

EL CUERPO HABITADO Y LA EXPLORACIÓN
DE LA IDENTIDAD: FIGURACIONES DE LA NARRATIVA
DE LO INUSUAL EN *LA PRIMERA VEZ QUE VI UN
FANTASMA* (2018), DE SOLANGE RODRÍGUEZ PAPPE

VÍCTOR MANUEL SANCHIS AMAT
Universidad de Alicante
victor.sanchis@ua.es

Recibido: 13-12-2019
Aceptado: 22-03-2020



RESUMEN

A partir de la fecunda revisión teórica de los discursos literarios no miméticos que se está produciendo en los últimos años, el artículo aborda las figuraciones de lo inusual en algunos relatos que forman parte de *La primera vez que vi un fantasma* (2018), de la escritora ecuatoriana Solange Rodríguez Pappé. El estudio focaliza la atención especialmente en las características que en la teoría sobre los discursos de lo inusual establecen Carmen Alemany (2016b, 2019) y Benito García-Valero (2019) relacionadas con las singulares subversiones de la identidad y del orden social. Así, se presenta el estudio de la conciencia identitaria de los personajes femeninos a partir de la exploración de las relaciones familiares y del simbolismo del cuerpo habitado y de la animalización que propone la escritora ecuatoriana.

PALABRAS CLAVE: Solange Rodríguez Pappé, *La primera vez que vi un fantasma*, inusual, ficcional insólito, identidad.

THE INHABITED BODY AND THE IDENTITY INTROSPECTION:
IMAGINATIONS OF THE NARRATIVE OF THE UNUSUAL IN *LA PRIMERA
VEZ QUE VI UN FANTASMA* (2018), BY SOLANGE RODRÍGUEZ PAPPE

ABSTRACT

Taking its cue from the bounty of theoretical revision of non-mimetic literary discourses in recent years, the paper addresses imaginings of such narrative in stories that are part of *La primera vez que vi un fantasma* (2018), by the Ecuadorian writer Solange Rodríguez Pappe. The study focuses especially on the characteristics that Carmen Alemany (2016b, 2019) and Benito García-Valero (2019) establish in their theories about the discourses of the unusual, related to the singular subversions of identity and social order. Thus, in several stories in the collection, the Ecuadorian writer presents a study of female characters' identity awareness through the exploration of family relationships, symbolism of the inhabited body and animalization.

KEYWORDS: Solange Rodríguez Pappe, *La primera vez que vi un fantasma*, unusual, fictional uncommon, identity.



1. FIGURACIONES DE LA NARRATIVA DE LO INUSUAL EN *LA PRIMERA VEZ
QUE VI UN FANTASMA*, DE SOLANGE RODRÍGUEZ PAPPE

Con la colección de cuentos *La primera vez que vi un fantasma* (2018), la narradora ecuatoriana Solange Rodríguez Pappe (Guayaquil, 1976) consagra una trayectoria literaria dedicada fundamentalmente a la experimentación narrativa en el terreno de los discursos de lo insólito y sus diferentes manifestaciones, que cuenta ya con casi una decena de libros de ficción publicados todos en el siglo XXI (*Tinta sangre*, 2000; *Dracofilia*, 2005; *El lugar de las apariciones*, 2007; *Balas perdidas*, 2010; *La bondad de los extraños*, 2014; *Caja de magia*, 2015; *Episodio aberrante*, 2016; *Levitaciones*, 2017 y *La primera vez que vi un fantasma*, 2018), formando parte destacada de diferentes antologías del cuento fantástico hispanoamericano, como en *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (López-Pellisa y Ruiz, 2019), *American monsters* (Helgadóttir, 2018) o *Mujeres de miedo que cuentan* (VV.AA., 2019). A la carrera literaria, la escritora ecuatoriana, catedrática universitaria y responsable de talleres de escritura creativa desde hace varias décadas, se suma su labor académica, en

la que ha indagado sobre los límites de los géneros sobre los que ha orbitado su obra de ficción, sobre todo relacionados con los grandes marcos genéricos del fantástico y el policial (en 2019 publica un ensayo sobre la ciencia ficción ecuatoriana), y se ha encargado de preparar antologías de microrrelatos, como *Ciudad mínima* (2012), o la parte ecuatoriana de la antología de micro policial *Dispare usted o disparo yo* (VV.AA., 2017).

Pese a la heterogeneidad formal y temática de su narrativa breve, la singular evolución de su relación con los diferentes discursos de lo insólito en los últimos años, desde los grandes marchamos del fantástico, el gótico o la ciencia ficción de su producción inicial, ha motivado que las primeras voces críticas que se han acercado a su narrativa última la definan como una de las narradoras emblema de su generación en su país, con una raigambre creadora que entronca además con la sensibilidad y las hechuras discursivas de otras narradoras que empiezan a visibilizarse con fuerza en el panorama literario latinoamericano y que Carmen Alemany ha agrupado en torno a la definición de una nueva modalidad de lo insólito que ha llamado narrativa de lo inusual:

El corpus que actualmente manejo se concentra en narradoras mexicanas, nacidas a partir de los sesenta y que han publicado sus principales obras en el siglo XXI. Escriben novelas cortas y relatos, pues es en estos géneros en donde lo inusual se refleja con mayor fluidez. Estoy hablando de Patricia Laurent Kullick con *El camino de Santiago* (2003), Cecilia Eudave con *Bestiaria Vida* y Daniela Tarazona con *El animal sobre la piedra* -ambas publicadas en 2008-, Paulette Jonguitud Acosta con *Moho* (2010), Adriana Díaz Enciso con *Odio* (2012) y Lourdes Meraz con *Los abismos de la piel* (2013). Se ampliaría la nómina con algunos relatos de Karen Chacek, de Bibiana Camacho, de Verónica Gerber; sin olvidar *Pétalos* de Guadalupe Nettel. Fuera de México estarían en esta misma línea las argentinas Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Gabriela Cabezón Cámara, Ariana Harwicz y algún texto de Selva Almada. Añadimos a la peruana Claudia Ulloa o algunos relatos de la ecuatoriana Solange Rodríguez Pappé (Alemany, 2019: 314).

En las líneas que siguen, y a partir de la fecunda revisión teórica de los discursos literarios no miméticos que se está produciendo en los últimos años, desde los trabajos clásicos de Todorov ([1970] 1994) y Alazraki (1983, 1990) a los más actuales de David Roas (2014) y Carmen Alemany (2014, 2016a, 2016b, 2018, 2019), el artículo abordará las figuraciones de lo inusual en algunos relatos que forman parte de *La primera vez que vi un fantasma* (2018), focalizando la atención especialmente de las características principales que en la teoría sobre los discursos de lo inusual establecen Carmen Alemany (2014, 2016a, 2016b,

2018, 2019) y Benito García-Valero (2019), relacionadas con las singulares subversiones de la identidad y del orden social que recorren buena parte de los relatos de Solange Rodríguez Pappe.

