

# LOS TRAZOS EN EL CUERPO, EL CUERPO A TRAZOS. IMAGINARIO, LIRISMO Y ALTERIDAD INTERIOR EN LA NARRATIVA DE LO INUSUAL ESCRITA POR MUJERES

BENITO GARCÍA-VALERO

Universitat d'Alacant

benito.garcia@ua.es

Recibido: 15-12-2019

Aceptado: 12-05-2020



## RESUMEN

La narrativa de lo inusual constituye una modalidad dentro de los géneros de lo insólito practicada únicamente por mujeres. Este artículo explica algunos de los posibles motivos de este fenómeno recurriendo, en primer lugar, a los regímenes del imaginario que, según el teórico precognitivista Gilbert Durand, se dividen en diurno y nocturno. Estos regímenes gobiernan la imaginación y otorgan diferentes roles a lo masculino y a lo femenino. En segundo lugar, analiza el motivo del cuerpo en estas narraciones y recupera las aportaciones de la crítica feminista que trataron de configurar la *écriture féminine* centrando en la corporalidad de la mujer sus propuestas. En el último punto confluyen las aportaciones teóricas anteriores para realizar una crítica del lirismo propio de lo inusual y de los procesos de alienación con respecto a una alteridad interior e invasora. Ello produce la fragmentación de la corporalidad de las protagonistas, que a veces mutan completa o parcialmente en un proceso que busca establecer una identidad propia en un contexto ético narcisista.

LINES ON THE BODY, THE DASH-LINED BODY. IMAGINARY, LYRICISM, AND INTERNAL ALTERITY IN NARRATIVE OF THE UNUSUAL WRITTEN BY WOMEN

## ABSTRACT

The «narrative of the unusual» is a modality inside the fantastic that has been practiced exclusively by women. This article aims at clarifying some of the possible reasons

for this phenomenon. Firstly, it resorts to the regimes of the *imaginaire* that, according to the pre-cognitivist theorist Gilbert Durand, are divided into diurnal and nocturnal. These regimes govern human imagination and grant different roles to the masculine and the feminine. Secondly, it analyses the theme of the body in these narratives and recovers the contributions of feminist criticism that tried to define *écriture féminine* by focusing its attention on women's bodies. Finally, these theoretical contributions come together in order to critique 'the unusual' by explaining its texts' lyrism and its alienating processes with respect to an invasive internal Other. This produces a fragmentation of protagonists' bodies, which can completely or partially mutate in a process in search of their own identities in an ethical context of narcissism.



## 1. CUERPO E IMAGEN: LOS REGÍMENES ANTROPOLÓGICOS DEL IMAGINARIO EN LA NARRATIVA DE LO INUSUAL

En la clasificación que Gilbert Durand hizo de las dinámicas de la imaginación humana encontramos una división bipartita que califica las imágenes simbólicas como diurnas o nocturnas. El primer tipo radica en las sensaciones corporales vinculadas a las experiencias posturales y cinéticas desarrolladas en el espacio exterior y visualmente perceptibles: las posturas derivadas de la verticalidad y la horizontalidad inherentes a nuestro eje anatómico, así como la exploración del espacio con nuestras extremidades, estructuran las imágenes de este tipo. El propósito de trascender en la imaginación diurna, nos dice Durand, se ubica en el ámbito de lo celestial, lo luminoso, lo alado, lo ligero, allá donde apunta el árbol, la lanza y la flecha: son elementos que purifican (1981: 49). Todo lo que cae hacia las oscuridades de lo terrenal (Ícaro tras su soberbia, la serpiente que se oculta bajo la tierra, la sangre menstrual) es, para la imaginación diurna, la oposición a la salvación y la trascendencia. El régimen diurno se caracteriza por este carácter antitético que opone lo masculino redentor a lo femenino condenatorio, y así explica que en numerosas mitologías las mujeres tienen un papel asociado a la caída (vocablo que en su concepto dibuja un trazo descendente de un objeto que se desplaza, normalmente de forma brusca, hacia abajo), al pecado (etimológicamente presente en el vocablo 'caída'), a la muerte. Porque es el cuerpo femenino a través del cual llegamos a este mundo terrenal y perecedero, la mujer es la puerta a la materialidad, a lo terrenal, a lo transitorio, opuesto al principio eterno masculino que, con sus símbolos fálicos

(la lanza de san Jorge sobre el reptil dracónico, o las garras del ave-dios Garuda atrapando las serpientes *naga*) proponen la salvación.

Escritoras como Cecilia Eudave, Daniela Tarazona, Paulette Jonguitud Acosta, Lourdes Meraz, Laurent Kullick o alguna pieza de Samanta Schweblin, cuyas obras se han comenzado a estudiar bajo la denominación «narrativa de lo inusual» en tiempos recientes (Alemany Bay, 2016a, 2016b y 2019; García-Valero, 2019), prolongan este imaginario diurno en unas ficciones donde las experiencias de la mujer, sobre todo la maternidad, pueden suponer algo terrible. Este tema concreto lo ha estudiado Nieves Ruiz Pérez (2018) en su trabajo sobre la matrofobia en la narrativa de lo inusual. A modo de ejemplo, la madre en *Bestiaria vida*, de Cecilia Eudave, es un temible basilisco, criatura monstruosa con cierta anatomía reptiliana, capaz de paralizar con la mirada. Parecería que algunas de estas novelas reproducen la misoginia propia de la imaginación diurna, pero lo cierto es que exploran también las posibilidades redentoras del régimen opuesto, el nocturno.

