


¿HAY UN CUERPO EN ESTE CORPUS? CORPORALIDADES SEX/TEXTUALES EN LO FANTÁSTICO¹

IS THERE A BODY IN THIS CORPUS?
SEXUAL/TEXTUAL CORPOREALITIES IN THE FANTASTIC

Meri Torras Francés 
Universidad Autónoma de Barcelona
Meri.Torras@uab.cat

Fecha de recepción: 10/05/2021

Fecha de aceptación: 25/07/2021

Doi: <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i2.21149>

Resumen: En diálogo con un corpus textual procedente de la literatura de género fantástico y/o insólito escrito por mujeres (Mariana Enríquez, Patricia Esteban Erlés, Cecilia Eudave, Angélica Gorodisher y Sofía Rhei), este artículo cartografía una crítica literaria corporal focalizada en cuatro tipos no excluyentes de interrelaciones entre texto y cuerpo: (1) el cuerpo *representado* en el texto; (2) el cuerpo que es materialmente el texto; (3) las nociones corporales que se *encarnan* en la escritura y los instrumentos de

1 Este artículo se debe al trabajo que hemos ido desarrollando desde el Grupo de Investigación Cuerpo y Textualidad. Se lo dedico a mi admirado colega David Roas Deus. En el desarrollo de su último proyecto, el Grupo de Estudios sobre lo Fantástico, ha entrado a considerar y a analizar cuestiones de género sexual en el género textual objeto de su dilatada y productiva investigación. Esto me ha regalado la oportunidad de diversos encuentros académicos, a los que se debe este texto. Una primera versión del mismo fue presentada en el congreso IV Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico, celebrado del 5 al 7 de junio de 2019.

la crítica y (4) el cuerpo (siempre bajo tachadura o borradura) de quien hace la labor de leer-interpretar desde la teoría crítica un texto literario. Se trazan, de este modo, las líneas de aproximación de una crítica corporal en la encrucijada de los géneros textual y sexual que no se pretende definitiva sino sugerente y contagiosa.

Palabras clave: Cuerpo; Textualidad; Crítica literaria corporal; Fantástico; Insólito.

Abstract: Establishing a dialogue with a textual corpus from fantastic and / or unusual genre literature written by women (Mariana Enríquez, Patricia Esteban Erlés, Cecilia Eudave, Angélica Gorodisher and Sofía Rhei), this article maps a corporeal literary critique focused on four – not mutually exclusive– types of interrelations between text and body: (1) the body *represented* in the text; (2) the body that *is* materially the text; (3) the bodily notions that are *embodied* in writing and the instruments of criticism, and (4) the body (as deletion or erasure) of those who do the work of reading-interpreting a literary text from a critical theory perspective. In this way, the lines of approach of this type of corporeal criticism are drawn at the crossroads of textual and sexual genres that do not intend to be definitive, but suggestive and contagious.

Key Words: Body; Textuality; Corporeal literary critique; Fantastic; Unusual.

I.

En la Universidad Autónoma de Barcelona fundé en 2005 el Grupo de Investigación Cuerpo y Textualidad, cuyo membrete deriva de un aspecto central en nuestras aproximaciones: la consideración del cuerpo como texto. Cuando escribo esto –y a pesar de dedicarme al análisis literario y cultural, o justamente por ello– no me refiero a que el texto sea algo reducible a *lo escrito y ni siquiera a lo verbal*. Un texto es una materialidad que *exige* ser interpretada, más aún, algo que *es, porque es interpretado*. Esta operación de interpretar asociada a cualquier texto –por la misma condición de serlo– debe ser entendida intertextualmente –Kristeva mediante–, esto es en relación con otros textos, en un *proceso* que genera un sentido transitorio y cambiante, nunca definitivo ni clausurado. Leer y dotar de sentido a un texto no consiste en desvelar nada oculto en él sino que más bien se trata de ponerlo en interrelación con otros textos y sus códigos, reglamentos, gramáticas y/o normas de interpretación, y ese –más arriba aludido– *sentido* del texto surge en gran parte (al menos en su parte más significativa) de la incapacidad de esos códigos, reglamentos, gramáticas y/o normas de *cerrar* completamente la posibilidad de significar de una materialidad textual. Un texto no detiene su poder de generar sentidos, por más sesuda, erudita, completa, plural que pretenda

ser nuestra interpretación. No obstante, aunque yo los enfile como quien ensarta cuentas de un collar, ninguno de los términos que he usado recién (código, reglamento, gramática, norma) son sinónimos exactos. No me extenderé en ello, pero sí quiero señalar que a diferencia de los demás de la lista, las *normas* tienen una existencia no siempre explícita, a menudo las normas no vienen consignadas en ningún lugar, y justamente por eso actúan logrando un poderosísimo efecto de *naturalización*². En lo que al cuerpo se refiere, en gran parte por ese carácter de suplemento que le ha otorgado el discurso del saber, las normas juegan un papel fundamental, a veces devastador, a juzgar por sus consecuencias.

Por otro lado, junto a esta cuestión, otro paisaje se abre en la cartografía conceptual desarrollada en *Cuerpo y Textualidad*: considerar el cuerpo como texto implica considerarlo en tanto que *representación*. *El cuerpo es la representación del cuerpo*. Negar eso implica o bien optar por la existencia de un cuerpo no representado (entonces cómo lo conocemos y dónde está), o bien señalar que hay representaciones corporales que no son cuerpo o del cuerpo (entonces cómo podemos saber qué representación en efecto lo es y qué otra, no). El campo de batalla del cuerpo, anunciado por Barbara Kruger, discurre en el territorio de la representación. Y es por esta vía por la que se nos impone una tarea de verbalidades y verbalizaciones. Re-presentar es algo estrechamente vinculado a la utilización de esa tecnología tan sofisticada (a pesar de que apenas nos demos cuenta de ella) que es el uso del lenguaje. Nombrar algo es condenarlo a la ausencia, a una existencia fantasmal, a ser sustituido por la palabra que lo representa y, ya para siempre, media nuestra relación con la cosa, una comunión imposible. En esto consiste, en palabras de la filósofa Corinne Enaudeau en *La paradoja de la representación*:

Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que se muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia (27).