La editorial Candaya, que ya apostó por la literatura ecuatoriana con las ediciones de las novelas de Mónica Ojeda *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018), presenta en coedición con la Universidad de las Artes los relatos de *La primera vez que vi un fantasma* (2018), en cuya contracubierta se nos anuncia que «la escritora ecuatoriana Solange Rodríguez Pappe, hábil para suponer tramas perturbadoras que dejan huellas hondas, parece haber venido para expulsarnos de la realidad y empujarnos fatalmente a la incertidumbre y a la extrañeza». Efectivamente, a lo largo de los quince relatos que conforman el libro, la autora plantea un discurso que desde el asidero de la realidad transporta al lector a una experiencia de tramas inciertas, inusuales, a partir del hilo conductor de la escritura del fantasma, semánticamente marcado en el título del volumen y en la elección de la imagen de cubierta de Patrick Tomasso. Como apunta simbólicamente esta fotografía, que presenta una silueta humana claramente reconocible recubierta por una sábana blanca, simulando un fantasma, cerca de un no-lugar, con la imagen de una casa de suburbio reconocible, con vegetación descuidada, grafitis urbanos y coches mal aparcados, los relatos principales que presenta Rodríguez Pappe se alejan de la concepción tradicional del relato de terror o del fantástico, pues como trataremos de demostrar su objetivo esencial radica en la indagación intimista de unos fantasmas interiores que alegorizan los miedos que conforman la identidad personal de los personajes femeninos que protagonizan las historias y el contexto social en el que habitan.

José Miguel Vilar-Bou, en una entrevista a la autora en *Eldiario.es* el 12 de marzo de 2019 apunta hacia esta cuestión identitaria en su entrada: «Su nuevo libro, *La primera vez que vi un fantasma*, ahonda en la figura del espectro, pero no desde lo terrorífico, sino como metáfora de la pérdida, la nostalgia. Otros relatos se adentran en mundos extraños, a menudo íntimos» (Vilar-Bou, 2019). A la pregunta «En tu libro están muy presentes los fantasmas. Sin embargo, contrariamente a lo que se podría suponer, no se trata de cuentos de terror», la escritora ecuatoriana confirma esta cuestión: «No, no lo son. El libro se puede leer en diferentes claves: hay fantasmas, pero no son fantasmas literales, sino metáforas. Lo que me interesaba trabajar era el concepto de nostalgia, de pérdida» (Vilar-Bou, 2019).

La diferencia principal de estos relatos de Solange Rodríguez con los discursos más puramente fantásticos, hacia los que podría apuntar el título y

la trayectoria de la autora, radica en que pese a que la mayoría de ellos atraviesan las fronteras genéricas en su hechura formal, en un excelente manejo de la praxis narrativa y en un ejemplo interesante de la hibridez genérica por la que apuestan estas narradoras, como ocurre con el gótico en «A tiempo para desayunar», «Un paseo de domingo», «El atanudos» o «La primera vez que vi un fantasma», o la ciencia ficción en «Un hombre en mi cama» y «Confetti en el cielo», los elementos sobrenaturales no son percibidos por los personajes como un elemento disruptivo de la realidad, sino que forman parte de su realidad, convirtiéndose entonces en alegorías o metáforas de la propia condición humana, concretada en las circunstancias verdaderas de las mujeres que actúan en los relatos. Para Carmen Alemany, que recupera argumentos de un trabajo de Luz Elena Zamudio (2014) sobre algunas narradoras mexicanas del siglo XXI, esta es una de las cuestiones esenciales en la diferenciación de la narrativa de lo inusual de los demás discursos de lo insólito:

No hay por tanto una intencionalidad explícitamente fantástica, aunque sí la necesidad de acudir a otros parámetros que fluctúan en esa franja que oscila entre lo real y lo fantástico pero que termina por detenerse en lo primero; al fin y al cabo, se trata de analogías, fábulas, metáforas, comparaciones en las que la realidad vuelve con todo su peso, lo que la reduce a una representación inusual de esta. Mundos inusuales que son sistemas de representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas. La narrativa de lo inusual sería una mezcla híbrida de la representación de la realidad tradicional y una realidad insólita, su síntesis (Alemany, 2019: 311).

Esta singular relación entre realidad y pensamiento mágico la aborda la autora en la entrevista anteriormente referida, en la que a la pregunta de Vilar-Bou «¿Por qué buscamos en la ficción traspasar lo real, inventar mundos imposibles, desconcertantes?», la respuesta de Solange Rodríguez Pappe enlaza con los argumentos en el tratamiento de lo insólito expuestos por Carmen Alemany:

Porque los seres humanos tendemos al pensamiento mágico tanto como al racional: La gente ora para pedir cambios en sus vidas. Y creemos que Dios es capaz de obrar ese milagro. El milagro es parte de lo fantástico. Los seres humanos, aunque muchos hagan como que no existe, conviven con lo fantástico: la propia esperanza lo tiene como base. No creo, por tanto, que ficción y realidad sean oposiciones, sino más bien dos maneras de estar en el mundo (Vilar-Bou, 2019).

Aunque a lo largo de estas líneas abordaré otros de los cuentos del volumen que considero más definitivamente inusuales, esta cuestión introduc-

toria que justifica el interés principal de *La primera vez que vi un fantasma* por la reflexión identitaria intimista del sujeto narrativo por encima de las consideraciones tradicionales del terror o la ciencia ficción se manifiesta claramente en los relatos «Un paseo de domingo» y «La primera vez que vi un fantasma», que da título al volumen. El primero relata el paseo de una mujer por un centro comercial junto a su madre, que se convierte en una presencia ausente cuando al final de la narración se revela que ya está muerta: «Es un cuento muy triste, sí: Esta hija que cumple un ritual un poco absurdo y solitario que es ir por el centro comercial con su madre, o con la idea de su madre... Si es real o no, no sabemos y finalmente no importa. Lo que importa es que la hija cumple un ritual de memoria» (Vilar-Bou, 2019). En el cuento «La primera vez que vi un fantasma» la protagonista es abandonada en un hotel a las afueras de Las Vegas y su soledad se manifiesta en la visión de la fantasmagoría, que como corrobora la autora, es más bien el símbolo del quiebre de su conciencia identitaria: «Esta mujer está siendo abandonada por el hombre al que ama, mucho más joven que ella. Quería que él la acompañara hasta el final de su sueño, que consiste en llegar a un lugar llamado Liberty. Ella ve el fantasma justo cuando se queda sola, pero ¿qué le espanta más? ¿El fantasma o la soledad? Yo creo que finalmente teme más la soledad» (Vilar-Bou, 2019).