El régimen nocturno debe su nombre a la experiencia de la disolución del espacio experimentada durante los procesos digestivos. Los reflejos engullidores asociados a la succión, a la deglución y a la digestión alimentan, dice Durand (1981: 19), todo un imaginario donde lo continente acoge a un contenido, como el pez; el mar, abismo contenedor de tantas especies, o el caracol, animal lunar por excelencia junto al dragón y la serpiente, que en la imaginación nocturna, como todo lo femenino, adquiere nobles atributos, como la figura cristiana de María, pieza esencial de la redención en dicha religión y actora en el definitivo vencimiento del mal. La redención que proponen los símbolos nocturnos de carácter religioso se consigue a través de la disolución del ser en la materia y en la oscuridad asociada a ella. La experiencia mística de San Juan de la Cruz, con su noche serena, es ejemplo perfecto (Durand, 1981: 208). El sujeto no aspira a trascender lo matérico, a vencer la noche y la oscuridad de los días terrenales y perecederos, sino a fundirse en la misma materialidad, anular su individualidad y entrar en comunión con el Todo, que podría identificarse con Dios, manifestado en su creación terrenal. La salida de uno mismo, o éxtasis, puede ser una de las experiencias culmen de lo nocturno.

Decía antes que nuestras autoras inusuales también participan de este tipo de imaginación que privilegia lo femenino. La protagonista de *Bestiaria vida* se alegoriza a sí misma como un caracol, símbolo nocturno de introversión por sugerir un continente, que es su casa, y que le asegura una materialidad protectora, siguiendo la premisa de Rosario Castellanos, ‘yo soy mi casa’, que Sergio Loo (2011) encuentra en *Moho*, otra de las novelas inusuales que

abordaremos. Además, la espiral de su caracola sugiere el eterno devenir de lo cíclico, la regeneración, o al menos así es, a mi entender, en *Bestiaria vida*, cuya protagonista, Helena, alcanza cierta calma y seguridad identitaria casi al final de la odisea narrada en la novela. Antes ha tenido que enfrentarse a una serie de familiares concebidos con nombre de bestias o monstruos (su hermana sú-cubo, la madre basilisco, el padre hombre lobo, el marido bicéfalo) o denominados con apelativos que connotan lejanía y extrañeza (su tío es un 'búfalo extraño', su tía, 'innombrable').

En *El animal sobre la piedra*, Daniela Tarazona resemantiza positivamente la denostada figura de lo reptiliano, que para el régimen diurno del imaginario puede incluso encarnar el mal absoluto, como la serpiente en el Génesis o el dragón lanceado por San Jorge. Los animales son elementos temáticos sobreabundantes en la narrativa de lo inusual, y por ello sería preciso dedicar un estudio detallado a su empleo en este género de lo insólito. Nos conformamos en esta ocasión con indicar su relación con las metamorfosis, un tipo de relación que demuestra Rosi Braidotti a partir de la filosofía de Deleuze. Braidotti entiende que los animales son «metáforas vivas» en tanto son «emblemas con un elevado grado de iconicidad de nuestro lenguaje y nuestra cultura» (2005: 156). Así se explica que la serpiente, y lo reptiliano en general, haya acumulado tradicionalmente connotaciones pecaminosas y ctónicas en la cultura occidental de raigambre judeocristiana. Esta carga moral dificulta la resignificación de los elementos temáticos reptilianos, pero sin embargo bien consigue Tarazona vencer la solidez de la tradición metafórica en su novela. En ella, Irma, la protagonista, vive su propia metamorfosis en un reptil que incuba un huevo. El dolor de la pérdida de su madre marca una futurable maternidad traumática con dramático desenlace, pues al final de la novela descubrimos que bajo el hospital del psiquiátrico donde se encontraba interna yace un huevo vacío. Hasta ese momento, la acompañamos en el entusiasmo de su metamorfosis, que solo debe a Kafka la naturalidad con la que es abordada la nueva condición zoomorfa por los que rodean al personaje. Lejos de sentirse alienada con respecto a su nueva condición, así se expresa Irma: «Mi mutación no es particular, todos los animales que mutan asumen cualidades que estrenan. Para mí es igual» (2008: 77) A diferencia de la repulsión de Gregor Samsa, Irma celebra con inusitada frescura el nacimiento de sus cornáceas estructuras o las nuevas habilidades que como reptil adquiere. Pongamos en contexto sus experiencias. La protagonista se aleja progresivamente de una sociedad que la angustia y limita. En su transformación en reptil celebra todo lo que la distancia del progreso y el desarrollismo. Celebra

la mutación de sus estructuras craneales en una osamenta exterior: «Descubrí con entusiasmo que contaba con una línea perfecta de varios huesos que estaban creciendo. Era la corona de un animal prehistórico» (2008: 107). Un elemento prehistórico, como la corona de huesos, distancia a la protagonista de un presente aborrecible. Este retorno de lo prehistórico bien tiene una carga ética y política al descubrir en su metamorfosis la posibilidad de una uto-pía. En una salida realizara para encontrar algo de leña junto a su pareja y su mascota Lisandro, un oso hormiguero, observa el generoso gesto del proveedor de la madera seca: «El hombre no había querido dinero a cambio de la leña. No me extrañé porque mi nueva condición también aceptaba la posibilidad de que existiesen, en el mismo mundo que nosotros, hombres que regalan sus bienes» (2008: 118). Lejos de pervertir o malograr el espíritu de Irma, su condición de reptil la dignifica y humaniza.

Resulta más curioso otro rasgo que otorga lo reptiliano a la maternidad, sin duda. Dentro de esa resemantización del animal, la breve novela traza una concepción redentora de la fría maternidad del reptil, que abandona sus huevos después de incubarlos para que las criaturas nazcan y maduren en plena libertad. Las madres coercitivas, en cambio, son frecuentes en lo inusual, lo cual redunda en la matrofobia que estudió Nieves Ruiz Pérez (2018: 31). Contrarrestan la libertad individual de sus protagonistas, que sienten cómo la sociedad, el rol que habrían de desempeñar, las empuja forzadamente a vivir su feminidad al modo que ejemplificaron sus madres. No podríamos afirmar, sin embargo, que esa maternidad alternativa reptiliana llegue muy lejos como apuesta ética en *El animal sobre la piedra*: el desesperanzador final en el que encontramos a la protagonista internada en un centro psiquiátrico puede otorgar a la narradora la condición de no fiable, si entendemos que el viaje a través de la metamorfosis de la protagonista son meras imaginaciones de una enferma mental.