El carácter paradójico de la consideración textual del cuerpo, sin embargo, no termina ahí (donde podría tal vez terminar, en principio, la de un objeto de esos que llamamos

² Judith Butler lo formula magníficamente en “El reglamento del género”: “Una norma no es lo mismo que una regla, y tampoco lo mismo que una ley. Una norma opera dentro de las prácticas sociales como el estándar implícito de la *normalización*. Aunque una norma pueda separarse analíticamente de las prácticas de las que está impregnada, también puede que demuestre ser recalcitrante a cualquier esfuerzo para descontextualizar su operación. Las normas pueden ser explícitas; sin embargo, cuando funcionan como el principio normalizador de la práctica social a menudo permanecen implícitas, son difíciles de leer; los efectos que producen son la forma más clara y dramática mediante la cual se pueden discernir” (Butler 69).

inanimados). El cuerpo es la representación del cuerpo. El cuerpo, por tanto, es un *fasma* (para aludir al ensayo de Didi-Huberman)³, que tiene su existencia en esa incesante negociación de sentido relacional e intertextual que conlleva su condición textual. Y, justamente, porque esa dinámica produce y procede a la vez de la imposibilidad de colmar el sentido de un cuerpo-texto, a ese cuerpo-texto se le abre el espacio del desajuste, del ruido, de la diferencia... que posibilita su agenciamiento y, con ella, la acción política.

En efecto; es a tenor de la existencia ineludible de este desajuste, ruido, diferencia, como cabe matizar la afirmación como sigue: *El cuerpo es (a la vez) más y menos que la representación del cuerpo*. Esa no coincidencia fluctuante nos obliga a salir de la lógica racional de lo idéntico (el cuerpo es algo y si lo es, lo es) para adentrar nuestras consideraciones (y su puesta en lenguaje) por los colapsos de esa lógica esencialista y aceptar nuevamente la paradoja (el cuerpo es y no es algo simultáneamente), fruto de la autoconciencia textual, de la formulación a través del lenguaje. En definitiva, el cuerpo es y no es (a la vez) la representación del cuerpo. El territorio de la representación corporal-textual es un campo de batalla o, si prefieren, una guerrilla (que es un término que parece un diminutivo sin serlo), librada desde los lenguajes de codificación y decodificación textual y el despliegue normativo que los acompañan. Todxs estamos implicadxs y tenemos responsabilidades en esta cuestión. Nos apriete o no el zapato.

Las paradojas no se agotan en ese juego de clausuras inconclusas que disloca a perpetuidad la posibilidad de una identificación plena y nos condena a los procesos y, por tanto, al tiempo, luego al relato y con él a la ficción. El cuerpo ha sido lo sobrante. Carnal, transitorio, mortal, instintivo, bárbaro, animal, racializado, sexualizado..., con su expulsión en el afuera del conocimiento, amordazado e inmovilizado, el cuerpo cumplió la función de garantizar los límites de un adentro monolítico (eterno, espiritual, racional, civilizado, humano, masculino, capacitista, occidental, blanco, etc.) identificado con el universal indiscutible que sostiene *naturalmente* el relato del saber y del poder (del saber poder y del poder saber, podría añadirse, en un juego de verbos modales para invitar a perder los modales). Así pues, el cuerpo ha ocupado el lugar del *suplemento* (según la definición derridiana), un exterior constitutivo hecho a contra-imagen y dese-

3 Hay cierto atrevimiento en lanzar esa afirmación, que debería sin duda desarrollarse en la profundidad de un juego dialogante, en un espacio del que no dispongo aquí. No obstante, vaya como adelanto o invitación el señalamiento de que *fasma* y cuerpo comparten, entre otras cosas, la capacidad de constituirse en una paradoja que inscribe ausencia: "El fasma [...] obtiene su poder de la siguiente paradoja: al realizar una especie de perfección imitativa, rompe la jerarquía que puede exigirse a toda imitación. Aquí ya no tenemos modelo y su copia: tenemos una copia que devora a su modelo, y el modelo deja de existir mientras que solo la copia, por una extraña ley de la naturaleza, goza del privilegio de la existencia" (Didi-Huberman 21).

mejanza del adentro. Su espejo invertido. Por eso hay que adentrarse por las arenas movedizas de lo marcado, señalado, estigmatizado, y aprender a *desaprenderse* (y probablemente *desprenderse*) y para ello hay que tener presente que el cuerpo es un texto producido, además, en esa ya aludida encrucijada de discursos que sobredimensionan en él la resistencia feroz a saturar significados que todo texto posee. En síntesis, *lo que sobra es, pues, lo preciso*. Por eso, el motor de nuestro des/aprendizaje debe ser en sí mismo, nuevamente, contradictorio: leemos *con* y *contra* el cuerpo a la vez, en esa guerrilla en el territorio de la representación, lo representado e incluso, no hay que olvidarlo, lo representable.

II.

Si titulé este artículo *¿Hay un cuerpo en este corpus?* no fue solo para homenajear a Stanley Fish –especialmente en su revisión de cómo lo *naturalizado* actúa poderosamente en la constitución de sentido durante la comunicación institucionalizada–, sino también porque el hilo conductor del mismo lo constituye el cuerpo –los cuerpos– que entran en juego en el conjunto textual de lo fantástico, especialmente en el *corpus* producido por mujeres⁴.

Vaya por delante una primera aclaración: no me propongo invertir el espacio de este texto en realizar una exposición de cuerpos fantásticos de atribución o factura femeninas. Mi esfuerzo radica más bien en lograr cartografiar, de manera no categórica ni prescriptiva, los cuerpos y sus implicaciones, no tanto en dilucidar diferencias entre una presunta práctica escritural femenina frente a la masculina. Ni estoy por el binarismo de género ni creo que esto, ahora, nos lleve muy lejos. En el feminismo se recorrió este camino y aprendimos mucho, a propósito de la escritura y su relación con el poder, del sesgo tácito de las herramientas e instrumentos de análisis literario al menoscabar, desconsiderar o simplemente hacer patente su ceguera ante determinadas cuestiones. No obstante, hemos fracasado siempre al pretender trazar especificidades determinantes y definitivas, simplemente porque no las hay ni las puede haber. Donna Haraway está en lo cierto cuando, hablando de los géneros, puntualiza que *dos son*

4 En este sentido, cuento muy a propósito con la profusión de antologías publicadas recientemente por Teresa López Pellisa, *Distópicas y Posthumanas* (2018), co-editado con Lola Robles (dos volúmenes centrados en las escritoras españolas de Ciencia Ficción), *Las otras. Antología de mujeres artificiales* (eolas ediciones, 2018) e *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (2019), este último volumen co-editado con el crítico y escritor Ricard Ruiz, que es con el que he elegido dialogar en este texto. Junto a ellos, cabe añadir la antología preparada con Patricia García, *Fantastic Short Stories by Women Authors from Spain and Latin America* (2019). Quiero poner en valor el tan ingente como cuidadoso trabajo que está llevando a cabo López Pellisa (sola o muy bien acompañada), interpellando su compendio textual y sintiéndome interpelada por él, en tanto que su contribución tentacular está marcando un canon en el género textual, (no solo pero también) con perspectiva de género sexual.