Así, los cuentos del volumen de Solange Rodríguez Pappe se definen estructuralmente por la maestría de la escritora ecuatoriana en la construcción del ambiente del relato, que apunta a los marcos genéricos tradicionales de lo insólito, generando un principio de incertidumbre que en algunos relatos ni siquiera se resuelven en la escritura, convirtiéndose en protagonista principal del relato. En este sentido, muchos de estos relatos coinciden con los argumentos de Carmen Alemany cuando define la narrativa de lo inusual como una «forma de ficción en la que prima la incertidumbre aunque los hechos transcurran en el plano real con transiciones hacia lo onírico o delirante» (Alemany, 2016b: 135).

Benito García-Valero (2019) plantea una caracterización teórica de los mecanismos definitorios de este discurso de la narrativa de lo inusual que nos ofrece un marco metodológico interesante para profundizar en el análisis de algunos relatos de *La primera vez que vi un fantasma*. García-Valero sistematiza el debate genérico sobre lo inusual presentando claves de análisis significativas, que bien podrían agruparse en la gran cuestión que fundamentan la singular narrativa de estas narradoras: la reflexión identitaria. Una indagación intimista acerca de la identidad, para la que se utilizan diversos recursos formales como «el apropiamiento de motivos de la literatura fantástica clásica para explorar posibilidades identitarias, como el doble» (García-Valero, 2019:

327) o «la presencia de narradores no fiables» (García-Valero, 2019: 326) y sobre todo el trabajo con el espacio significativo del cuerpo, que en el caso de estas autoras suelen manifestarse en la voz de las mujeres que afrontan el relato desde la posición de la protagonista o de la antagonista, en muchos casos incluso la de ambas, como trataremos de ejemplificar en líneas posteriores en los textos de Rodríguez Pappe, que constantemente juega con la perspectiva de las narradoras, a veces en primera persona, otras en tercera persona y en otras incluso a partir de monólogos dramáticos. Además, García-Valero presenta como característica de esta narrativa «el componente subversivo de lo inusual», que hereda y potencia de los marcos fantásticos clásicos, que han estado estrechamente relacionados con el intento de subversión de la epistemología racionalista y que estas narradoras recuperan con fuerzas, pues sus relatos pretenden «desestabilizar los fundamentos sobre los que se cimienta nuestra visión del mundo» (Alemany, 2016a: 109). Así, a continuación, trataré de desentrañar los tópicos principales en la construcción identitaria de algunos de los relatos principales de *La primera que vi un fantasma* (2018) a través del estudio de las relaciones familiares y el simbolismo del cuerpo y la animalización en la representación de la conciencia de género.

2. LA INFLUENCIA DEL OTRO, LOS CUERPOS HABITADOS Y EL DESEO ANIMAL: SUBVERSIONES POSMODERNAS DE LA IDENTIDAD

José Carlos González Boixo, en un lúcido texto del que se hace eco Carmen Alemany (2019: 317), afirmaba lo siguiente acerca de las historias de algunas narradoras mexicanas nacidas a finales de los 60 y los 70: «lo que en un principio podría parecer una historia habitual en la literatura fantástica y, en especial, de la ciencia ficción, se convierte en vehículo simbólico para indagar el universo femenino y en el reconocimiento de su identidad» (González Boixo, 2014: 7). El guante es recogido por Carmen Alemany (2016a, 2016b, 2019) en sus sucesivos estudios sobre la narrativa de las mexicanas Patricia Laurent Kullick (*El camino de Santiago*, 2003), Cecilia Eudave (*Bestiaria Vida*, 2008), Daniela Tarazona (*El animal sobre la piedra*, 2008), Paulette Jonguitud Acosta (*Moho*, 2010) y Lourdes Meraz (*Los abismos de la piel*, 2013) cuando afirma que

desde una perspectiva temática las autoras y obras citadas se adentran de una manera menos ortodoxa que las narradoras anteriores en el universo femenino, una identidad más actualizada y adaptada a la propia evolución de los roles de género. Una novedad, o quizás una evolución, que surge del internamiento en

otras vías para hablar de la mujer desde un afán intimista y de búsqueda. Sus personajes, siempre femeninos, narran desde la primera persona en una declaración de autoanálisis que apela al tono confesional; mujeres en tránsito, frágiles e inestables que referencian sus cuerpos, cuerpos invadidos como línea argumental (Alemany, 2019: 321).

En la misma dirección apunta Benito García-Valero cuando se acerca a estos discursos, definidos por «el afán por encontrar una identidad femenina propia», pues «las novelas de lo inusual intentan o bien reconstruir una identidad perdida o lacerada o bien construir una identidad propia frente a un entorno alienante, casi siempre familiar, al cual renuncian las protagonistas» (García-Valero, 2019: 326).

En el caso de la narrativa de Solange Rodríguez Pappe la exploración identitaria de los personajes femeninas es una constante que vertebra nítidamente una buena parte de su obra narrativa y crítica y que es axial en los relatos de *La primera vez que vi un fantasma*. En un estudio de 2013, al que volveremos, la escritora ecuatoriana reflexiona sobre representaciones corporales animales en escritoras contemporáneas y muestra un interés evidente por aquellas figuras animales vinculadas con la feminidad como forma y emblema de la indagación identitaria, generalmente vinculada con el sentido del cuerpo, tema tan importante para la reflexión feminista del siglo xx, aportando las reflexiones de lecturas fundamentales para el proyecto identitario de sus personajes que están relacionados con los discursos de Judith Butler (*El género en disputa*, 2007) o Julia Kristeva (*Poderes de la perversión*, 1998). La propia escritora se ha encargado de afirmar en diferentes entrevistas la importancia de este aspecto en su obra como forma de lucha por la visibilización de problemas acuciantes para las mujeres del siglo xxi: «Necesitamos romper los paradigmas de la literatura tradicional ecuatoriana que era básicamente masculina y explorar lo que las mujeres tienen que decir» (Ailouti, 2019). Marta Ailouti argumenta con las palabras de Rodríguez Pappe, insistiendo en la necesidad de que los discursos de lo fantástico aborden también la problemática de género y la crítica social:

«Es como el pensamiento mágico —interviene Solange Rodríguez—, que no es solo de América Latina. Hay que salir de esos lugares comunes. Las situaciones extrañas no tienen un lugar para ocurrir, al igual que la violencia, están dentro de nosotras también. Lo extraño está en nuestra mirada». A la escritora, que acaba de publicar en Ecuador un ensayo sobre el fin del mundo donde exploraba cómo sería el Apocalipsis en Guayaquil, le preocupa que el discurso de género y el discurso social sean tan fuertes que lo fantástico no tenga esa potencia (Ailouti, 2019).

En otra entrevista para Eduard Aguilar el día 8 de marzo de 2019, la autora reivindica el papel de la mujer en los discursos de lo insólito y se sitúa heredera de la tradición que Zoé Jiménez Corretjer sancionara en su estudio de 2001, *El fantástico femenino en España y América*:

Yo creo en eso, creo en la intervención fantástica del mundo. Y en mi caso, como soy mujer, y estamos en el 8 de marzo (la entrevista se desarrolla envuelta por bullicio de las manifestaciones), yo creo que mi trabajo tiene que ver con el feminismo fantástico. Tradicionalmente las mujeres no trabajan los géneros del terror, de lo fantástico, de la ciencia ficción, de la novela negra, y justamente a mí me interesan porque son marginales, y también porque me interesa que las mujeres tomemos el control sobre esa parte del mundo que nos ha sido negada hasta ahora (Aguilar, 2019).