## 2. EL CUERPO DE LA MUJER EN LA ESCRITURA DE LO INUSUAL

Veíamos que Durand basaba su estudio de la imaginación humana en atención a lo meramente corporal: gestos, movimientos, percepciones. Experiencias somáticas, en suma. El ámbito del cuerpo es, sin duda, central en la narrativa de lo inusual. Los cuerpos de sus protagonistas mutan (*El animal sobre la piedra*), se disuelven y confunden límites (*El abismo de la piel*), vomitan voluminosamente (*Bestiaria vida*), albergan amenazantes manchas expansivas

(*Moho*), son invadidos (*El camino de Santiago*). El cuerpo como tema y motivo es un campo de análisis fascinante en las narradoras de lo inusual, practicantes de una especie de sobresemantización del cuerpo, permitiendo lo que Meri Torras (2009: 266) encuentra en tantas narrativas sobre este motivo temático: una saturación de lo corporal en el texto que resulta quimérica, pues ningún discurso del saber, ni por supuesto el literario, nos dice, podría lograrla. La narrativa de lo inusual resulta un fascinante esfuerzo por llenar de contenido y significado el cuerpo de sus protagonistas. Pero tengamos presente lo que Meri Torras concluye cuando estudia estos procesos: el cuerpo siempre acaba produciendo un exceso cuando es sometido a un molde que desea contenerlo (2009: 266). Veremos que en la narrativa de lo inusual ese exceso puede tomar forma de un ser ajeno con el que la protagonista topa después de la introspección en su propio cuerpo.

Centrándonos ahora particularmente en los géneros de lo insólito, atendamos ahora algunos estudios que han diseccionado la importancia del cuerpo en los mismos, para pasar después a la cuestión más específica de lo fantástico femenino. En su atención a algunas narradoras de lo fantástico femenino del México actual, Cecilia Eudave centra su estudio en las metamorfosis producidas en el espacio íntimo del cuerpo, que cuando es habitado por lo insólito puede convertirse en alegoría o metáfora de 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” (2019: 55-56). Patricia Laurent Kullick concibe en la novela *El camino de Santiago* el cuerpo de su protagonista como habitáculo de un tal Santiago que la posee y determina, y contra el que debe afirmarse para escoger de forma autónoma su propia vida. En el siguiente fragmento, la voz de Santiago resuena dentro del cráneo de la protagonista. Ella está en la cama de un hospital, frente a un doctor que le pregunta por su estado. El temeroso Santiago que habita en el interior del personaje teme que la medicina acabe por aniquilarlo: «Escucho un hervor de voces que salen del fondo. Huestes de pesadillas se mezclan para volver a forjarse comandadas por el deseo de Santiago. (...) Miro hacia el frente (...), pero sólo encuentro la bóveda craneana, perfectamente delineada por las paredes rojas. La carne roja está asquerosamente viva. Todos han callado para dejarme oír la cólera de Santiago que grita, solloza, ruega» (2015: XXIX).<sup>1</sup> La novela está plagada de referencias a

1 La edición consultada de *El camino de Santiago* es el libro electrónico editado por Tusquets. Dado que no está dividido en páginas, los números romanos escritos en mayúscula hacen referencia al capítulo del que he extraído el fragmento utilizado.

procesos corporales: golpes, experiencias sexuales, vómitos y excreciones se alternan en un alarde de materialidad tratada, diría Durand, al modo diurno: toda esta materialidad abyecta hunde a la protagonista en un universo sin trascendencia posible, aunque en ocasiones disfruta de ella y de su sexo, y visita entonces las lenitivas orillas del imaginario nocturno y su promesa de comunión y fusión.

Esta omnipresente atención a lo matérico y lo corporal en la narrativa de lo inusual me permite enlazar estas autoras con más teoría francesa, además de Durand. Me refiero a las feministas que en los años setenta y ochenta abordaron la sistematización de la escritura femenina, que vincularon estrechamente con procesos corporales, pulsionales y materiales. Interpreto así algunas obras de Hélène Cixous y Luce Irigaray que contribuyen, según algunas corrientes del feminismo posterior, a un esencialismo cómplice del patriarcado, puesto que, a diferencia de las corrientes *queer* o deconstrucionistas, atribuyen a las mujeres una serie de características de raigambre biológica que acaban aflorando en su escritura, si bien Cixous e Irigaray lo hacen con afán de otorgar a este tipo de escritura la relevancia que el patriarcado occidental le había negado. Dejando para después este debate, me centro ahora en analizar cómo las escritoras inusuales parecen *escribir* desde el cuerpo, con el cuerpo y para el cuerpo, a la manera que estas pioneras francesas propusieron.

Cuando Carmen Alemany Bay propone la conveniencia de estudiar a una serie de autoras actuales latinoamericanas bajo la denominación de lo inusual, detecta como rasgo de esta modalidad narrativa un sugerente lirismo, las visitas a lo poético y la abundancia de tropos (2016a, 114; 2019: 321). Estos fragmentos ampliamente líricos acercan el género a los lindes de la prosa poética. Acierta Alemany Bay al entender que el formato breve de estas novelas, que normalmente excede en poco las cien páginas, favorece el aliento poético (2016a: 104). Buen ejemplo de ello es *Odio*, de Adriana Díaz Enciso. Esta novela inusual aborda también la maternidad, pues dos personajes principales, madre e hija, se confunden con otras voces y fantasmas textuales, derivados de un episodio de violencia que conduce al odio indicado en su título. Veamos uno de los tropos que justifican mi análisis sobre las excursiones poéticas en las narrativas de lo inusual: «El mar del que se aleja es un mantel de plomo a sus espaldas. Corre impelida por la furia de su propio corazón: una furia que es también miedo, la soledad destemplada del espíritu erguido en un mundo desierto» (2012: 29). Para desvelar la labor lírica de este fragmento, además de atender a su carácter metafórico, podemos reparar en su estructura

rítmica, pues el último sintagma nominal bien puede descomponerse casi perfectamente en cláusulas anapésticas que determinan su languideza musical.