demasiado y uno, demasiado poco. Entre el uno y el dos las matemáticas, la vida y, por supuesto, la literatura, dan espacio a una multiplicidad de posibilidades, de infinitos números, de innumerables individuos que, casi con toda probabilidad, ni son contables ni son estrictamente individuos porque, lejos de no poder dividirse (ese es el sentido de individuo), se fragmentan, se fracturan, se quebrantan y se atomizan. Y eso les ocurre –como veremos– a buena parte de lxs protagonistas de los relatos de lo fantástico: sus límites individuales, que les contenían en las lindes de un cuerpo y una identidad, son puestos en jaque, desbaratados de forma inquietante.

Si de algún modo la *écriture féminine* de Cixous y compañía nos dejó un legado, este reside, a mi juicio, en una doble constatación relacionada: uno, el texto tiene una dimensión corporal y, dos, esta materialización –esa *corporealidad* textual, si prefieren– inscribe una diferencia (que no siempre es, pero puede ser) perturbadora, trastornadora, en tanto que literalmente *altera*, introduce *alteridad*. En este sentido –y va mi segunda aclaración previa antes de entrar en materia– quiero subrayar una cuestión que podría parecer una perogrullada pero que a mi entender toma otra dimensión en el corpus que nos ocupa y lo vincula con lo que acabo de referirles a propósito de *alterar*. Con más acierto que menos, el formalismo ruso ubicó aquello que convierte un texto en un texto literario en su capacidad de referir de forma *novedosa* y *extraña* lo ya conocido, y provocar una percepción distinta: es el conjunto de procedimientos que se conocen como *singularización*, *extrañamiento*, *desfamiliarización* o *desautomatización* que, si bien no son exactamente una misma cosa, se convocan mutuamente en las propuestas de Víktor Shklovski y sus cómplices. No voy a entrar aquí en detalles; podemos estar de acuerdo o no con este principio y conocemos sus críticas y limitaciones (preeminencia de la forma y, en consecuencia, aparente menoscabo del género narrativo; incapacidad de limitarse exclusivamente al hecho literario, presente también por ejemplo en la publicidad, etcétera). Puede no constituir su especificidad determinante, el fenómeno del extrañamiento –no obstante– es un potente motor de la literatura que debería haber suscitado un mayor interés por el género fantástico del que este ha gozado dentro del canon de los estudios literarios, porque en su misma razón (tal vez sinrazón) de ser, reside conflictuar la realidad o la percepción de la misma, con un feroz cuestionamiento a propósito de lo que es o no es posible. David Roas lleva ahondando, desde hace décadas, en las definiciones a propósito de lo fantástico, convocando el sucinto y genial *no puede ser, pero es* borgiano:

lo fantástico se define y distingue por proponer un conflicto entre lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se deter-

mina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. Porque la narrativa fantástica, [...] mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de ésta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla (103).

Junto al aumentado poder de extrañamiento del género, ya referido, me interesa de esa cita de Roas el cuestionamiento de nuestra concepción del mundo (lo que reconocemos bajo las leyes de lo posible –el archivo-dispositivo de lo real, diríamos a *lo Foucault*–) y, vinculado a ello, este señalamiento de mi colega a la implicación activa de quien lee (y los instrumentos que posee para hacer comprensible el mundo). Ambos aspectos me parecen fundamentales y me demoraré en ellos.

La relación entre el texto y la realidad siempre fue, ha sido y seguirá siendo una cuestión candente en la teoría de la literatura y la literatura comparada. Tan debatida como irrenunciable –a su vez– para cualquier ejercicio crítico: interpretar es, precisamente, eso; el proceso de poner en diálogo intertextual lo *uno* y lo *otro* aparentemente *diverso* de lo uno, pero sin lo que ese *uno* no podría ser. Esto implica un discurrir por el suplemento derridiano, por esa frontera difusa entre un (pretendido) adentro y un (hipotético) afuera textual que, no obstante, no pueden discernirse. Exige esta –la operación hermenéutica– de la aceptación de estar transitando por un territorio cambiante, cuya cartografía no se puede finalizar si no es incurriendo en *el rigor científico* de los protagonistas-cartógrafos del cuento de Borges: hacer un mapa del territorio del mismo tamaño que el territorio cartografiado. Esa práctica de extremo rigor ridiculizada por el microrrelato borgiano tal vez no resulte tan inútil para nosotrxs como lo es bajo el paradigma de la ciencia: “la explicación del enigma es la repetición del enigma”, nos recuerda la voz narrativa de Lispector en *La pasión según GH* (111), y en el ámbito de la literatura el enigma del sentido se explica por repetición, esto es, por diferencia y contagio. En este punto, el texto, entendido como cuerpo, en el mejor de los casos siempre será monstruoso (como creo que tiene que ser) y –remito de nuevo a la cita de Roas– nos *abducirá* corporalmente. Retomaré esa idea más adelante.

Antes, trataré de poner algo de sistematización, sucinta, a lo que hasta aquí he desplegado y he de desarrollar a propósito de los cuerpos y su presencia. ¿Hay un cuerpo en este corpus? Sin duda. Hasta diríase que en varias dimensiones. Voy a tratar de desglosarlas.

III.

En primer lugar, hay un cuerpo que se constituye a través de los procesos textuales de producción y reproducción de una materialidad. Dicho de otro modo, a través de la textualidad se representa una materia corporal (intra)diegética, no solamente por las descripciones sino también por lo que hace y no hace el *personaje*, por sus efectos, defectos y afectos.

