romantica: un resort a cinque estelle costruito in una prigione abbandonata, dove le finestre hanno ancora le sbarre” (Sady Doyle, 123)¹⁸.

Precisamente de esta prisión logra liberarse Rosa Rosales, la protagonista de la historia de Lara Dopazo. Una mañana la mujer decide preparar un asado de carpincho, el roedor de mayor tamaño de Sudamérica. De repente oye una voz que, para su sorpresa, resulta provenir del animal muerto, extendido sobre una bandeja y con un palo insertado de un extremo a otro del cuerpo¹⁹. Cuando Rosa comprende que quien le habla es su difunto marido, su primera reacción es gritar encolerizada: “Pinche hijo de la chingada [...] ¿Dónde estás, cabrón, que ni muerto?” (Dopazo Ruibal, 46).

Cuando comprueba que, en efecto, se trata de su cónyuge, apodado el Negro Vargas, no solo no se alegra, sino que por el contrario exclama: “¡Ah, cabrón, me chingaste en vida y me quieres chingar también de muerto!” (Dopazo Ruibal, 47), y empieza a asestarle golpes con el palo que tiene en la mano. A lo increíble de la situación se le suma el uso humorístico del lenguaje: la protagonista es uruguaya, pero cuando se enfada mucho habla la variante del español de México. Cómico resulta asimismo que la viuda lleve con gran exactitud la cuenta del tiempo que lleva disfrutando de dicho estado civil: dos años, tres meses y siete días.

El Negro Vargas, entre tanto, le ruega que lo escuche, porque tiene algo importante que decirle. Desde el cuerpo del carpincho, él comienza entonces un monólogo en el explica que, tras su misteriosa e inexplicable muerte, fue a parar al purgatorio, donde **había** tenido la oportunidad de hacer examen de conciencia veinticuatro horas al día. Nos informa de que han sido exactamente 19.896 horas en total, porque uno de los años fue bisiesto y porque en el purgatorio **había** aprendido matemáticas (Dopazo Ruibal, 47).

El marido ha decidido volver a la tierra para pedirle perdón a Rosa por todo el daño que le hizo en vida: entre otras cosas, palizas regulares, el dinero que se gastaba en alcohol, el haberle contagiado enfermedades infecciosas o el desaparecer durante semanas sin avisar. Subraya, además, que si ella no le perdona, no podrá descansar nunca en paz (elemento que aparece por dos veces en el texto). Si nos fijamos bien, el sujeto masculino no vuelve porque esté arrepentido de sus actos (el Negro Vargas no menciona la contricción en ningún momento). Tan solo afirma que desea ser perdonado para no tener que seguir pagando eternamente sus culpas en el purgatorio. Es decir, por puro egoísmo.

La en principio asombrada viuda, se plantea entonces qué hacer ante tan inesperada situación. Pero lejos está de dudar de si perdonar a su esposo o no. De hecho, mientras él habla, Rosa Rosales está tramando cómo matarlo por segunda vez de la manera más efectiva (descubrimos en este momento del cuento que la primera ella fue quien lo envenenó). Finalmente decide que lo más lógico, dadas las circunstancias, es asarlo. El

¹⁸ Cuando de hecho, según las encuestas, las mujeres casadas (en este caso norteamericanas) declaran ser las más infelices, sobre todo durante los primeros años, coincidentes con el principio de crianza de los hijos (Sady Doyle: 122-123). En sus reflexiones Jude Ellison Sady Doyle señala que, si bien la situación de la mujer en la sociedad y en el ámbito público ha cambiado radicalmente a lo largo del último siglo, en la esfera privada ellas continúan interiorizando en gran medida los valores tradicionales, los cuales les inducen a creer que solo serán felices si se casan. La soltería femenina sigue estando marcada con el estigma de la perdedora y es generalizado el convencimiento de que si no logran ser felices como esposas es porque ellas presentan algún tipo de problema, y no el rol de esposa en sí (Sady Doyle: 123, traducción mía).

¹⁹ La descripción del roedor ridiculiza en extremo la figura del esposo: además de estar empalado (con lo que esto tiene de simbólico), gira los ojos de un lado a otro para seguir los movimientos de Rosa y tiene dificultades para hablar: la voz le sale de entre los dientecillos clavados en el **pan** (Dopazo Ruibal: 46-47).

relato termina cuando la madre sirve a sus dos hijas para almorzar al carpincho-padre. Cuando una de ellas exclama que no deberían comer carpincho porque es un animal en peligro de extinción, la madre responde que no preocupe, que esa iba a ser la última vez que entrara carpincho en casa (Dopazo Ruibal, 49).