En la misma línea responden los primeros críticos que se han acercado a *La primera vez que vi un fantasma*, que cuenta ya con algunas notables reseñas en diferentes espacios digitales como la de Vallejo Corral, quien proyecta el discurso feminista como elemento fundamental del volumen: «un discurso político feminista que fluye natural en sus relatos» (Vallejo Corral, 2018).

En este sentido, los personajes femeninos que imagina Rodríguez Pappe se convierten en generadores de todos de los relatos de *La primera vez que vi un fantasma*, definidos por una sensibilidad actualizada para abordar desde lo insólito ese imaginario que tradicionalmente había tenido un espacio polarizado entre el ángel del hogar y la madrastra terrorífica, sin necesidad de indagar en los conflictos internos:

hemos sido durante muchos años ese gran otro. Ese cuerpo que pare, que se embaraza, que arroja sangre, que arroja leche, como esa construcción ambigua y monstruosa, porque la deseas y al mismo tiempo la aborreces. Ese otro nos causa curiosidad y deseo, una vía para crear fantasías terroríficas: las brujas, las vampiras, las demonias... la contradicción humana (Eduard Aguilar, 2019).

En los cuentos de Rodríguez Pappe, la cuidada ambientación retórica funciona como marco para introducir al lector en la reflexión identitaria de los personajes femeninos, principal motor de la acción. Las mujeres dibujadas en los relatos se enfrentan a situaciones de estrés que propician la reflexión interior con argumentos que generalmente quedan suspendidos en finales abiertos de corte poético, otra de las características del discurso de lo inusual (incluso hay un relato metaliterario al respecto, «Pistola cargada»), generando una incertidumbre que solo se puede resolver en las connotaciones semánticas.

cas que operan en el proceso lector. Es el lector el que indaga en la psicología de los personajes, el que completa su significado y ofrece un cauce de interpretación de los conflictos íntimos, que además no le son ajenos, pues la vigencia de muchos de ellos funciona como espejo de situaciones fácilmente reconocibles, como la violencia de género, las relaciones madre-hija, hermana-hermana o hermana-hermano, el cáncer de mama, la infidelidad, etc.

En estos relatos breves, el lector empatiza a través de una escritura que se convierte en la expresión de la conciencia de las narradoras que protagonizan los diferentes relatos y que tienen como principales vías de exploración las relaciones familiares, el simbolismo sinecdótico del cuerpo y la potencia metafórica de la presencia constante de los animales en todo el volumen. Así, la protagonista del cuento «Paladar», de viaje turístico-gastronómico por Lima con un marido norteamericano cuya relación «se había tornado en fastidio» (Rodríguez Pappé, 2018: 17) huye de los fantasmas de sus pesadillas, entre otros un pecho extirpado por un cáncer, y decide deambular sola de madrugada por una ciudad de Lima nada generosa. En ese paseo conoce a otro personaje masculino, Lorenzo con quien mantiene una intensa sensación de deseo que se ve truncada en el momento que él queda paralizado al tocar el implante de su pecho. Por otro lado, Noa, el personaje principal de «Un hombre en mi cama» tiene un grupo de amigas que se dedican a visitar webs de compañía en las que los usuarios buscan placer mirando a la gente dormir, tomando incluso sustancias bloqueantes para completar la experiencia del sueño, analogía que simboliza el verdadero conflicto del relato: la mala relación que tiene con su hermana Vera, activista social que ha planeado una boda con una acacia macho como reivindicación de la naturaleza en un mundo donde el calentamiento excesivo está desolando la naturaleza. La protagonista de «Pequeñas mujercitas» vive sola en la casa de sus padres y ha descubierto una civilización de pequeñas mujeres que habitan debajo del sofá y que han creado sus propias normas, basadas en el hedonismo. Entre tanto, el conflicto resulta de la llegada de su hermano Joaquín, un hombre bello al que han echado de casa debido a sus continuas infidelidades y necesita un sofá en el que dormir. Las pequeñas mujercitas trepan guerrerías entonces hasta su sexo y la puerta que se cierra genera una elipsis en el lector, cuya incertidumbre ha de resolver con las pistas de la narradora, que tampoco sabe si los gemidos de su hermano son de placer o de muerte. El personaje de «Un paseo de domingo» se enfrenta a la nostalgia de pasear con su madre por la ciudad las tardes de domingo hasta que un espejo genera el desenlace, pues su madre, muerta, solo habita en su memoria. Y Olivia, la protagonista del monólogo teatral de

«La historia incómoda que nos contó Olivia el día de su cumpleaños», responde de manera inusual durante su discurso de cumpleaños a una situación de tensión familiar generada por su marido y su hijastro, mimetizando su actitud con la de una mujer fantasmagórica de un barrio humilde que la persigue por la ciudad llegando hasta un delirante final monstruoso. El conflicto de «Mata-dora», al que volveré, es el más abiertamente comprometido con la mirada feminista, donde se mezclan las voces luchadoras de una madre ante los problemas de una hija preadolescente, la muerte a puñaladas de una mujer a manos de un hombre despachado y el metafórico maullido de una gata en celo. En «El atanudos», Rodríguez Pappe construye la imagen de una muchacha extraña cuya cicatriz esconde una historia popular de una fuerza inexplicable capaz de hacer nudos en los cuerpos de la que solo se puede escapar, como nuestros miedos, exteriorizándolos para sacarlos afuera. El último pensamiento del personaje de «Confeti en el cielo», un cuento de tono apocalíptico que narra la última tarde sobre la Tierra, desgarrar los fantasmas interiores de su protagonista: «me concentré en mis sueños que se trizaron en su pecho, para el crujido del agua congelada: mi madre y el hombre que amé fueron entonces dos siluetas de hielo que estallaron en centenares de pedazos» (Rodríguez Pappe, 2018: 125). Por último, la narradora de «La primera vez que vi un fantasma» narra la aventura de unos buscavidas que viajan a Las Vegas por un futuro mejor. Ella, abandonada y engañada, exterioriza la visión del fantasma del hotel, esperando a Vico, que ya nunca volverá, generando otro final abierto que apunta hacia la soledad y la tristeza de la protagonista.