Ese personaje no tiene por qué ser necesariamente humano, ni siquiera –en principio– bio-orgánico. Por ejemplo, el cuento “La casa de Adela”, de la argentina Mariana Enríquez y recogido en *Insólitas*, reescribe –a mi entender con suma maestría– el motivo de la casa embrujada, desde la voz de Clara, quien relata lo que vivió, hace al menos una docena de años atrás, junto a su hermano Pablo y la vecina de ambos, Adela. En su ensayo, *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature*, publicado en 2015, Patricia García dedica un capítulo entero –el segundo– a la triangulación conceptual cuerpo-espacio-subjetividad, señalando un *desvío* de la forma tradicional del tratamiento espacial en el análisis literario, y proponiendo, así, una consideración de partida diferente:

[...] space is a category in which only objects are located, thus disregarding the physical emplacement of characters. But are characters not also in space? And could objects not also be characters of the story, as frequently happens in the Fantastic? [...] These significant omissions can be addressed by including space as a category in which *both* characters and objects *are* (53-54)

Una reflexión que nos llega a medida del cuento que nos ocupa. Si bien, en el texto de Enríquez, el cuerpo de Adela termina *desaparecido* y este hecho ha abierto una vía interpretativa política, presente en algunas lecturas del relato, en el contexto de este trabajo me parece fundamental señalar, ante todo, el tratamiento de la casa como un órgano vivo, palpitante en su ilusoria inmovilidad, en su aparente estado ruinoso y desvencijado –*chota*, la calificara Pablo molestando a su madre con la elección del adjetivo malsonante–. Sin embargo, la casa se muestra capaz de actuar y en plena forma, cuando lo hace en una realidad invisible y paralela a la regida por las leyes de lo posible, una realidad *otra*. Esa unidad funcional que constituye la casa ensamblará el cuerpo de Adela a su organismo, se la chupará, ambas se fundirán en un solo ser.

En el relato –y por él– la casa *deviene* “La casa de Adela”, como reza el título, porque –esta es mi propuesta de lectura corporal– cumple la función de lo que en medicina se reconoce como el síndrome del miembro fantasma. Adela es diferente y lo sabemos desde el íncipit textual, por dos características de su cuerpo primordialmente: por un lado, es rubia y muy blanca de piel y, por otro lado, está aparentemente tullida.

Era fácil hacerse amigo de Adela, porque la mayoría de los chicos del barrio la evitaba [...]. Era por el brazo. Adela tenía un solo brazo. A lo mejor lo más preciso sería decir que le faltaba un brazo. El izquierdo. Por suerte no era zurda. Le faltaba desde el hombro; tenía una pequeña protuberancia de carne que se movía, con un retazo de músculo, pero no servía para nada. Los padres de Adela decían que era un defecto de nacimiento. Muchos otros chicos le tenían miedo, o asco. Se reían de ella, le decían monstruita, adefesio, bicho incompleto; decían que la iban a contratar en un circo, que seguro estaba su foto en los libros de medicina. A ella no le importaba. Ni siquiera quería usar el brazo ortopédico (40).

Este rechazo a suplir la ausencia de un miembro con la ortopedia reglada da paso a una primera y poderosa prótesis alternativa: el gusto por los relatos, a menudo violentos y terroríficos, empezando por el mítico origen de su falta y, por tanto, de su diferencia. Esta *princesa de suburbio* –como la describe la narradora–, desubicada en ese “enorme chalet inglés en el barrio gris de Lanús”, cuenta a Pablo y a Clara que ella no nació así, como pretenden sus propios padres, sino que fue atacada por un enloquecido dóberman negro llamado Infierno. Pablo no la cree, porque no hay evidencia corporal:

–A ver, y la cicatriz dónde está.

–Se curó re bien. No se ve.

–Imposible. Siempre se ven.

–No quedó cicatriz de los dientes, me tuvieron que cortar más arriba de la mordida.

–Obvio. Igual tendría que haber cicatriz. No se borra así nomás (41).

Sin embargo, poco después, Adela se borrará *así nomás*, desaparecerá en la casa, y no habrá camino-cicatriz para desandarse y llegar hasta su cuerpo, salvo ese relato incomprensible e inverosímil de los dos hermanos, que a Pablo lo conducirá a enloquecer paulatinamente y a suicidarse once años después de lo acontecido, y a Clara la llevará a narrar el relato que estamos leyendo –¿otra prótesis terapéutica ante el trauma y la experiencia imposible? (cabría preguntarse).

Pero regresemos a Adela y a su condición tullida; en su caso, la prótesis ficcional se complementa por la preferencia, compartida por Pablo, por los filmes de terror y acabará materializándose en el espacio fantástico de la casa en dos velocidades, que dibujan un creciente acercamiento de los dos cuerpos (el de la casa y el de Adela). Primero, por lo que se cuenta *sobre* la casa: en ella vivían dos viejitos, rubios y transparentes (como Adela), rusos o lituanos o tal vez polacos, cuyos hijos no les visitaban y, tras perecer consecutivamente los progenitores, esos hijos nunca vistos entablaron pretendidamente una disputa por causa de la herencia, que dejó la casa de Lanús descuidada, con las ventanas tapiadas y desmoronándose de forma lenta e implaca-

ble. En segundo lugar, es *la propia casa*, con su incansable zumbido de insecto, quien cuenta sus historias a Adela y a Pablo.

–La casa nos cuenta las historias. ¿Vos no la escuchás?

–Pobre– dijo Pablo.

–No escucha la voz de la casa.

–No importa –dijo Adela.

–Nosotros te contamos.

Y me contaban.

Sobre la viejita, que tenía ojos sin pupilas pero no estaba ciega.

Sobre el viejito, que quemaba libros de medicina junto al gallinero vacío, en el patio de atrás.

Sobre el patio de atrás, igual de seco y muerto que el jardín, lleno de pequeños agujeros como madrigueras de ratas.

Sobre una canilla que no dejaba de gotear porque lo que vivía en la casa necesitaba agua (47).

En la enumeración, dos elementos despiertan cierto aire familiar, en este linaje rubio y de piel clara: una aparente tullida (sin pupilas) que no lo es (puesto que ve) y los libros de medicina en los que –según los chicos del barrio– debía estar la foto de Adela monstruo. Ambos forman parte del *attrezzo* constitutivo de esa realidad otra en la que Adela acaba residiendo y que, podríamos argumentar, constituye su tercer y último estadio protésico: la casa entera y sus historias como un miembro fantasma al que Adela se acopla, completándose. En su rescritura de la casa embrujada, Enríquez convierte el cuerpo –concretamente el cuerpo tullido de Adela– en la interfaz motora, ese ente fronterizo de límites inestables y de incompletitud desafiante que se funde con la materialidad viva de la casa abandonada, hasta que esta deviene *su casa*, la casa de Adela.

El cierre del relato nos invita a pensar que Clara, la narradora, se sabe igualmente destinada a la casa y al reencuentro con Adela.