El final jocoso de “O carpincho”, de marcado carácter feminista, nos presenta un personaje femenino decidido a salir para siempre de la opresión de la institución matrimonial. La temporalidad incierta, atributo habitual del cuerpo femenino, pasa a ser un rasgo del cuerpo “ocupado” por el varón, encarnado en un animal muerto. La doble aniquilación del sujeto de la violencia masculina se impone como lógica venganza. Un cierre recurrente que nos orienta hacia un futuro en el que las parejas maltratadoras serán una especie en peligro de extinción.

El detalle perturbador de que el cuerpo del varón –ex-patriarca del clan familiar– sea devorado no es, desde luego, gratuito. Podríamos incluirlo en lo que Rita Segato denomina actos de violencia expresiva (2013). Este tipo de violencia tiene por finalidad la expresión del control absoluto sobre la voluntad del otro: “[d]ominio, soberanía y control son su universo de significación” (Segato, 21-22). Violación y tortura son ejemplos de violencia expresiva porque, en opinión de Segato, tienen mayor afinidad con la idea de colonización que con la de exterminio: ambas implican una forma de abuso del cuerpo del otro sin su participación voluntaria, ya que “la víctima es expropiada del control sobre su espacio-cuerpo” (Segato, 20). La autora establece, por añadidura, un paralelismo entre violación y antropofagia:

En ese sentido, también este acto [de la violación] está vinculado a la consumición del otro, a **un canibalismo mediante el cual el otro perece como voluntad autónoma** y su oportunidad de existir solamente persiste en si es apropiada e incluida en el cuerpo de quien lo ha devorado. Su resto de existencia persiste como parte del proyecto del dominador. (Segato, 20, subrayado mío)

El canibalismo femenino del relato comentado por puede ser leído, por tanto, como un acto supremo de soberanía y apropiación simbólica del poder. Nos encontramos aquí con la inversión de los roles de género mediante un acto de violencia expresiva.

Otro varón que termina sus días sin expiar sus culpas lo encontramos en el cuento “El que murió sin perdón” de María Zaragoza, incluido en el volumen *Ars morendi. Cuentos de la no vida*, del mismo año 2020. La hija protagonista y narradora de este relato hace saltar por los aires la institución patriarcal de la familia al llevar a término, de manera literal, el mandamiento de “matar al padre” de Freud²⁰: “La primera vez maté a mi padre ideal. La segunda, maté su cuerpo. La tercera, lo asesiné de la única forma que se puede matar a un muerto: condenándolo al ostracismo” (Zaragoza, 91). Entre otros recursos humorísticos, la autora se vale de la hipérbole para recrear el nivel de exigencia y control del progenitor hacia sus numerosos hijos:

Padre siempre nos trató como a adultos, desde muy niños. Realizaba con nosotros trámites, como si el hogar fuera una empresa. Comparaba nuestra fiabilidad y nuestras destrezas, comparaba nuestra eficacia poniendo nuestras notas las unas al lado de las otras. [...] Era una forma como cualquier otra de prepararnos para el mundo, decía, pero desde los ocho años yo convivía con el mismo estrés que cualquier alta directiva de una multinacional. (Zaragoza, 81)

²⁰ Como señala en su ensayo sobre el humor Noël Carroll, uno de los recursos frecuentes para hacer reír consiste en llevar una frase hecha a su literalidad.

El orden patriarcal en la familia empieza a desmoronarse el día en que la madre decide solicitar el divorcio. Entonces deducimos que no se trataba para nada de un matrimonio feliz: “Él hubiera querido un camión, pero madre le resultó útil porque lo hacía todo mientras él solo tenía una actividad a desarrollar: la exigencia. Le gustaba tener a madre embarazada, por eso éramos tantos, pero madre nunca dejó de trabajar” (Zaragoza, 85). A raíz del divorcio los hijos empiezan poco a poco a rebelarse contra el padre. La protagonista, entonces, trama un enrevesado plan para vengarse de él tras su muerte:

Lo que ellos [los hermanos] no podían comprender es que yo sabía a la perfección que padre regresaría. Él mismo me había enseñado a ser minuciosa. Un fantasma es un espíritu sin descanso de alguien a quien le ha quedado algo por hacer. A padre le había faltado el tiempo para pedirnos perdón a todos. Peor: no me había dado tiempo para que yo lo perdonara. (Zaragoza, 88)