En ocasiones, el uso del lenguaje connotativo sirve tanto para rendir en lo poético como para generar un efecto fantástico. En el siguiente fragmento de *Bestiaria vida* se refiere el sentimiento de un hombre que perdió a su mujer, tía de la protagonista, dentro de un espejo: «Lo que sí es seguro es que aquello fue un infierno para aquel pobre hombre; debe ser difícil no poder tocar a quien se ama a través de la piel fría que regresa de un cristal» (2008: 81). El lirismo del fragmento coquetea con lo fantástico al materializar la ambigüedad propia de esta modalidad que identificó Todorov. En este caso, lo hace gracias a la figura retórica del equívoco que encontramos en la frase situada en el fragmento que abre el capítulo de la tía perdida en el espejo: «Cualquiera puede perderse en un reflejo». La expresión remata la historia de la tía Irene, y adquiere tintes fantásticos al sugerir cómo el espejo y sus ilusorios mundos han podido ‘absorber’ a la tía, al tiempo que admite otra interpretación menos fantástica si ‘reflejo’ significara aquí vislumbre ideal, idea vaga o ilusión en torno a la cual uno puede acabar perdiéndose, que en este texto implícita en realidad perder la cordura. Además, ‘piel’ nos puede remitir a la piel de la difunta, perdida en el espejo, o la superficie misma del cristal, o incluso, leería en la estricta actualidad, a la fría pantalla de un móvil que nos muestra la foto de un objeto amado desde la distancia. El estiramiento de las posibilidades semánticas de las palabras hacia la esfera de lo fantástico resulta otra de las interesantes cualidades definitorias de lo inusual.

Volvamos de nuevo a la cuestión de la ‘escritura femenina’ para vincularla con este potente lirismo que encontramos en lo inusual. Es reseñable que lo inusual sea practicado, al menos hasta ahora, únicamente por mujeres. Frente al fantástico tradicional, lo inusual innova, resumo mucho aquí, por las exploraciones libres de las posibilidades fantásticas del lenguaje y por el revestimiento poético del mismo, que configura un mundo referencial no necesariamente distinto al nuestro (y en esto se distancia de muchos relatos propiamente fantástico-maravillosos) pero sí alucinado e intenso, gracias al potencial connotativo de sus fragmentos líricos. En este sentido, parece que ha venido a cubrir un hueco en los géneros de lo insólito, como sucede en el nacimiento de cualquier género literario según lo entiende Francisco García Tortosa: «cuando el arte ilumina o desempolva un lado nebuloso de la realidad, necesariamente tiene que adoptar formas inéditas. La forma es parte indisoluble del descubrimiento. La historia de la literatura nos enseña que éste es el germen de nuevos géneros literarios» (1999: XII).

Las mujeres que han concebido relatos inusuales presentan, en definitiva, una novedad frente a la mayor parte del fantástico tradicional compuesto por hombres: lo inusual otorga entidad propia al lenguaje a través del cual anima su mundo. Y, si seguimos las líneas feministas de Cixous e Irigaray, podríamos decir que se debe a la proximidad de estos relatos al mismo cuerpo con el que las autoras escriben, lo cual justificaría su aliento lírico. Nos dice Cixous que, cuando escribe, su cuerpo está activo, formando un continuo entre la obra y el mismo cuerpo que la ejecuta: escribe cerca de esa materialidad orgánica y de sus pulsiones (1990: 27). Sus textos están hechos de carne, nos dice. En su famoso trabajo «La risa de la medusa», la autora francesa llama a las mujeres a ocupar la escritura, ámbito del que han sido históricamente desplazadas, mediante sus cuerpos: «¡Escribe! La escritura es para ti, tú eres para ti; tu cuerpo es tuyo, tómalo» (Cixous, 1976: 876; traducción propia). Su manifiesto apela a la corporalidad como forma de habitar la escritura y liberarla así de las muchas restricciones impuestas por el hombre patriarcal y censor: «Censura el cuerpo y entonces censuras el aliento y el discurso al mismo tiempo» (Cixous, 1976: 880; traducción propia). La mujer, cuando habla, significa lo que quiere decir con su cuerpo (1978: 881). Recurre Cixous a una imagen de la maternidad, precisamente vinculada con la materialidad del régimen nocturno al que aludíamos antes, para hablar de la escritura de la mujer: la mujer escribe con tinta blanca, como la buena leche de una madre (1978: 881). Así es como su cuerpo y su materia se inscriben en el texto.

Nos quedamos con esta cercanía de la escritura femenina con la corporalidad para proseguir nuestra argumentación sobre el lirismo en lo inusual. Dice Amelia Gamoneda, a propósito de la obra de Olvido García-Valdés, que la poesía es lenguaje entrañado, la exteriorización de una entraña, de un ámbito corporal y pulsional del que el lenguaje se nutre (2017: 37). Y si bien es cierto esto para toda la poesía, en lo insólito femenino que constituye lo inusual es casi una poética. En estas narraciones, abundan los pasajes donde la poeticidad brota a partir de la exhibición de la carnalidad, de las heridas, de los flujos, a veces incluso de las vísceras. El desgarro puede ser externo y poner en peligro la integridad física de la protagonista, como en *Los abismos de la piel*, cuya protagonista es maltratada por su 'Minotauro', o en *Moho*, donde Constanza ve cómo su piel es lienzo de lo extraño al encontrar en ella esa mancha vegetal que va creciendo conforme avanzan las páginas de la historia. Puede ser también interno, como sucede la mayor parte de las veces y ejemplifica el siguiente fragmento de *El animal sobre la piedra*: «Mi hermana crió dentro de sí misma aves que le rompieron las vísceras a picotazos. Así me lo dijo» (2008: 21). Excre-