Como apuntan los conflictos principales de las tramas de los relatos del volumen, hay un interés notable en Rodríguez Pappe por explorar las relaciones de las protagonistas con su entorno más cercano, generalmente en el ámbito familiar, pues son estas las que provocan los fantasmas interiores. Carmen Alemany afirma con respecto a estas narradoras que «estamos ante novelas que cuestionan constantemente sus relaciones con los otros; unas relaciones familiares que siempre se tornan conflictivas: con su pareja, con sus progenitores —especialmente la madre (matrofobia), que es vista opresora— o con sus hermanas. La maternidad, tema tan recurrente en la narrativa escrita por mujeres, se asume en algunas autoras citadas desde la exasperación, la rabia, el arrebato, la locura» (Alemany, 2019: 321), cuestión decisiva en la narrativa de Rodríguez Pappe. Efectivamente, las mujeres del conjunto de relatos que nos ocupan se enfrentan a matrimonios insatisfechos («Paladar»), con el tema de la infidelidad («Pequeñas mujercitas»), la maternidad conflictiva y delirante («La historia incómoda que nos contó Olivia el día de su cumpleaños»), la violencia

de género («Matadora») o el abandono («La primera vez que vi un fantasma») como nudos narrativos, pero también a las complejidades familiares en las relaciones madre-hija («Matadora», «La historia incómoda que nos contó Olivia el día de su cumpleaños», «Un paseo de domingo») o en la relaciones entre hermanos, presentada desde dos puntos de vista opuestos. La protagonista de «Pequeñas mujercitas» empatiza con la figura masculina de su hermano, pese a sus constantes infidelidades y vaivenes. Sin embargo, la relación entre hermanas en «Un hombre en mi cama» explora el camino de la opresión psicológica que también se manifiesta en las constantes alusiones a la matrofobia en este tipo de narraciones y sobre las que ha escrito recientemente Nieves Ruiz (2018). Si entre hermanas parece haber una relación de competitividad, entre hermana-hermano parece relucir un nexo maternofilial.

Uno de los relatos más destacables de *La primera vez que vi un fantasma*, sin duda, es «La historia incómoda que nos contó Olivia el día de su cumpleaños», que además es uno de los textos que más se acercan al discurso de la narrativa de lo inusual que venimos desgranando. La estructura narrativa es poco habitual en este tipo de relatos, pues se articula a partir de una representación dramática de un monólogo que Olivia ofrece en la fiesta de sus cincuenta años, en la que la autora nos ofrece acotaciones y la protagonista rompe constantemente la cuarta pared para referirse a los invitados, que en su representación coinciden con el público. Según ha relatado la propia escritora, el cuento ha tenido montaje teatral exitoso tanto en Ecuador como en Madrid.

Olivia es caracterizada como una mujer bien colocada socialmente («aparece una mujer radiante con un vestido de lentejuelas y una copa de champán en la mano»; Rodríguez Pappé, 2018: 72), en contraposición a las constantes referencias a la otra parte de la ciudad, llena de mendigos, que tendrán un peso fundamental en la historia. Su segundo matrimonio, después de enviudar del primero, le ha proporcionado una aparente comodidad y un hijastro insoportable que tensa la estabilidad del personaje. La relación con el marido se revela progresivamente como el detonante del conflicto del relato, pues Hugo es perfilado como un hombre con una supuesta buena posición económica, machista y controlador, que además le ha sido infiel con una de las asistentes a la fiesta: «Hugo, frío como una piedra. Fue lo primero que me dijo cuando nos casamos y yo era un mar de llanto en la boda por la emoción. Hugo, tan guapo, me parecía mentira que fuera mío. Se me acercó por detrás y me dijo al oído: Eres muy sensible, Olivia. Si vas a ser mi mujer tienes que endurecerte, carajo» (Rodríguez Pappé, 2018: 74). De este modo, Olivia, «mi mujer», está a su servicio («Qué bueno que estás corriendo por las mañanas,

Olivia. Ya que estás despierta, por favor, baja a hacerme un café»; 82), aunque se haya desempeñado laboralmente en una agencia de publicidad que finalmente decide echarla con insinuaciones de que ya es demasiado mayor para el mundillo: «Hugo me dijo que renunciara. Pero yo no quise, porque ustedes saben cómo son de contradictorios los hombres, dicen que quieren una mujer independiente, pero se van con las más pendejas» (76). Pero el nudo del relato se activa en torno a la maternidad, puesto que Olivia tenía ilusión de ser madre, pero su marido se había negado porque ya tenía un hijo de una relación anterior, Huguito, un adolescente insoportable y caprichoso que respeta muy poco a la nueva mujer de su padre. La posición antagónica de Olivia con respecto a Huguito la convierte en el personaje clásico de la madrastra. Una madrastra posmoderna que en pleno siglo XXI se había dedicado a guardar las apariencias para mantener su estabilidad familiar:

Y yo, con la sonrisa congelada, cosida a las comisuras, sudando frío porque nos han dicho que debemos ser buenas con los hijos de nuestros esposos. ¿Verdad que la palabra madrastra tiene algo de odioso? Seguro que la inventó alguien que tuvo que soportar a la esposa de su padre, que, así fuera Mary Poppins, de todas formas la detestas por una única y crucial razón: ¡se está cogiendo a tu papá! (76-77).

La frustración de una maternidad negada y esta posición familiar de conflicto motivan la rebeldía de Olivia, que después de perder su trabajo relata su metamorfosis para subvertir su situación personal y alcanzar la libertad. Porque la historia de Olivia es un relato de libertad, conseguida a través de un delirante plan para disfrutar de su maternidad. No solo se va a convertir en el desenlace del relato en la madrastra de Hansel y Gretel que convence al padre para abandonar a los niños en un bosque en tiempos de hambruna, sino que además, frente a la oposición de su marido, se ha quedado embarazada. Es interesante el mecanismo simbólico que utiliza Rodríguez Pappe para ejemplificar la ruptura de Olivia con su vida familiar opresiva, utilizando el elemento inusual del relato como generador de esta metáfora. En uno de sus viajes al otro lado de la ciudad, una vieja desdentada se le aparece, y su presencia la hace enloquecer hasta que necesita volver en su búsqueda. Este personaje, una mujer misteriosa que roba niños, de filiación en buena parte de las culturas del mundo, que en la escritora guayaquileña tiene además una fuerte carga de denuncia social hacia la problemática de los mendigos y los sintecho, le pide que le traiga al niño. Harta de los desplantes del joven, Olivia, en un descuido de Huguito, se lo ofrece a esta presencia insólita para deshacerse de

él. Todavía la autora nos ofrece un guiño metaliterario final, pues Olivia ha envenado las copas de todos los asistentes a la fiesta, entre ellos la amante de su esposo: «Digamos que, por mi abuela, siempre me han gustado los finales dramáticos. Yo me iré a otro país. Este niño que espero, esta extraña y caliente cosa que está dentro de mí va a protegerme» (87). La transformación en la mala del cuento se ha completado, y es paradigmática la inusual afirmación final: «Los monstruos, cuando nos encontramos, jamás volvemos a estar solos» (87) que resignifica el rol de la protagonista y pone en valor su nueva identidad de mujer libre.