No me animo a entrar. Hay una pintada sobre la puerta que me mantiene afuera. “Acá vive Adela, ¡cuidado!”, dice. Imagino que la escribió un chico del barrio, en chiste, o en desafío, para asustar. Pero yo sé que tiene razón. Que esta es su casa. Y todavía no estoy preparada para visitarla (54).

El adverbio *todavía* nos señala que es, pues, una cuestión de tiempo. Asimismo, la ambigüedad del pronombre final –ese *la* que no sabemos si remite a la casa o a Adela– muestra la indisociabilidad entre ambas. La casa y Adela son una y la misma.

Como ya apunté más arriba, en ningún lugar se ve más amenazada la individualidad en tanto ser uno, único, entero, separable e indivisible, como en el espacio imprevisible del relato fantástico. Dobles, réplicas, fantasmas, invasiones, posesiones, suplantaciones (u otras formas de presencias alojadas en el cuerpo), metamorfosis, embarazos, gestaciones, partos... se conjugan en las tramas del género. Me detendré brevemente en el relato “Línea 40”, de Patricia Esteban Erlés, recogido también en la antología de López-Pellisa y Ruiz. Haciendo gala de una perfecta dosificación de la información narrativa, la escritora elige una voz extraheterodiegética con focalización interna fija en un personaje, Gonzalo Salinas, médico de profesión, a quien le acaban de verificar que padece un cáncer de pulmón en estado terminal. Le auguran apenas seis meses de vida. Esa es la guinda final a una serie de infortunios, de índole distinta, que se han sucedido de forma reciente en la vida de alguien acostumbrado a triunfar, a pisar fuerte. Con el sobre de las pruebas en la mano y sin coche –un accidente lo dejó en siniestro total–, sin Berta que lo espere –lo ha abandonado por un teleoperador–, Gonzalo toma el autobús de la línea 40, al que no se había subido desde el día que obtuvo su plaza fija en el hospital y un futuro de éxito se abría ante él.

Esta vez se sube al vehículo con su sentencia de muerte envuelta en un sobre de plástico y con el sentimiento egoísta de que su vida debería valer más que la del mendigo Venancio, que recoge las colillas que él tira, o que la de la octogenaria que lo fulmina con la mirada cuando él no le cede el lugar en el autobús. Con todo, ambos poseen un destino más halagüeño que el suyo. De repente, una mujer lo llama por su nombre: se trata de Marta Serrano, una antigua compañera de instituto, que si bien no logra que Gonzalo se olvide de su diagnóstico, sí consigue –como antaño– despertar en él cierto deseo sexual. La pulsión de opuestos, eros frente a tánatos, entra en escena.

Desea cerca su rostro, tomarla del pelo con fiereza y besarla, poseerla del todo, mejor aún, cambiarse por ella, convertirse en un ser así de vivo, en una mujer que late y es capaz de provocar ese efecto en un futuro muerto como él (34).

La primera parte de la cita no va a acontecer –al menos con este reparto de roles–, mientras que la segunda, sí. Se trata de una *metamorfosis*, en tanto hay transformación corporal; de un *intercambio*, también, puesto que Marta se bajará del autobús siendo él, pero sobre todo estamos ante una *usurpación* de la identidad que pasa por apoderarse y usar el cuerpo entero de la otra persona (el cuerpo, sus atributos y su fecha de caducidad). ¿Ha sido esta suplantación producto exclusivo del deseo de Gonzalo? ¿Por qué no funcionó con Venancio o la octogenaria? ¿Ansió Marta, por su parte, el cambio? ¿Anheló ella a su vez dejar de prostituirse y emular el cuerpo de otra –en su

caso Julia Roberts– para convertirse en alguien como Gonzalo (o como ella imaginaba que era Gonzalo)? Esas preguntas quedan en el aire, junto a la curiosidad –al menos la mía, lo confieso– de saber cómo llevará Gonzalo Salinas vivir más tiempo (o no, quién sabe) ejerciendo de puta en un cuerpo intervenido para parecerse a *pretty woman*, y ofreciendo sus servicios a *richardgeres* de quinta en *Stars. Una compañía de cine*, junto a la doble exacta –cubana, eso sí– de Angelina Jolie.

Sirva el magnífico relato de Patricia Esteban Erlés como botón de muestra de cómo el género fantástico logra desafiar las lindes corporales como reducto de una identidad. Nuestros cuerpos no empiezan y terminan en sí mismos, ni los límites de nuestra piel garantizan contención ninguna frente el contagio, la mezcla, la transmutación amenazante de lo pretendidamente externo, que no lo es.

IV.

Un segundo abordaje supone entender el texto mismo en tanto que ente corporal, como un organismo biológico. Dicho de otro modo, la materialización textual evoca un cuerpo y ese constituye la poética del texto, el parámetro organizativo de su creación (o uno de ellos)⁵. Cabe considerar, no obstante, que lo que apunto en este segundo abordaje, en grados distintos, está siempre en el cuerpo textual. Me referiré muy brevemente a dos relatos recogidos en *Insólitas* para, además, ponerlos en contraste. Se trata de “Sin reclamo”, de Cecilia Eudave *versus* “Una mujer notable”, de Angélica Gorodischer. La contraposición comprende determinados aspectos formales a los que inmediatamente me referiré, porque hay muchos puntos similares que acercan poderosamente ambos cuentos. Por ejemplo, la posición ideológica que se desprende de ellos, afín a una mirada feminista (o tal vez simplemente acorde con los derechos humanos); o el hecho de que ambos transitan en el umbral de lo im/posible, partiendo de situaciones vitales muy duras y resolviéndolas con cierta ironía cómplice que interpela a quien lee.

“Sin reclamo” denuncia la inmovilidad periclitada de ciertas actitudes masculinas, legitimadas por un machismo recalcitrante y casposo, y ancladas en unos privilegios deshumanizadores, menospreciativos del resto de la humanidad, como los que gasta y podemos rastrear en los pensamientos del narrador protagonista, durante la espera en el aeropuerto.

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

5 Esto ocurre magistralmente en la *nouvelle Distanza de rescate*, de Samanta Schweblin, donde el texto *encarna* en su misma factura lo monstruoso de la historia y, por tanto, nos lleva como ella al colapso discursivo.

curiosa, le dio por crecer como persona. ¿Por qué 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? (19).