ciones y fluidos de todo tipo pasean ante el lector de *El camino de Santiago* en esta curiosa peregrinación hacia el mundo interior alienado de la protagonista, como sucede en una de las ocasiones en que topa con Santiago, invasor de su interioridad corporal: «Su único ojo es una espiral de carne latiendo, bombeando sangre. Santiago parece una canica de hígado, con extremidades rojas, escu-rrientes. (...) Aceleró el pulso de su propia mole y en cada latido dejaba escapar un vaho negro que me fue cubriendo toda la vista. Solté un grito y trepé por un coágulo que se levantaba como una montaña a su lado» (2015: XIX). Irma, en *El animal sobre la piedra*, hace ‘entraña’ de toda su metamorfosis corporal hacia reptil. El cuerpo es entonces pancarta identitaria y reflejo, o somatización, de los procesos alienantes que las protagonistas experimentan. Esto ya lo practicaba Margo Glantz cuando explora en los ochenta las relaciones entre cuerpo y escritura, según nos cuenta Carmen Alemany Bay (2018: 70), que además entiende que en esta autora el lenguaje se exaspera y hedoniza para relatar el quiebre del cuerpo (2018: 76) y dar lugar a una escritura femenina entendida como fragmentaria, en consonancia con la fragmentariedad del cuerpo femenino dislocado. Un conjunto de trazos, podríamos decir, que anhelan una totalidad integrada difícilmente presente en las textualidades contemporáneas: finales abiertos, cuerpos expuestos, fragmentos y miembros de mujeres entendidas en su parcialidad relatan la dificultad de la integridad identitaria.

Esta atención a lo corporal, que en el caso de lo inusual agita su calado lírico, ha sido también central en otras posturas críticas que con posterioridad a Cixous e Irigaray han continuado desarrollando esta línea minoritaria de la crítica feminista, como la de Zoe Jiménez Corretjer (2001: 96-7). Esta crítica basa en los procesos biológicos —una constante en los estudios de género de corte esencialista— la diferencialidad en la escritura del hombre y la mujer. Vivencias como el embarazo, que son exclusivas de la mujer, o podríamos mencionar también todas las derivadas de la corporalidad genital, provocarían en su opinión una escritura y una lectura diferentes en base a lo que Benedetto Croce distinguía como lo mentado y lo evocado: la mujer menta procesos biológicos que el hombre nunca podrá evocar (Jiménez Corretjer, 2001: 96-7). Esta intimidad tan sumamente interior de la experiencia del embarazo se añade al otro tema recurrente en la narrativa de lo inusual, ya mencionado varias veces: la maternidad. Cecilia Eudave encuentra, a su vez, rendimiento crítico en analizar la literatura de lo insólito escrita por mujeres a partir del entendimiento del cuerpo «como espacio ideal para desarrollar lo insólito en algunas de sus variables» (2019: 44), aunque no considera en este caso la atribución sexual. Podría sugerirse entonces que esa vanguardia literaria que su-

pone la escritura de lo inusual radica en pivotar sobre los temas del cuerpo para entender tanto su potencial expresivo como su diferencialidad temática con respecto al masculino fantástico. Podría argüirse, también, que la exclusividad (hasta ahora) de la práctica de lo inusual se debe a que narra condiciones socioidentitarias ajenas al hombre en un contexto de privilegio patriarcal: el hombre ha podido verse sometido a alienaciones varias, pero no a las que atenazan a las protagonistas de lo inusual.<sup>2</sup>

Hay un intento en todo ejemplo de lo inusual estudiado hasta ahora de reappropriación del cuerpo femenino: bien porque Irma decide ser reptil con capacidad de incubar un cuerpo, bien porque la protagonista de *El camino de Santiago* siente su cuerpo invadido. Aunque algunas de sus protagonistas sucumban, las narradoras de lo inusual practican lo que se ha propuesto como fantástico feminista en la medida en que al menos denuncian la situación de represión ejercida por el patriarcado en las estructuras sociales que dan entramado a las historias de estas narraciones. Decía Barbara Claire Freeman, en su descripción de lo sublime femenino, que esta categoría no es «una aserción de la diferencia sexual innata, sino (...) una posición de crítica frente a los sistemas masculinos de pensamiento que contribuyen a la subyugación de la mujer» (1995: 10; traducción propia). Lo mismo podría aplicarse al uso de lo fantástico en estas narradoras, creadoras de tramas donde con frecuencia los hombres subyugan y someten a la protagonista, como sucede en los casos extremos de *El camino de Santiago* y *Los abismos de la piel*. Esta subyugación sucede en algunas novelas de lo inusual por la penetración perenne de la persona del amante en el cuerpo de la protagonista, como veremos en el siguiente epígrafe. Bien sea por esta alineación con los propósitos de lo fantástico feminista, bien por utilizar el cuerpo de la mujer como espacio único de creatividad literaria, lo cierto es que lo inusual ha innovado en los géneros de lo insólito y satisface ambas facetas con eficacia estética.

### 3. 'CUANDO OTRO TRAZA MI CUERPO': LA ALTERIDAD INTERIOR DE LAS PROTAGONISTAS

Volvamos de nuevo a las comprensiones de Durand sobre el papel del cuerpo en la formación de las imágenes nocturnas. Nos centraremos ahora en la estricta materialidad física. Según el teórico francés, la introversión en lo

2 Debo este argumento a Sara Prieto, quien me lo ofreció durante la sesión que impartí el 21 de febrero de 2020 en el Literary Studies Colloquium de la Universidad de Alicante. Desde aquí agradezco su generosa contribución a la investigación de la exclusividad autorial de las mujeres en lo inusual.

corporal abre la puerta del imaginario nocturno y matérico. Por abandonar la antítesis o lucha entre contrarios propia del imaginario diurno (luz contra oscuridad, la lanza contra el dragón, etc.), el nocturno aguarda una promesa de reconciliación con nuestra materialidad apuntando a una fusión con la misma; recuerda al retorno al útero, y no en vano es la madre el concepto que se esconde tras la etimología de 'materia'. La imaginación del sujeto escribiente que se sumerge en su propia materialidad le ayuda a disolverse en símbolos de carácter nocturno que connotan ciclo, regeneración, comunión con la materia: tenemos aquí, mencioné antes, el pez, el mar y el caracol, entre otros muchos que podrían incluir lo reptiliano, si entendemos la serpiente en su relación con la fertilidad y lo cíclico. Una muestra del resultado de este tipo de actividad imaginativa es el siguiente fragmento de *El animal sobre la piedra* en que Irma, avanzada ya su metamorfosis, se hace consciente de su materialidad: «Sé que venimos de materias que ardieron. Lo olvidé en mi vida humana, ahora lo recupero» (Tarazona, 2008: 126).