Por otro lado, una de las sinédoques más utilizadas por estas escritoras a la hora de reflexionar sobre la identidad propia ha tenido un amplio espacio de trabajo en las figuraciones del cuerpo femenino, que a menudo se convierte en indiscutible protagonista del relato, como ocurre por ejemplo en *Moho* (2010), de Paulette Jonguitud Acosta, o en *Los abismos de la piel* (2013), de Lourdes Meraz, por citar tan solo algunos de los más representativos. El cuerpo como espacio del relato tiene una amplia reflexión crítica, con calas excelentes como los trabajos que han generado el grupo de investigación de la Universidad de León, entre muchos los de Natalia Álvarez (2003) o el volumen editado por Ordiz-Alonso y Díaz Cobo (2015). Recientemente, Eva Valero (2016) ha profundizado esta significación en un estudio sobre *El camino de Santiago*, de Patricia Laurent Kullick, que también interesa a las propias narradoras de esta estética de lo insólito como académicas, como muestran los artículos de Daniela Tarazona (2014) o Cecilia Eudave (2019). Como establece la propia Eudave, la problemática del cuerpo femenino en la ficción latinoamericana tiene antecedentes más que notables en las obras de Amparo Dávila y Elena Garro, y en otras narradoras fundamentales como Margo Glantz, en cuya obra es esencial la reflexión en torno al cuerpo y sus posibilidades simbólicas (Franco, 2003), pues «el cuerpo es lugar propicio para evidenciar las problemáticas, no solo genéricas sino sociales y filosóficas» (Eudave, 2019: 49). Muy interesante a este respecto es la noción que plantea la escritora mexicana a lo largo de su estudio acerca de la necesidad de las escritoras más jóvenes de «personalizar el cuerpo» (Eudave, 2019: 54-55) frente a la despersonalización de la literatura de corte socialrealista más mediática. La reflexión interior se manifiesta en «el cuerpo habitado» (Eudave, 2019: 49) de las protagonistas, cuyas heridas físicas o metamorfosis pretenden alegorizar la conciencia identitaria:

El cuerpo, entonces, no es solo materia viva o muerta, sino que está habitado o se habita. Y cuando se habita de lo insólito exterioriza, por medio de analogías

o de sistemas alegóricos, una realidad más poderosa, más evocadora, revelando las desgastadas formas de control y pronunciamiento de sociedades que se niegan a ser inclusivas y siguen bajo los mismos parámetros de represión y sujeción del ser humano (Eudave, 2019: 55).

Muchas de las protagonistas de los relatos de Solange Rodríguez Pappe en *La primera vez que vi un fantasma* somatizan las diversas problemáticas en la reflexión en torno al cuerpo, que en muchos momentos se torna inusual en la difusa corporeidad de las presencias que anidan entre la realidad y la fantasmagoría. Pero como apunta Daniela Tarazona, en un fragmento que recoge Eva Valero (2016: 89), los cuerpos de este tipo de relatos se definen significativamente en la exploración que realiza la propia escritura: «Son cuerpos que exponen lo que es aceptado socialmente y lo que es preciso que permanezca en la oscuridad; veremos que las protagonistas suelen actuar en esta disyuntiva y que, cuando experimentan la incertidumbre, sus acciones son improvisaciones que suelen partir de identidades prodigiosas, anómalas y fantásticas en continua definición dentro de sostenidos *performances*» (Tarazona, 2014: 181). En este sentido, la protagonista del relato «El Atanudos», por ejemplo, vertebra su historia insólita para dar respuesta a las cicatrices de su rodilla derecha: «tenía varias cicatrices que se habían vuelto una sola, enorme, como una roncha pálida extendida» (Rodríguez Pappe, 2018: 102), que señalan a través de su cuerpo el camino de sus miedos. O en el relato de «Pequeñas mujercitas», cuando la tropa de mujeres en miniatura ataca armadas el cuerpo desnudo del hermano infiel, abalanzándose sobre su sexo. Pero sin duda esta cuestión la podemos recuperar en otro de los relatos más propiamente inusuales del volumen, titulado «Paladar», donde la escritora ecuatoriana focaliza en el cuerpo lacerado de la protagonista la reflexión final, de acuerdo con los argumentos del trabajo de Cecilia Eudave que antes mencionábamos: «El cuerpo, a partir de la literatura que frecuenta los territorios de lo insólito, es un lugar de enunciación, no solo del yo frente a cualquier amenaza exterior, sino de visibilidad y conciencia identitaria» (Eudave, 2019: 56).

«Paladar» es uno de los relatos más extensos del libro, cuestión sobre la que ha reflexionado la autora, apuntando hacia nuevos proyectos que tendrán que ver con la novela, que se abre con una cita de Patricia Esteban Erlés fundamental para entender la atmósfera que se genera en torno a una posible cena exótica con un manjar desconocido: «El amor es una suerte de canibalismo. Masticamos la imagen del ser amado cuando no está presente, nos preguntamos a qué sabrán sus ojos y su piel» (Rodríguez Pappe, 2018: 16).

Así, la protagonista, latinoamericana, y su pareja, norteamericano, afincada en Estados Unidos, andan de *tour* turístico por la ciudad de Lima cuando reciben la misteriosa invitación de Lazorra para un evento culinario especial que se realizará para un selecto número de comensales y sobre el que gira el conflicto insólito del relato, pues el lector acaba convencido de que lo que los afortunados de la velada están comiendo es carne humana. No obstante, a pesar del aparataje retórico insólito, el relato se afinsa en la realidad de las calles de Lima, que aparece en su versión literaria de Lima la horrible con una carga importante de crítica social, por cuyas calles va a deambular la protagonista después de escapar del hotel donde ha dejado a un marido que claramente no la llena de felicidad. Y decide salir del hotel justamente debido a los problemas psicológicos que arrastra, «mis insomnios y mis pesadillas», pues en terapia le han advertido de que «quien sufre un cáncer, después queda afectado de desasosiego» (25). La disrupción psicológica se relaciona íntimamente con la cicatrización que provoca la fatal enfermedad del cuerpo, en cuyo dolor comienza la visibilización del problema y la reflexión sobre la nueva conciencia identitaria:

Me habían extraído los ganglios de un pecho, pudieron ser los dos o pudo haber sido todo el cuerpo. Si sacaba cuentas, había sido afortunada: estaba viva, aunque la cicatrización era muy lenta. Si llevaba la mano al seno derecho, sin presionar demasiado, el relleno que usaba en el brasier lo hacía sentir muy parecido al pecho original, aunque dolía, dolía terriblemente. En apariencia nada había cambiado y tenía la impresión de que para Ian yo me había elevado a la categoría de rareza apreciada. El problema estaba en que por la noche había siempre un rato de silencio, y no tenía más remedio que pensar (25-26).