Muy sintomáticamente, lo que le sucede a este interfecto atávico es que la incapacidad de transformación lo ha inmovilizado físicamente en ese no-lugar que es un aeropuerto, no se puede mover y tiene todas sus necesidades fisiológicas detenidas. Su misoginia enconada y su desagradable misantropía, sin embargo, no cesan, ni siquiera es capaz de pensarse, en esa circunstancia anómala, vulnerable, dependiente y necesitado. Tieso, rígido, estirado, erecto a perpetuidad acaba descubriendo que no es el único, que ya va siendo esto una plaga, y que como ha sucedido con los demás probablemente nadie lo reclamará.

Por su lado, “Una mujer notable” desvela que para ser una mujer notable hay que aprender, paradójicamente, a no serlo literalmente, es decir: a ser, sin ser notada. Una mujer recurre a su madrina cuando sufre violencia machista. Y esta le da la solución:

–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 (338).

A partir de ahí el cuento resuelve transitando a lomos de lo im/posible anclado en lo real. La mujer maltratada, mediante un arduo y constante entrenamiento físico, aprende a moverse tan rápido que no es percibida, más precisamente recupera un saber que ya tenía y había desatendido. Así, gracias a su más que notable don de no ser notada, se muere tras una agresión de su esposo, logrando que el asesino sea juzgado y encarcelado y ella pueda seguir viviendo, libre y feliz, el resto de su vida. Como en el cuento anterior, la protagonista pertenece a una saga, pero a diferencia del *machirulo*, tan patético como peligroso, del cuento de Eudave, ella sí lo sabe. Así termina el relato de Gorodischer, de forma circular (cierra prácticamente con la misma frase con que abre) y ubicándose en lo cíclico:

En fin, hice todo lo que quería pero de casarme nones, ni pensar. Ah, y una de mis amigas, la Ruby, tuvo una nena y la probamos y es como nosotras y ella me pidió que fuera la madrina. Yo le dije que sí, pero que no sabía si iba a poder ser tan completa como mi madrina, una mujer notable (340).

Si traigo estos dos relatos a colación, y les cuento a grandes trazos unas dominantes exegéticas, es porque todo eso tiñe las estructuras narrativas de los cuentos. Rápido, ligero, sumario... cada vez más ingravido el segundo que, como su protagonista, parece vencer la tiranía de la materia. “Así que llegó el día pero se lo resumo. Lo provoqué y me pegó. Caí al suelo y me morí. No tuvo salvación: se lo llevaron preso y todavía está ahí, en la sórdida gayola” (340), abrevia la narradora. Por el contrario, el ritmo del relato de Eudave discurre más lento y aplomado. Dividido en cinco bloques, cinco partes de duración escénica, separadas por elipsis temporales, y constituidas por una serie mínima de acciones (lógicamente el tipo no se puede mover). En fin –y cerrando esta segunda vía– que la estructuración del cuerpo del relato (su misma constitución corporal) encarna el sentido del relato o, dicho de otro modo, que su forma significa.

V.

La tercera aproximación es una derivación, con un mayor grado de abstracción, de la apuntada en el segundo apartado e implica ya no únicamente una poética corporal constitutiva de un texto determinado, sino el reconocimiento y sistematización de los símiles, las alegorías o las metáforas que entablan los principios y los métodos de los estudios literarios. Hay numerosos ejemplos. Me atrevería a afirmar que buena parte de la narrativa autorreflexiva, que tematiza el propio hecho literario a través de una trama de escritura o de lectura, o una autoría no fiable o, incluso autoficcional, cuando convoca lo sorprendente (con recursos como por ejemplo la *metalepsis*), o a través de estructuras en abismo, espejadas la una en la otra, apunta hacia aspectos vinculados a esta cuestión. Hay un cuento de Emilia Pardo Bazán, intitulado “Hijo del alma” que en un breve espacio consigue articular hasta tres niveles diegéticos, siguiendo el formato de las matrioskas, tres interpretaciones de un mismo suceso: la imposible-fantástica, deglutida por la racional-científica (que pretende desautorizar lo sobrenatural, dándole una explicación plausible) y, por último, la literaria que devora a las otras dos para tratar hacer de todo ello lo que importa, esto es, literatura.

Dentro del volumen *Insólitas*, López-Pellisa y Ruiz recogen el cuento “El libro pequeño”, de Sofía Rhei, que bien puede ofrecernos juego en el sentido de este tercer enfoque. La trama desarrolla, en principio, un caso de intercambio-suplantación cor-

poral entre una niña de nueve años y su muñeca Miranda, quien sabe jugar hábilmente las cartas para conseguir terminar en el cuerpo de Celia y dejarla a ella prisionera en un cuerpo de plástico, en lo que parece ser una dinámica habitual entre las niñas y las muñecas, es decir, potencialmente todas las muñecas fueron antes niñas y viceversa. Otra muñeca-niña inaugura el relato y lo atraviesa por entero. Se trata de Elizabeth, una autómatas de porcelana, de factura anticuada, que funciona como reclamo en el escaparate de un comercio y que fascina a Celia desde el primer momento, cuando esta acude con su madre en busca de un regalo. Gran parte de la atracción de la niña hacia la muñeca mecánica emana de la facultad de esta última de poder escribir, por el módico precio de cuatro euros, y en ese mismo instante, un libro pequeñito, de su puño y letra, único e irreplicable.

A pesar de las reticencias de su madre, Celia se las ingenia para conseguir un libro pequeñito a espaldas de su progenitora, habitante irrecuperable del insulso mundo de la adultez que a Celia le espanta terriblemente:

Su madre le acarició la cabeza.

—Qué deprisa creces. Pronto te vendrá la regla y dejarás de ser una niña.

Todas las fibras del cuerpo de Celia temblaron de terror. Si su madre intentaba tranquilizarla hablando de todo aquello con naturalidad había fracasado miserablemente, porque nada asustaba más a la pequeña que pensar en un futuro de responsabilidades y arrugas, de oficinas y cuerpos fofos. Su madre percibió esa incomodidad.

—No tienes que tener miedo. El día que te venga la regla te pasará algo muy especial, aunque no sé si eres lo bastante mayor como para que te lo diga.

Aquello despertó la curiosidad de Celia, así que se dignó contestar.

—Ya sé lo que va a pasar. Me lo has explicado mil veces.

—Hay una cosa que nunca te he contado. Cuando te salga la primera sangre, si cierras los ojos y te concentras mucho, podrás tener una visión de tu futuro. Es un secreto que me contó mi madre y que a ella le contó la suya, y que solo puedes contarle a tu propia hija, si alguna vez tienes una.

Celia se estremeció. No quería ni pensar en que de su cuerpo iba a brotar sangre de repente como si fuera algo normal, y menos aún un bebé enorme, sucio de todo tipo de restos gelatinosos, llorando angustiado (313-314).