La hija logra, al fin, atraer al fantasma de su progenitor hasta su casa. Se propone exasperarlo para que no le quede más remedio que materilizarse:

Con cada pequeña rebeldía notaba que su espíritu se revolvió contra la muerte, notaba que traba de hacerse corpóreo para poder de nuevo controlarme. Esa era la clave: mi padre no era un padre normal porque necesitaba ejercer poder sobre sus hijos para sentirse alguien. Percibía su deseo de cogerme del brazo y sacudirme. Sus gritos y órdenes eran cada vez más y más intensos. Parecía que padre comenzaba de nuevo a ser. (Zaragoza, 90)

Solo a través del control y la violencia el padre puede existir, por eso contradecirlo y sacarlo de sus casillas es la trampa perfecta. Una vez que la hija consigue que adquiera forma física, lo encierra para siempre en el sótano de su propia casa, construída específicamente para tal fin: “Él sería el espíritu cuya leyenda perseguiría a los compradores que a mi muerte se hicieran con ella. [...] – Ése, papá –le confesé–, es el castigo para los padres que exigen a sus hijos lo que ellos no han sido capaces de ser” (Zaragoza, 91). Y es que, como deja claro el cierre del cuento, no hay perdón posible para según qué agravios:

Todavía hoy creo oírlo de vez en cuando suplicarme clemencia, jurar que no nos obligará a cuidar de que las orquídeas florezcan, ni comparará el número de carreras estudiadas e idiomas que hablamos cada uno. Cuando eso ocurre, por si acaso es mi conciencia la que habla, me abro una botella de vino bueno para evitar la tentación de perdonarlo y darle paz. El que murió sin perdón no debe ser nunca perdonado. (Zaragoza, 91)

4. Volando fuera de la jaula

El patriarcado impele a las mujeres a pasar por alto las violencias que experimentan cotidianamente. Solo así es posible que continúen contribuyendo a la reproducción del sistema que las subordina. Como podemos ver, las escritoras peninsulares de la nueva generación que experimentan en el ámbito de lo insólito articulan en algunas de sus ficciones personajes femeninos –madres e hijas, aunque no solo– que expresan la frustración y rabia resultantes de su situación opresiva.

En las tramas de los textos literarios aquí comentados se trastocan los términos de la relación de la dominación masculina. Los recursos humorísticos presentes en estos relatos –como la hipérbole, el humor negro o la ironía– permiten crear un contraste aun más evidente entre cuerpos que ocupan posiciones asimétricas de poder. Como hemos podido observar, se invierte a menudo dicha desproporción en favor del cuerpo

femenino, de manera que la mujer consigue escapar simbólicamente de la jaula en que se ve atrapada y adquiere agencia. De este modo, las historias narradas articulan el principal miedo del sistema patriarcal:

Il terrore delle donne è forse la più importante verità dietro la misoginia. Del resto una gabbia ha due scopi. Il primo è di confinare, tenere in trappola, impedirci di fare incursioni nel loro territorio e di impadronirci di ciò che reputano proprio e che se sei maschio è più facile ottenere: il lavoro, i soldi e il rispetto. Ma il secondo scopo di una gabbia, il più interessante, è quello di proteggere il mondo circostante da ciò che è rinchiuso dentro: la gabbia esiste per evitare che le donne escano *fuori*. (Sady Doyle, 15)

En efecto, estos textos nos interrogan y plantean qué pasa cuándo ellas salen de la jaula.

Otro recurso recurrente en los cuentos fantásticos españoles de autoría femenina consiste en ridiculizar los discursos y actitudes de las figuras masculinas que representan al sujeto activo de la opresión (padres, maridos...), poseedores de cuerpos hegemónicos y violentos. Cuerpos que, sin embargo, se ven obligados en estas historias a ocupar el lugar de la temporalidad incierta (Giorgi 2014), marca de exclusión estructural.

Como vemos, las creadoras españolas de lo insólito están llevando a cabo un intento de transformación de nuestro imaginario colectivo contándonos *otras* historias, distintas a las del sometimiento femenino que nos ha inculcado la cultura hegemónica. Un intento de deconstrucción orientado a inspirar a las mujeres a trasgredir los límites que les impone el género: un trabajo de apocalipsis que ilumina el poder femenino, desintegrando de paso las narraciones construidas para contenerlo o encubrirlo (Sady Doyle, 20, traducción mía). Para hacer saltar por los aires tales discursos, explosiva resulta sin duda la combinación de lo cómico y lo ominoso, o al menos inquietante. En efecto, nos proponen textos perturbadores, en los que el humor actúa como revulsivo para incomodarnos y a la vez divertirnos. Pero, sobre todo, para plantearnos preguntas desde otros lugares. Todo ello sin hacernos perder la sonrisa.