Sin embargo, las narraciones de lo inusual pueden acontecer una interrupción de la serenidad otorgada durante este proceso imaginístico nocturno de inmersión en lo material, ya que en ese viaje hacia el interior puede aparecer, terroríficamente, un 'otro': en *El camino de Santiago* es Santiago, que habita dentro de la protagonista, como ya hemos visto en los fragmentos anteriormente reproducidos. En *Moho*, Constanza cree ver al espíritu del niño nonato que formó parte de sus entrañas hasta que abortó, y que ahora su atormentado interior proyecta en los espacios de su casa. En *El animal sobre la piedra*, el ser que habita a Irma por dentro es un huevo vacío, mostrando cómo la protagonista se había alienado con respecto a su propia ilusión. Nos dice Cecilia Eudave, a través de la protagonista de *Bestiaria vida*, que es dentro de uno mismo donde uno puede encontrar los mundos más fantásticos y alucinantes: «No hay lugar más extraño, incomprensible, paradójico, imposible, recóndito, insoportable, científico, profundo, infinito e interestelar que el espacio interior» (2018: 109). Además, a veces, dentro de estos mundos puede encontrar el personaje una voz que la somete. En *Bestiaria vida* podría ser la voz de la tradición familiar o social, que obliga a la protagonista a encontrar un trabajo eficiente y dejar de lado su carrera artística, o tener que 'tragar' todo un sistema económico burocratizado que le pide la máxima eficiencia en el trabajo: la protagonista, presa de la ansiedad, traga literalmente blocs y papeles contables en una de sus excursiones a lo insólito (Eudave, 2018: 60). Nada más lejos de la deglución mística de las imágenes nocturnas que según Durand pueden conceder la serenidad, el éxtasis o la disolución en el Todo.

Esta alienación interior rompe entonces la calma que podría ofrecer el imaginario nocturno y constituye una voz que lleva a la alucinación, en forma de lo insólito, en algunas protagonistas de lo inusual. Cuando esta voz recibe acogida en el cuerpo y garganta del personaje, conforma lo que podríamos denominar un 'otro-yo lírico' que invade a la protagonista y le impele a exorcizarse en una escritura altamente poética por momentos, tal y como se ha apuntado. Lo encontramos en las obras de lo inusual cuyo lenguaje resulta, precisamente, más poético: *Odio*, *El camino de Santiago* o *Distancia de rescate*, novela en forma de diálogo de una madre con su hijo, envenenado por glifosato como consecuencia de un terrible ecocidio. La madre se obsesiona con el evento por sentir una culpabilidad tremenda que la transporta al delirio materializado en el discurso de la novela. Y en este sentido, lo inusual entra plenamente en una forma de practicar lo insólito propia de la posmodernidad: fragmentaria, sin eje centralizador ni unificado, ni siquiera el efecto fantástico llega a ser completo. Colapsa en mitad de las narraciones, se retoma después, se fragua en la disputa entre voces contradichas, y en casi todos los casos el final acaba teniendo correspondencia con el mundo empírico que todos habitamos, porque se cumple lo que Carmen Alemany Bay describe: al final de las narraciones la realidad «vuelve con todo su peso» (2016a: 114). Las irrupciones de ese otro-yo lírico son interferencias en un discurso ya de por sí discontinuo que balbucea el anhelo de las protagonistas de tener un lugar en un mundo comprensible y amigo.

Inmersos ya en los valores compositivos de la posmodernidad podemos saltar a los éticos. En su análisis de los tiempos que corren, Byung-Chul Han encuentra un narcisismo exacerbado como consecuencia del individualismo inherente a la modernidad. La actitud narcisista, nos dice en *La agonía del Eros*, trae aparejada la depresión, que solo puede curarse en el encuentro con el Otro, en el amor. Sigue, sin embargo, que el amor duele: Adonis fue muerto por los colmillos de un jabalí que solo pretendía acariciar y gozar de su belleza (Han, 2014: 31). El dolor es rechazado en tiempos hedonistas, y con él se marcha el Otro, el posible amante. Amantes ausentes en las novelas inusuales, o difícilmente alcanzables o terriblemente dañinos, como el hiriente minotauro de *El abismo de la piel*, de Lourdes Meraz, al que la protagonista está conscientemente sometida, igual que la de *El camino de Santiago*. Roles que ocupa el personaje principal, como la de *Odio*, capaz de sentir el miedo de otra persona que parece habitarla, y nos dice sobre ella en un momento de la novela: «Este no es mi miedo. Es *su* miedo. Ella está aquí, en la casa, y es su miedo lo que yo respiro y confundo como mío» (Díaz Enciso, 2012: 16). Lugares habitados en el pasado e irrecuperables hoy: «la selva —una alegría por la satis-

facción de ocupar ese sitio, parecía el lugar donde yo fui feliz alguna vez» (Tarazona, 2008: 27). El propósito individualista da lugar, por el contrario, a un tremendo solipsismo que en lo inusual viene a ser contrarrestado en ocasiones por ese otro-yo lírico que habla en el texto junto a la voz protagonista. Resulta que, en su solipsismo, cuando las protagonistas vuelcan la atención a su intimidad solo encuentran fantasmas ajenos, trazos de dolores no resueltos o precariamente ocultados. Difícilmente entonces pueden lanzarse a nuevos romances. *Odio* es buena muestra de ello, pues se trata de un texto poblado de fantasmas nacidos de la entraña de la protagonista. Como si se tratara de un Comala interior, el texto está plagado de fantasmas proyectados al espacio exterior. Es el lugar donde habita un ser extraño que da entrada al motivo del doble, clásico en la literatura de lo insólito, y que en lo inusual puede referir no a la parte Mr. Hyde de la protagonista o su sombra inconsciente, sino a todos los objetos amados o amantes de los que, en el solipsismo e hiperindividualismo actual, se rehúye por miedo al dolor.