De forma paralela al desarrollo de este primer nivel de la historia, el relato de Rhei se mira a sí mismo y busca nuestra complicidad, en un juego de espejos evidente. De entrada, como los objetos manuscritos que promete la muñeca de la vidriera, el cuento de Rhei se titula “El libro pequeñito” y tiene la forma, en efecto, de un libro reducido, puesto que se subdivide en siete *capítulos* con su epígrafe explícito. Los tres últimos

narran la transposición Miranda-Celia y los acontecimientos vividos por esta última convertida en muñeca y dentro de la vitrina junto a Elizabeth, la muñeca escritora, quien no la recibe exactamente con los brazos abiertos ni da muestras de precisar ser rescatada como Celia y Miranda habían creído.

—¡Tú sí que me tendiste una trampa, con esa falsa llamada de auxilio en el libro pequeñito! ¡No te lo crees ni tú que esas iniciales estuvieran allí «por casualidad»!

Elizabeth suspiró.

—Nos obligan a hacerlo, ¿vale? Forma parte del trabajo. Tenemos que escribir las iniciales «auxilio» o «socorro» para captar a niños sugestionables que puedan ser convertidos en muñecos escritores. Pero el proceso normal es escribir una carta a la dirección que viene al final del libro.

De repente, las cosas empezaban a tener algo de sentido para Celia. Quizá, al fin y al cabo, sí que estuviera destinada a ser escritora.

—¿No sería curioso que todo esto que nos está pasando también estuviera escrito en otro libro y fuera otra trampa para otra niña? Mira, podría escribir un cuento sobre eso. Pero seguro que no me dejan (329).

La autorreferencia es clara. O la autor-referencia. Una traviesa Sofía Rhei nos invita a pensarla como una niña-muñeca que escribe libros pequeñitos con trampa, para que quienes los lean –niñas-muñecas como nosotras– caigamos en ella. ¿Caemos? De hecho, los capítulos finales transcurren en plena caída. Elizabeth y Celia precipitándose –y nosotrxs con ellas– por un larguísimo tobogán hacia... ¿hacia dónde? He aquí la pregunta que nos lega en forma de enigma el relato de Rhei. Aparentemente, en ese primer nivel, ambas se dirigen según Elizabeth a la habitación de los juguetes rotos, no obstante, la narración se dobla perturbadoramente sobre sí misma porque en este momento final Celia siente un fuerte dolor en la tripa:

—¡Bájate los pantalones!

—¡Que te he dicho que no!

Elizabeth la agarró del hombro y se colocó de manera que sus cuerpos corrían en paralelo. Desabrochó los botones del pantalón que llevaba Celia mientras esta hipaba y sollozaba. La niña no intentó detenerla.

—Demonios —refunfuñó Elizabeth—. Pues va a resultar que sí que eres una escritora, al fin y al cabo.

Con la vista borrosa por las lágrimas, Celia miró hacia abajo, y vio que de su vientre brotaba un espeso líquido negro.

Elizabeth sacó un tintero anatómico y se lo pasó.

—Ponte esto, anda. Recogerá la tinta. La vas a necesitar para hacer tus cuentos.

Un temblor de repugnancia sacudió a Celia.

—¿Quieres decir que el cuento que leí... está escrito con tu *regla*?

—Todas las escritoras escribimos con nuestras entrañas (331).

Rhei plantea y exprime, hasta sus últimos fluidos, la metáfora corporal de la escritura como maternidad alternativa. Y, tal vez, como denuncia en *Contra los hijos* Lina Meruane (una escritora no-madre biológica), el final elegido por Rhei aludiría también a la altísima dificultad que conlleva ser madre de humanos y de libros al mismo tiempo. La apuesta de Rhei-Celia (porque estamos en un juego de reflejos), en “El libro pequeñito”, lleva la metáfora hasta sus últimas consecuencias o, si prefieren, hasta el engendro corporal que llora ante un mundo hostil.

Entonces Celia recordó las palabras que su madre le había dicho aquella misma mañana, y pensó que todas las cosas suceden por un motivo. «Cuando te salga la primera sangre, si cierras los ojos y te concentras mucho, podrás tener una visión de tu futuro». De modo que se enjugó las lágrimas, cerró fuertemente los ojos y trató de relajarse para dejar que las imágenes acudieran a su cabeza.

Vio el futuro. Se vio a sí misma eufórica, tan feliz como nunca había imaginado estarlo. Tenía entre las manos un libro pequeñito, empapado en sangre y en desagradables fluidos, aun cubierto de venas rotas y repugnantes gelatinas, llorando angustiado con todas sus letras por haber nacido en un mundo tan horrible (332).

VI.

Como cuarta línea, regreso allí donde nos dejó la cita de Roas. Demasiado a menudo se nos olvida que nosotrxs trabajamos académicamente (también) con un cuerpo, desde el cuerpo y por un cuerpo. Tenemos, somos y devenimos cuerpo, y no hay que soslayar nuestra condición de sujetos-cuerpo, sujetos con cuerpo y sujetos a un cuerpo. Sobre todo, porque desde el conocimiento se ha negado el saber del cuerpo y se lo ha concebido como un agente de distorsión, que confunde, que hay que obviar, hasta evitar, en su contingencia.

Frente a eso, la insistencia de los feminismos. Una de sus enseñanzas más valiosas ha sido –y sigue siendo– que toda enunciación es situada: no existe ese pretendido lugar universal y atemporal desde donde proferir una verdad inquebrantable y eterna, porque estamos ligados a un cuerpo y su devenir, eso es a un tiempo, a un espacio, a un contexto y a una interfaz cognitiva cambiante de interrelación con el mundo. Somos mortales, frágiles y vulnerables, eso es lo que tenemos en común: nuestra condición humana es nuestra responsabilidad colectiva, aprendimos con Hannah Arendt.

En *The Limits of Critique*, publicado en 2015, Rita Felski analiza las condiciones de posibilidad del ejercicio de la crítica literaria, y propone lo que ella bautiza (con cierta reticencia por el uso del prefijo) con el sintagma de *lectura poscrítica*:

Rather than looking behind the text –for its hidden causes, determining conditions, and noxious motives– we might place ourselves in front of the text, reflecting on what it unfurls, calls forth, makes possible. This is not idealism, aestheticism, or magical thinking but a recognition –long overdue– of the text’s status as coactor: as something that makes a difference, that helps makes things happen. [...] Such a shift is desperately needed if we are to do better justice to what literature does and why such doing matters. The wager, ultimately, is that we can expand our repertoire of critical moods while embracing a richer array of critical methods. Why –even as we extol multiplicity, difference, hybridity –is the affective range of criticism so limited? Why are we so hyperarticulate about our adversaries and so excruciatingly tongue-tied about our loves? (2-13).

