

DEL MONSTRUO FANTÁSTICO AL LECTOR EMPÁTICO: UNA APROXIMACIÓN NEUROHERMENÉUTICA A LA NARRATIVA DE CECILIA EUDAVE

MARÍA IVORRA PÉREZ

Universidad de Alicante

marivoper@gmail.com

Enviado: 15-06-2022

Aceptado: 15-11-2022



RESUMEN

Este artículo aborda el papel del personaje-monstruo en la empatía lectora. Para ello, se analiza la producción literaria de la narradora mexicana Cecilia Eudave en sus distintas etapas, desde los relatos más puramente fantásticos a aquellos adscritos a lo inusual. Con la neurohermenéutica y el fenómeno de la lectura empática como metodología de análisis, se pone el foco en los cuerpos insólitos y monstruosos de la novela *Bestiaria vida* (2008), así como de algunos cuentos y microrrelatos del corpus textual eudaviano. El propósito final es trazar una línea gradativa de la evolución de la monstruosidad en la trayectoria de la autora, así como analizar las claves y estrategias empáticas que el tratamiento de sus monstruos presenta.

PALABRAS CLAVE: Narrativa de lo inusual; Cecilia Eudave; monstruos; neurohermenéutica; empatía lectora.

FROM THE FANTASTIC MONSTER TO THE EMPATHETIC READER: A NEURO-HERMENEUTIC APPROACH TO CECILIA EUDAVE'S NARRATIVE

ABSTRACT

This article studies the effects of monstrous characters in the reader's empathy. The analysis provides a panoramic view of Cecilia Eudave's literary production throughout its different stages, from the most purely fantastic stories to her late uses of the narrative of the unusual. By means of the methodology of neurohermeneutics, used for the analysis and to study the concepts surrounding the empathetic and embodied

reading—, this paper approaches impossible bodies and monsters appearing in the short novel *Bestiaria Vida* (2008) as well as in some tales and short stories in the Eudavian corpus. The purposes of this paper are twofold: firstly, is to trace a gradual line showing the progression of the uses of monster in her narrative; secondly, to analyse the empathetic keys and devices activated by monstrous characters.

KEY WORDS: narrative of the unusual; Cecilia Eudave; monsters; neurohermeneutics; empathetic reading.



1. MONSTRUOS INUSUALES Y EUDAVIANOS: DE OBJETO A SUJETO

¿Qué papel desempeña el personaje-monstruo en la narrativa de Cecilia Eudave (Guadalajara, 1968)? En el presente estudio, con tal de responder esta cuestión, trazamos una línea gradativa de la evolución de la monstruosidad en la literatura de la autora mexicana. Su producción, rica en monstruos y monstruosidades, funciona a modo de muestrario de seres mutantes y anómalos, de bestias y criaturas fantásticas que habitan en universos particulares.

Las metamorfosis corporales y las representaciones monstruosas y animales que aparecen en sus ficciones son, en su mayoría, alegorías identitarias, proyecciones externas del interior de sus protagonistas. Los monstruos, por tanto, no son ni reales ni literales, sino representaciones simbólicas de la condición y psicología humanas, transposiciones y metáforas de heridas personales profundas.

Del total de obras eudavianas, seleccionamos las que, a nuestro juicio, tienen mayor presencia de personajes-monstruos, monstrificados o monstruosos. En este sentido, no podía faltar en nuestro corpus de análisis la novela *Bestiaria vida* (2008), cuyos personajes son trasunto del bestiario medieval; tampoco los monstruos humanizados de *Técnicamente humanos* (1996) o los seres mitológicos actualizados de «Apócrifamente hablando», sección de microrrelatos perteneciente a *Para viajeros improbables* (2011).

En estas obras, encontramos tanto monstruos clásicos extraídos de mitologías antiguas y bestiarios medievales como especímenes modernos y disóticos pertenecientes a la literatura fantástica y el cine de terror actual; pero todos ellos comparten un rasgo común: se encuentran actualizados. No obstante, cabe señalar que entre sus páginas no solo aparecen archiconocidos

monstruos, sino también otras manifestaciones de la monstruosidad; destaca n a este respecto los cuerpos fragmentados o mutilados y los seres diminutos invasores. Por ello, al hablar de los monstruos eudavianos, no podemos hacer referencia solo a monstruos clásicos, sino que debemos abrir el abanico de posibilidades e incorporar todo tipo de monstruos y monstruosidades, sin importar cuán extraños e inusuales sean.

En nuestro análisis, aspiramos tanto a inventariar los monstruos y bestias del corpus seleccionado como a atender los vínculos y continuidades existentes en la representación del monstruo y la monstruosidad en las diferentes obras y etapas de Eudave. En primer lugar, creemos conveniente situar su producción; la autora, señalada como representante del neofantástico mexicano por Domenella (1996) y Noguerol (2014) —que adscribe a esta modalidad los microrrelatos de «Apócrifamente hablando» que posteriormente analizaremos—, es, para Alemany Bay, «narradora de lo inusual».