Después de tomar varias copas en el hotel, la embriaguez con la que recorre las calles de Lima le aleja del dolor y le acerca a la temeridad: «Tenga cuidado, señora. Si va en esa dirección no es seguro. Pregunté qué parte era segura en Lima. Dijeron que ninguna» (28). Sin embargo, la protagonista encuentra calma en la evocación del recuerdo de otras veces «y ahora comprendía que había una belleza inédita y aún más honesta por recorrer» (29) y es a partir de una cita de Susan Sontag «donde decía que la belleza es aquello que permanece intacto entre las ruinas» (29) cuando la identidad de la ciudad «bella y solemne», aunque «arruinada por la modernidad que todo lo uniforma con su caos y su individualismo» (29) se convierte también en símbolo de su propio cuerpo: «mientras lo evocaba, coloqué una mano sobre mis pechos y volví a presionar» (29). No obstante, su cuerpo semidesnudo en una fotografía activa de nuevo los fantasmas de la protagonista, ofreciéndonos la clave

interpretativa de su identidad actual: «Fotos con la familia en Nicaragua cuando todavía podía usar bikini o ir en topples, enseñando el pezón a los 40 años, porque mientras más vieja una, más rebelde; pero esas eran fantasmagorías, épocas anteriores al año del naufragio. ¿Qué podía ahora espantarme en un hotel si yo misma me aterrorizaba? Todos los fantasmas que conocía eran portátiles y se movían conmigo» (29-30).

Estos fantasmas portátiles se activarán en el desenlace de la historia con Lorenzo, un personaje que emerge de la noche limeña y que compromete la situación de la protagonista. Ambos acaban besándose al calor del amanecer, pero él descubre su prótesis y ante la insistencia ella huye avergonzada, atormentada por su cicatriz. Lorenzo le había dado su número de teléfono para despedirse antes de que partiera rumbo a los Estados Unidos, pero ya nadie contestaría a las llamadas. La selecta cena que había pagado su marido en el restaurante «El Paladar» genera la alegoría inusual, pues intuye que la carne que está probando es la de Lorenzo. La imagen del amante devorado es aquí una excusa retórica para que aflore todo el dolor interior de la protagonista, que se manifiesta de nuevo en la escritura de la cicatriz de su pecho, su nueva señal de identidad: «yo me consolaba apretando mi herida que empezaba desde la axila y terminaba en el plexo solar, para tolerar lo horrible, para ver si ya estaba un poco menos sensible. Pero no, si hacía la menor presión, seguía fresca. Todavía doliendo» (40).

El último elemento de la reflexión identitaria que me gustaría destacar en los relatos de Rodríguez Pappé está relacionado con otro de los principales tópicos de la narrativa de lo inusual, que tiene en la animalización y en la metamorfosis un potente filón retórico para explicar simbólicamente sensaciones, emociones y contradicciones interiores, que en muchos momentos están íntimamente relacionados con la escritura del cuerpo, pues es este el que sufre la mutación. Así, como apunta Cecilia Eudave al respecto de algunos cuentos mexicanos del siglo XXI: «La animalización del sujeto femenino no es una metamorfosis exterior sino interior» (2019: 53), como ocurre en el caso paradigmático de la novela *Bestiaria Vida*, donde Eudave desarrolla el discurso de lo inusual en unos personajes que humanizan algunos animales de los bestiarios tradicionales. Sobre esta cuestión, sobre la que se ha indagado recientemente a partir de la sistematización deleuziana que proyecta Rosi Braidotti en *Metamorfosis. Hacia una teoría del devenir materialista* (2005), la propia Solange Rodríguez Pappé (2013) ha efectuado algunos trabajos de investigación en los que muestra un interés notable por estos fenómenos de zoomorfismo simbólico, donde maneja diferentes nociones como zoantropía, antropomorfismo o frag-

mentación animal para el análisis de fenómenos narrativos que también incorpora en su obra. De la lectura se desprende su interés por los bestiarios y el por las figuras animales representativas de la feminidad y nos ofrece entre líneas algunas claves de interpretación de sus propios relatos, como cuando afirma que «la racionalidad no ha sido suficiente para poner límites al cuerpo, que obedece a pulsiones liberadoras como manifestación de un dolor que no es verbal, así que se animaliza» (Rodríguez Pappé, 2013). Lo cierto es que los cuentos que nos ocupan están repletos de animales, bien como anecdotario o bien como parte fundamental de la trama, como ocurre en el cuento breve «Funeral doméstico», donde una familia que entierra a sus animales parece haber sido domesticada por los propios animales con quienes comparten el espacio de casa. No obstante, para finalizar, me gustaría detenerme en el cuento «Matadora», donde considero que la función de la gata que acompaña la narración coincide más directamente con las circunstancias del discurso de lo inusual.

Es sin duda uno de los cuentos más logrados del conjunto, con un ritmo narrativo vertiginoso y un compromiso social con el feminismo indiscutible. La historia narra la relación de una madre con su hija preadolescente en el nuevo vecindario, donde la niña recoge a una gata callejera a la que llaman Leona y que se convierte en el elemento insólito y decisivo del relato. La atmósfera del cuento perfecciona una relación entre la hija y el animal, que se torna voraz, como una simbiosis de dependencia que alcanza una gran carga poética en determinados momentos. La gata en celo es liberada por la madre para evitar que las echen del edificio justo cuando la niña tiene su primera menstruación. Al cabo de unos meses la gata retorna al hogar embarazada. Mientras tanto, el relato de la relación madre-hija, en la que aparece también una crítica social a la moda de cuerpos estrechos o al desprecio por los animales callejeros, se ve influido decisivamente por las noticias sobre un caso de violencia machista y los comentarios misóginos que la acompañan. La propia hija sufre un episodio de abusos por parte del chico que le gusta. El deseo de venganza surge en ese momento a través del elemento inusual, pues es la gata la que muestra un hambre insaciable, la que se dedica por las noches a devorar a los hombres que no han sido precavidos: «Cada vez hay menos mujeres muertas» (Rodríguez Pappé, 2018: 101), sentencia la narradora. Después del parto insólito de la gata, que ha tenido cuatro que «tienen plumas, un hocico alargado y escamas esmaltadas color tierra» (101) se insinúa la transformación de la hija de la protagonista, que aparece con un «delicado hilillo de sangre que le ha quedado en la comisura de los labios» (101). La madre, orgullosa, deja de recibir quejas de los vecinos y el relato acaba con la clave interpretati-

va de la metamorfosis en la identidad de la adolescente: «Hasta nuestro departamento llegan los ayes y las lamentaciones de los hombres que no han sido precavidos, pero nos distraemos con las cosas interesantes que siempre hay en la televisión. Cada vez hay menos noticias de mujeres muertas. Nuestras crías ya comen por sí mismas» (101).