Obras citadas

- Ahmed, Sara. *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019 [2010].
- Álvarez Méndez, Natalia. “El significado del monstruo insólito en las escritoras hispanicas actuales”. Ponencia durante el Congreso *Figuraciones de lo insólito*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2021.
- Balza, Isabel. “Tras los monstruos de la biopolítica”. *Dilemata*, nr 12 (2013): 27-46.
- Braidotti, Rosi. *Posthuman Feminism*. Great Britain: Polity Press, 2021.
- Calderón Puerta, Aránzazu. “The Experience of Exclusion Seen from the Inside. Ida Fink’s *Scrap of Time* and Its Reception in Poland”. En *Breaking the Frame. New School of Polish-Jewish Studies* ed. de Grudzińska-Gross, Irena y Matyjaszek, Konrad, Berlín, Peter Lang, 2022.
- Carroll, Noël. *Humour: a Very Short*. Introduction, Nueva York: Oxford University Press, 2014.
- Casas, Ana & Roas, David (eds.). *La realidad oculta. Cuentos fantástico españoles del siglo xx*. Palencia: Menoscuarto, 2008.
- Clúa, Isabel. “Furia más allá de la muerte: figuras extremas en la obra de Pilar Pedraza”. En: *Extremas. Figuras de la felicidad y la furia en la producción cultural ibérica y latinoamericana del siglo XXI*. Berlín: Peter Lang, 2019:153-166.
- Dopazo Ruibal, Lara. *O axolote e outros contos de bestas e auga*.Vigo: Editorial Galaxia, 2020.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Esteban Erlés, Patricia. “Línea 40”. En *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Ed. de Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón. Madrid: Páginas de espuma. [Publicado por primera vez en: Esteban Erlés, Patricia (2008) *Manderley en venta*. Madrid: Páginas de espuma], 2019.
- Esposito, Roberto. *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2011.
- Franc, Isabel (ed.). *Las humoristas. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor*. Barcelona: Icaria editorial, 2017.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Gregori, Alfons. *La dimensión política de lo real. El componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.
- Gregori, Alfons. “Fantástico e ideología: un malentendido que todavía nos acecha”. En Alfons Gregori (coord.) *Fantástico e ideología*, monográfico de *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico/Brumal. Research Journal on the Fantastic*, n.º 2, (2019) Vol. VII: 7-12.
- Hopfinger, Maryla & Żukowski, Tomasz (eds.). *The Holocaust Bystander in Polish Culture. The Story of Innocence*. Suiza: Palgrave Macmillan, 2021.
- Illouz, Eva. *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones del capitalismo*. Buenos Aires: Katz editores, 2009 [1997].
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres-Nueva York: Routledge, 1981.
- López-Pellisa, Teresa & Ruis Garzón, Ricard. “Introducción”. En *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* ed. de López-Pellisa, Teresa y Ruiz Garzón, Ricard. Madrid: Páginas de espuma, 2019.

- Montes, Alicia. *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia*. Buenos Aires - Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades / Arts and Humanities, 2017.
- Pietrak, Mariola. “Transcorporalidad en la narrativa zombi. El caso de Venganza de Gemma Herrero Virto”. *452ºF* nr 24 (2021): 16-28.
- Pedraza, Pilar. “Balneario”. En *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* ed. de López-Pellisa, Teresa y Ruiz Garzón, Ricard. Madrid: Páginas de espuma, 2019 [1985].
- Preciado, Beatriz. *Testo yonqui*. Barcelona: Espasa, 2008.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma, 2011.
- Roas, David. “La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nr 31, (2022): 105-124
- Sady Doyle, Jude Ellison. *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*. Città di Castello: Edizioni Tlon, 2021 [2019].
- Segato, Rita Laura. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón 2013 [1ª edición Universidad del Claustro de Sor Juana, México DF, 2006].
- Tokarska-Bakir, Joanna. “Żydzi u Kolberga”. *Revista Res Publica Nowa*, nr 7-8 (1999): 38.
- Zaragoza, María. “El que murió sin perdón”. En *Ars morendi. Cuentos de la no vida*, coor. de Gemma Solsona Asensio. InLimbo Ediciones, 2020.
- Zafra, Remedios. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama, 2017.