Irigaray nos dice que la estructura básica del discurso histérico femenino se caracteriza por una fusión del *tú* con el mundo (2004: 36). Recordemos el fragmento de *Odio* citado más arriba, donde la protagonista confunde sus propios sentimientos con los de otros seres que la habitan, o el paradigmático caso de *El camino de Santiago*. También podría recordarse *El abismo de la piel*, donde todo el discurso se orienta hacia el *tú* del minotauro-amante subyugador. Sirva este fragmento para ejemplificar: «Es que te me sales; te me sales del cuerpo cuando no estás dentro. Te me rezumas de entre las palmas y es entonces cuando las manos se me entrelazan en todo el rededor del sexo y entonces mi vulva cobra vida y te llama a gritos. (...) Es la terribilidad de saberme tan tuya. Tan penetrada» (Meraz, 2013: 11). Encaja ello con la vertiente matérica del imaginario nocturno que nos presentaba Durand: las imágenes nocturnas prometen una comunión extática con la materia que forma el mundo. Además, dicha disolución del sujeto en la materia anulaba su individualidad, al integrarla en el Todo y redimirlo. Sin embargo, en la narrativa de lo inusual aquí estudiada sucede más bien lo contrario: es en la inmersión dentro de la individualidad de las protagonistas donde, lejos de hallar el reposo, la serenidad y la disolución del sujeto en una noche mística, estas encuentran un ser que les habita, normalmente terriblemente alienador. Por estos motivos, propongo que el discurso femenino de lo inusual practica en ocasiones el tipo de escritura femenina que formuló Irigaray. Primero, porque combina en algunos casos la voz principal con un otro-yo que la cohabita. Cuando es incapaz de objetivar al sujeto amado, se funde con él y este pasa al mundo interior de

la protagonista, traduciéndose en el camino en lenguaje lírico. Segundo, porque las protagonistas inusuales luchan por despegarse de una identidad impuesta o que han perseguido, paradójicamente, con ahínco: ser eficientes para el sistema económico, ser madres, tener un comportamiento adecuado a su sexo y edad. En este sentido, el intento de rehabitar el propio cuerpo tiene sin duda claros tintes políticos. Aquí tenemos entonces el puzzle de lo inusual: modalidad de lo insólito propiamente, hasta ahora, de mujeres, que combina un lenguaje entrañado, nacido desde la pulsión corporal, que trata de explicar una incomprensible extrañeza íntima, interior, poblada en ocasiones por otros sujetos frente al cual, por un lado, la protagonista busca definirse y con el cual, por otro, ha anhelado fusionarse en alguna ocasión.

#### 4. RECOMPOSER LAS TRIZAS, INTEGRAR LOS TRAZOS

Lo inusual, tal y como ha sido descrito hasta ahora, es una modalidad de lo insólito practicado únicamente por mujeres, que se sitúan entonces en la vanguardia de los géneros asociados a lo fantástico. Esto abre interrogantes al crítico feminista: ¿atienden las mujeres de lo inusual a cuestiones que el hombre aún no ha abordado? ¿O bien existe una forma de lo fantástico escrito por mujeres que genera dichas innovaciones? ¿Se trata de una innovación estética y formal propia de mujeres escritoras que abordan temas típicamente fantásticos como la alienación o la desconfianza de la realidad socialmente establecida? ¿Es lo inusual propio de unas condiciones de alienación propiamente femeninas, ajenas al privilegio que goza el hombre en los patriarcados? ¿Nacería su innovación formal de la cercanía al cuerpo con el que la mujer escribe, según Cixous, y que provoca el tipo de escritura femenina que tiende a la confusión del *yo* en el *otro*, según Irigaray? Lo único que parece cierto es la inflación de mundos interiores en este tipo de modalidad de lo insólito que es lo inusual, una inflación de la interioridad y de la intimidad (a veces invadida) que redunda en la expresión de una intensidad lírica tal que puede acabar por desestabilizar el referente textual, el mundo ficticio que las autoras recrean para ubicar sus atribuladas historias.

En las historias aquí analizadas de lo inusual, lo insólito aflora en el desencuentro producido del sujeto con la alteridad, especialmente con la que ha sido o es objeto de amor. El desencaje identitario que la falta de encuentro con el otro, tema típicamente posmoderno, habla de una 'alteridad interior' que es expresada mediante un lenguaje alucinado, pleno de tropos imposi-

bles, en un intento de vehicular una interioridad angustiosa. Podría decirse que no logra entonces lo femenino el antídoto a la realidad temporal que le reservaba el imaginario nocturno según lo plantea Durand: es más bien síntoma de un agotamiento, de una extenuación del sujeto lírico que, invadido por otros, lucha por expresar la herida naturaleza de nuestro contemporáneo narcisismo interior, poblado de tantos egos como deseos impuestos o prometidos, y frecuentemente irrealizables en la crónica desconexión del sujeto con su mundo exterior e interior. Sin embargo, podría afirmarse igualmente que establecer las coordenadas de dicho fracaso desvela la posición subyugadora de un sujeto masculino amante que, ubicado por la tradición patriarcal, cae en dicho dominio alienante con facilidad. El naufragio en las protagonistas suele dejar un cuerpo hecho trizas cuyas historias buscan recomponer y otorgar sentido. Otras historias de lo inusual, como *Bestiaria vida* o *El animal sobre la piedra*, en las que el objeto masculino no actúa de forma explícita como subyugador, prefieren indagar por la recuperación de la identidad de las protagonistas y con frecuencia solo al final desvelan el nombre, como observa Carmen Alemany Bay con respecto a *Bestiaria vida* (2016a: 113); algo parecido sucede en *El animal sobre la piedra*, pues solo sabemos que la protagonista se llama Irma hasta que está bien avanzada la historia (Tarazona: 2008: 79).