De esta forma, como hemos podido comprobar, las derivaciones del fantástico están generando una nueva sensibilidad para abordar la conciencia identitaria en la nueva narrativa de lo insólito escrita por mujeres en América Latina, a través de una hibridez genérica que no se aleja de los guiños clásicos a los marchamos genéricos tradicionales pero que esta construyendo en la posmodernidad este singular discurso de lo inusual. De este modo, como afirma García-Valero: «Si el debate académico acaba considerándolo oportuno, lo inusual bien podría abrirse hueco entre las especies de literatura que codifican la parte incomprensible, irracional y oscura de la realidad que tanto ha alimentado, desde las postrimerías de la Ilustración, a los géneros de lo insólito y ha enriquecido las formas de la «literatura de lo imposible» (García Valero, 2019: 325-326). Desde luego estas páginas pretendían desentrañar los relatos de la escritora ecuatoriana Solange Rodríguez Pappé como muestra importante de esta especie de la literatura que se enfrenta a la encrucijada identitaria del sujeto que surge al final de la muerte de los grandes discursos para dar respuesta a las nuevas singularidades de la conciencia femenina en los albores del siglo XXI, habitando el cuerpo, buscando en la desesperanza, como afirma la propia escritora, algo de aliento (Eduard Aguilar, 2019).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Eduard (2019): «Entrevista a Solange Rodríguez Pappé», *Alicante Plaza*, 11 de marzo de 2019, disponible en <<https://alicanteplaza.es/solange-rodriguez-las-mujeres-hemos-sido-el-gran-otro-que-provoca-miedos>> [23/09/2019].
- AILOUTI, Marta (2019): «Escribir en Ecuador y ser mujer», *El Cultural*, 8 de marzo 2019, disponible en <<https://elcultural.com/Escribir-en-Ecuador-y-ser-mujer>> [23/09/2019]
- ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos fantásticos de Julio Cortázar*. Gredos, Madrid.
- (1990): «¿Qué es lo neofantástico?», *Mester*, 19:2, pp. 21-35.
- ALEMANY BAY, Carmen (2014): «Mecanismos constructores de la novela corta en *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave», en Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave (eds.), *En breve. La novela corta en México*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, pp. 303-321.

- (2016a): «*Bestiaria Vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 68:23, pp. 103-117.
- (2016b): «Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona», *Romance Notes*, 56:1, pp. 131-141. <<https://doi.org/10.1353/rmc.2016.0013>>
- (2018): «Novelas cortas e inusuales de narradoras mexicanas del siglo XXI», en Dorián Espezúa Salmón, Rocío Ferreira y Mauro Mamani Macedo (eds.), *Actas del I Congreso Internacional de Teoría, crítica e historias literarias latinoamericanas*. Centro de Estudios Literarios Cornejo Polar y Latinoamericana editores, Lima, pp. 427-433.
- (2019): «¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual», en Natalia Álvarez Méndez, Natalia y Ana Abello Verano (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, pp. 307-324.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2003): «Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 12, pp. 548-570.
- BRAIDOTTI, Rosi (2005): *Metamorfosis. Hacia una teoría del devenir materialista*, Akal, Madrid.
- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona.
- EUDAVE, Cecilia (2018): *Bestiaria Vida*, Eolas Ediciones, León.
- (2019): «El cuerpo como espacio de lo insólito en la narrativa mexicana reciente escrita por mujeres», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, pp. 43-61.
- FRANCO, Jean (2003): «Cuerpo en pedazos», en Celina Manzoni (comp.), *Margo Glantz: narraciones, ensayos y entrevista*, Excultura (Colección Entramados), Valencia, pp. 165-166.
- GARCÍA-VALERO, Benito (2019): «Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, pp. 325-338.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (2014): «Hacia una definición de lo insólito en la narrativa mexicana contemporánea: una introducción», en Javier Ordiz (ed.), *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*, Peter Lang, Berna, pp. 1-8. <<https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0647-7/9>>
- HELGADÓTTIR, Margrét (ed.) (2018): *American monsters*. Fox Spirit Books.
- JIMÉNEZ CORRETTIER, Zoé (2001): *El fantástico femenino en España y América*, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico.
- KRISTEVA, Julia (1998): *Poderes de la perversión*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires.
- LÓPEZ PELLISA, Teresa, y Ricard RUIZ GARZÓN (eds.) (2019): *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ORDIZ ALONSO-COLLADA, Inés, y Rosa M. DÍEZ COBO (coords.), *La (ir)realidad imaginada. Aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana*, Universidad de León, León, 2015.

- ROAS, David (2014): «El reverso de lo real: Formas y categorías de lo insólito», en Javier Ordiz (ed.), *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*, Peter Lang, Berna, 9-29. <<https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0647-7/10>>
- RODRÍGUEZ PAPPE, Solange (2012): *Ciudad mínima*, Ecuador, Camareta cartonera/ Palabra.lab, 2012.
- (2013): «El cuerpo bestial. las representaciones corporales animales en cuentos de las autoras Marta Chávez, Gabriela Alemán y Diana Varas», *Ómnibus*, 43.
- (2018): *La primera vez que vi un fantasma*, Candaya / Universidad de las Artes, Barcelona / Guayaquil.
- (2019): *Sumergir la ciudad: apocalipsis y destrucción de Guayaquil*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- RUIZ PÉREZ, Nieves (2018): «Las madres enemigas en la narrativa de lo inusual. Análisis de la matrofobia en tres novelas mexicanas», TFM, Universidad de Alicante, disponible en https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/76839/1/Las_madres_enemigas_en_la_narrativa_de_lo_inu_Ruiz_Perez_Maria_de_las_Nieves.pdf [7/10/2019].
- TARAZONA, Daniela (2014): «Los cuerpos insólitos en tres novelas de escritoras contemporáneas», en Javier Ordiz (ed.): *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*, Peter Lang, Berna, pp. 179-196. <<https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0647-7/17>>
- TODOROV, Tzvetan (1994): *Introducción a la literatura fantástica* [1970], Ediciones Coyoacán, México.
- VALERO, Eva (2016): «En la brevedad del cuerpo y de la escritura: *El camino de Santiago*, de Patricia Laurent Kullick», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 68:23, pp. 87-101.
- VALLEJO CORRAL, Raúl (2018): «Los fantasmas cotidianos que vemos en la lectura», en *Acoso textual* [web], disponible en <http://acoso-textual.blogspot.com/2018/11/los-fantasmas-cotidianos-que-vemos-en.html> [10/09/2019].
- VILAR-BOU, José Miguel (2019): «Entrevista a Solange Rodríguez Pappe», *Eldiario.es*, 12 de marzo de 2019, disponible en <https://www.eldiario.es/murcia/cultura/humano-convive-fantastico-siempre_0_876663196.html> [10/09/2019].
- VV. AA. (2017): *Dispare usted o disparo yo, antología de microrrelatos policiales*, Revista Brevilla, Santiago de Chile.
- VV.AA. (2019): *Mujeres de miedo que cuentan*, Narratio Aspectabilis, Nicaragua.
- ZAMUDIO, Luz Elena (2014): «Introducción. Cepa provocadora de escritoras mexicanas», *Escritoras mexicanas del siglo XXI. Romance Notes*, 54, pp. 3-6.