Tal y como yo lo entiendo, Felski invita a leer manteniendo un cuerpo a cuerpo afectivo, empático y (me atrevería a decir) ético con el texto. Si así lo hacemos, todos los sentidos entran en juego a la hora de interpretar un texto literario y debemos abrirnos a sensaciones ópticas, acústicas, gustativas, olfativas y hápticas. Y perder irremediabilmente nuestra verticalidad de dominio y seguridad. Y con una invitación a *torcerse*, voy a cerrar este texto.

VII.

En *Fenomenología Queer*, publicado en 2006, Sara Ahmed apelaba a la *desorientación queer* como una relación *oblicua e inclinada* con el mundo *straight* (esto es, recto y hetero). Escribe: “Los momentos de desorientación son, ciertamente, vitales. Son experiencias corporales que sacuden el mundo, empujando al cuerpo fuera de las líneas rectas” (200). Unas líneas rectas que constituyen también el cuerpo de los textos, por supuesto. Hay textos –y el género fantástico es una mina– que nos invitan a la desorientación. La desorientación no es, por ella misma, ni positiva ni negativa. Lo importante es lo que hacemos con ella. O con ellas, con nuestras desorientaciones, nuestras vulnerabilidades, nuestras fragilidades compartidas.

No es Ahmed la primera en señalar inclinaciones, oblicuidades y desorientaciones feministas. Hay un precedente que no me puedo resistir a traer aquí. Se trata de la voz irónica de Virginia Woolf en 1929, en su ensayo *A Room of One’s Own* cuando, tras haber buscado infructuosamente una genealogía de escritoras mujeres en las insignes bibliotecas británicas, regresa a una obra escrita por un hombre. Tomo prestado este fragmento de una de las *madres* del feminismo, con su tono corrosivo y un espléndido juego de verticalidad *versus* horizontalidad, para cerrar este artículo:

I opened it. Indeed, it was delightful to read a man's writing again. It was so direct, so straightforward after the writing of women. It indicated such freedom of mind, such liberty of person, such confidence in himself. One had a sense of physical well-being in the presence of this well-nourished, well educated, free mind, which had never been thwarted or opposed, but had had full liberty from birth to stretch itself in whatever way it liked. All this was admirable. But after reading a chapter or two a shadow seemed to lie across the page. It was a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter 'I'. One began dodging this way and that to catch a glimpse of the landscape behind it. Whether that was indeed a tree or a woman walking I was not quite sure. Back one was always hailed to the letter 'I'. One began to be tired of 'I'. Not but what this 'I' was a most respectable 'I'; honest and logical; as hard as a nut, and polished for centuries by good teaching and good feeding. I respect and admire that 'I' from the bottom of my heart. But—here I turned a page or two, looking for something or other—the worst of it is that in the shadow of the letter 'I' all is shapeless as mist. Is that a tree? No, it is a woman (149-150).

No se me ocurre mejor forma de concluir. Ya hace tiempo que las brumosas criaturas que secularmente sobrevivían a la sombra de la enhiesta “I” se deslizan, inclinadas las unas sobre las otras, felices y veloces, salpicando el blanco immaculado de la página con extrañas huellas que parecen garras y dejando rastros de los contornos de sus cuerpos enigmáticos que, no obstante, más que ser descifrados piden reconocimiento, o –mejor– *reconocimiento*.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. [2006] Traducido por Javier Sáez. Barcelona, Bellaterra, 2019.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. [2004] Traducido por Patricia Soley-Beltrán. Barcelona, Paidós, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. [1998] Traducido por Julián Mateo Ballorca. Santander, Shangrila, 2015.
- Felski, Rita. *The Limits of Critique*. Chicago / Londres, Chicago University Press, 2015.
- Enaudeau, Corinne. *La paradoja de la representación*. [1998] Traducido por Jorge Piatigorsky. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Enríquez, Mariana. “La casa de Adela”. *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Teresa López Pellisa y Ricard Ruíz Garzón (eds.), Madrid, Páginas de Espuma, 2019, pp. 39-54.
- Esteban Erlés, Patricia. “Línea 40”. *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Teresa López Pellisa y Ricard Ruíz Garzón (eds.), Madrid, Páginas de Espuma, 2019, pp. 27-36.

- Eudave, Cecilia. "Sin reclamo". *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Teresa López Pellisa y Ricard Ruíz Garzón (eds.), Madrid, Páginas de Espuma, 2019, pp. 17-24.
- García, Patricia. *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature*. Londres, Routledge, 2015.
- _____. *Fantastic Short Stories by Women Authors from Spain and Latin America*. Cardiff, University of Wales Press, 2019.
- Gorodischer, Angélica. "Una mujer notable". *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Teresa López Pellisa y Ricard Ruíz Garzón (eds.), Madrid, Páginas de Espuma, 2019, pp. 335-340.
- Lispector, Clarice. *La pasión según G.H.* [1964] Traducido por Alberto Villalba. Barcelona, Muchnik, 2000.
- López Pellisa, Teresa (ed.) *Las otras. Antología de mujeres artificiales*. León, eolas ediciones, 2018.
- López Pellisa, Teresa y Lola Robles (eds.). *Distópicas y Posthumanas*. Madrid, Libros de la Ballena, 2018.
- López Pellisa, Teresa y Ricard Ruíz Garzón (eds.). *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Madrid, Páginas de Espuma, 2019.
- Meruane, Lina. *Contra los hijos*. [2014] Barcelona, Random House, 2018.
- Pardo Bazán, Emilia. "Hijo del alma". *La Eva fantástica. De Mary Shelley a Patricia Highsmith*, J. A. Molina Foix (ed.), Barcelona, Siruela, 1996, pp. 198-201.
- Rhei, Sofía. "El libro pequeño". *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Teresa López Pellisa y Ricard Ruíz Garzón (eds.), Madrid, Páginas de Espuma, 2019, pp. 311-332.
- Roas, David. "Lo fantástico como desestabilización de lo real. Elementos para una definición". *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), Madrid, Asociación cultural Xatafi-Universidad Carlos III, 2009, pp. 94-120.
- Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Barcelona, Random House, 2014.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. [1929] Londres, The Hogarth Press, 1935.