Parece entonces que la odisea de estas protagonistas inusuales es un viaje para ir recuperando los trazos de una identidad que, convertida en animal, reptil o habitáculo, exploran una nueva habitación propia que esta vez puede ser habitada no solo por la mujer, sino por el ser fantástico en el que haya decidido mutar su cuerpo con el fin de afirmar su cosmovisión frente a un entorno cohibidor. Quizá solo entonces la *mater*, como madre y como *materia*, puede ser vista como un ser propio y no alienante, como sucede en *Bestiaria vida*, uno de los pocos casos donde se cumple, si no el éxtasis, la función redentora que Durand reservaba para el imaginario de lo diurno y el retorno a la omnipresencia matérica de la existencia, pues es la única de las novelas aquí analizadas que concluyen con cierta serenidad identitaria y con una reconciliación con sus familiares, que habían actuado como elementos alienantes. Estaríamos entonces ante lo que parecen ser dos tendencias dentro de lo inusual. Por un lado, obras que buscan una identidad propia en un entorno alienante y que ofrecen excursiones a lo insólito en el proceso. Esta tendencia vendría representada por *El animal sobre la piedra*, de Tarazona, y *Bestiaria vida*, de Eudave. *Moho*, de Jonguitud Acosta; *El abismo de la piel*, de Meraz, *Odio*, de Díaz Enciso y *Distancia de rescate*, de Schweblin, dibujan personajes portadores de esa ‘alteridad interior’ a la que hemos hecho referencia.

Todas estas historias inusuales comparten, sin embargo, la construcción de un proceso identitario en marcha, el lirismo en mayor o menor grado de su lenguaje, la desolación provocada por los valores individualistas y la presencia del cuerpo y de la materia, por último, como espacio que no ha de ser invadido, como campo de lucha entre el *yo* y el *otro*, como trinchera de la resistencia de mujeres que quieren, una vez más en la historia de la literatura y de manera definitiva, definirse a sí mismas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEMANY BAY, Carmen (2016a): «*Bestiaria vida*, de Cecilia Eudave: novela corta, novela de laberintos, novela de lo inusual», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 23, núm. 68, pp. 103-118.
- (2016b): «Narrar lo inusual. *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona», *Romance Notes*, vol. 56, núm. 1, pp. 131-141. <<https://doi.org/10.1353/rmc.2016.0013>>
- (2018): «Geografías femeninas de la ficción: Margo Glantz y sus correligionarias latinoamericanas», en Carmen Alemany Bay (ed.), *Las ficciones heterodoxas de Margo Glantz. Visiones críticas*, Visor, Madrid, pp. 69-86.
- (2019): «¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (coord.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, pp. 307-324.
- BRAIDOTTI, Rosi (2005): *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, trad. Ana Varela Mateos, Akal, Madrid.
- CIXOUS, Hélène (1976): «The Laugh of the Medusa», trad. Keith Cohen y Paula Cohen, *Journal of Women in Culture and Society*, vol. 1, núm. 4, pp. 875-893. <<https://doi.org/10.1086/493306>>
- CIXOUS, Hélène (1990): «Difficult Joys», en Helen Wilcox *et al.* (eds.), *The Body and the Text. Helene Cixous, Reading and Teaching*, Harvester/Wheatsheaf, Londres.
- DÍAZ ENCISO, Adriana (2012): *Odio*, Lunarena, Puebla de Zaragoza.
- DURAND, Gilbert (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, trad. Mauro Armiño, Taurus, Madrid.
- EUDAVE, Cecilia (2018): *Bestiaria vida*, Eolas, 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 (coord.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, pp. 43-58.
- FREEMAN, Barbara Claire (1995): *The Feminine Sublime. Gender and Excess in Women's Fiction*, University of California Press, Berkeley.

- GAMONEDA, Amelia (2017): *Del animal poema. Olvido García Valdés y la poética de lo vivo*, KRK, Oviedo.
- GARCÍA TORTOSA, Francisco (1999): «Prólogo», en James Joyce, *Ulises*, Cátedra, Madrid.
- GARCÍA-VALERO, Benito (2019): «Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Vera-no (coord.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, pp. 325-338.
- HAN, Byung-Chul (2014): *La agonía del Eros*, trad. Raúl Gabás, Herder, Barcelona.
- IRIGARAY, Luce (2004): «Part II: Introduction», en Luce Irigaray (ed.), *Luce Irigaray. Key Writings*, Continuum, Londres, pp. 35-40.
- JIMÉNEZ CORRETJER, Zoe (2001): *El fantástico femenino en España y América: Martín Gaite, Rodoreda, Garro y Peri Rossi*, Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico.
- JONGUITUD ACOSTA, Paulette (2010): *Moho*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México D.F.
- LAURENT KULLICK, Patricia (2015): *El camino de Santiago*, Tusquets, Barcelona, Tusquets; eBook.
- LOO, Sergio (2011): «*Moho*, de Paulette Jonguitud Acosta», *Suplementodelibros*, 2011, disponible en <http://sdl.librosampleados.mx/2011/10/moho-paulette/> [14/12/2019].
- MERAZ, Lourdes (2013): *Los abismos de la piel*, Terracota, México D.F.
- RUIZ PÉREZ, Nieves (2018): *Las madres enemigas en la narrativa de lo inusual. Análisis de la matrofobia en tres novelas mexicanas*, Trabajo Fin de Máster, Universidad de Alicante, Alicante.
- SCHWEBLIN, Samanta (2015): *Distancia de rescate*, Penguin Random House, Barcelona.
- TARAZONA, Daniela (2008): *El animal sobre la piedra*, Almadía, Oaxaca.
- TORRAS, Meri (2009): «Qué puede un cuerpo», en Meri Torras (ed.), *Antología de poesía femenina contemporánea*, Castalia, Madrid.