La «narrativa de lo inusual», denominación restrictiva y precisa de la que se vale Alemany Bay para referirse a la modalidad de lo insólito estudiada hasta ahora solo en mujeres de ámbito hispano, debe su nombre y primera definición a esta académica, su principal teórica; tampoco podemos dejar de señalar la caracterización formal o «estudio teórico de aliento estético» (2019: 325) que de esta modalidad hace García-Valero. Además de a Eudave, entre la nómina de autoras adscritas encontramos a Guadalupe Nettel (1973), Daniela Tarazona (1975), Paulette Jonguitud Acosta (1979), Lourdes Meraz (1980), Patricia Laurent Kullick (1962), Adriana Díaz Enciso (1964), Samanta Schweblin (1978), María Fernanda Ampuero (1976) y Solange Rodríguez Pappe (1976). Todas ellas coinciden en el hecho de ser mujeres, practicar lo insólito y denunciar, en mayor o menor medida, la situación de represión ejercida por el patriarcado.

Sobre esta nueva modalidad discursiva, cabe decir que «no hay en sus ficciones una intencionalidad explícitamente fantástica» (Alemany Bay, 2016: 114), sino que estas autoras se valen de lo insólito como proyección de aquello que quieren comunicar. Y es que las narradoras de lo inusual, Eudave incluida, se apropián de los motivos fantásticos clásicos como modo de explorar lo identitario (García-Valero, 2019: 326-327); así ocurre con el monstruo, que funciona como «metáfora de la identidad, de la búsqueda de identidad» (Alemany Bay y Eudave, 2020: 14).

A este respecto, destacamos que en las historias insólitas e inusuales posmodernas se le da voz al monstruo; por este motivo, los monstruos insólitos actuales nada tienen que ver con las bestias agresivas y amenazantes del fantástico primigenio. Pues si en la literatura fantástica clásica, los monstruos

eran externos, venían del ‘otro lado’ y constituían una amenaza para el personaje humano, el monstruo posmoderno, protagonista del relato numerosas veces, se encuentra humanizado y constituye un sujeto de enunciación (Roas, 2011: 169). Esa concesión de voz al monstruo transforma el punto de vista de la narración y supone un cambio radical respecto a la historia del género, ya que, mientras que en las historias fantásticas tradicionales la voz narradora era humana, en la literatura insólita actual el ser fantástico y monstruoso es quien narra la historia desde su punto de vista y subjetividad. Los receptores se convierten, por tanto, en cómplices de sus sentimientos y experiencias y, de este modo, se pretende «acercarlo al lector, humanizarlo, atenuar su “otredad”» (2011: 169). Él mismo nos hace partícipes de sus dudas, preocupaciones y miedos, lo que favorece la identificación psicológica y el surgimiento de la empatía corporal y sensomotora para con el monstruo.

Sobre la monstruosidad, destacamos que a los humanos —personajes y lectores— nos basta «una diferencia morfológica, una apariencia de ambigüedad, para que un temor radical se apodere de nosotros» (Canguilhem, 1962: 33); pues es lo diferente, lo ambiguo y lo indeterminado lo que caracteriza al monstruo. Este representa la diferencia (Cohen, 1996: 9), la alteridad; es el ‘otro’ dialéctico venido del más allá que, relegado a las sombras, se enfrenta tanto al personaje-víctima como al sistema en su conjunto. Es, en definitiva, una forma de oposición y denuncia.

Pero el monstruo simboliza también los deseos y acciones inmorales que no deben ser cometidos, pues es «transgresor, demasiado sexual, perversamente erótico y un fuera de ley; el monstruo y todo lo que él encarna debe ser exiliado y destruido» (Cohen, 1996: 16; traducción propia). La concepción del monstruo como deseo reprimido hace que este deba entenderse también como medio de liberación de «nuestras tendencias perversas y homicidas; tendencias que aspiran a gozar, deliberadas, de una vida propia» (Vax, 1965: 11). Y es que el monstruo, aunque parezca extraño y venido del ‘más allá’, se encuentra en lo más íntimo de nuestro ser, «nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros» (1965: 11).

Así las cosas, la amenaza del monstruo es tanto física como cognitiva; pues constituye no solo una representación (y provocación) de nuestros miedos y deseos, sino también una problematización de nuestros códigos hermenéuticos (Roas, 2013: 8), lo que vinculamos al estudio de la monstruosidad desde la respuesta neurocognitiva y empático-corporal que este personaje despierta en nosotros, los lectores.

2. LA NEUROHERMENÉUTICA COMO METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

El presente estudio pone el foco en las respuestas afectivas, psíquicas y corporales que la lectura de los cuentos, microrrelatos y la novela eudavianos despierta en los receptores. Concretamente, nos interesan aquellas ficciones en que aparecen personajes monstruosos. Para ello, aplicamos al corpus de textos seleccionado los presupuestos de las teorías neurohermenéuticas emergentes, pues esta nueva forma de analizar y experimentar la literatura —en este caso, la fantástica e inusual— completa a nuestro modo de ver el análisis crítico tradicional, ya que permite abordar la experiencia literaria en toda su complejidad y circularidad.

El fructífero diálogo de ciencias humanas y naturales del último tercio de siglo xx ha dado lugar —entre otras colaboraciones— a la traslación de la neurobiología a los estudios literarios. Gracias a ello, conocemos los procesos mentales experimentados por los distintos ámbitos de la experiencia literaria. Especialmente significativos son los estudios que explican el poder imaginativo, cognitivo y emotivo que la lectura literaria tiene para el sujeto intérprete; las teorizaciones sobre lectura empática y corporeizada a las que aludiremos nacen de ahí.

La formulación del modelo exegético nuevo, el círculo neurohermenéutico, teorizado por Abramo, Gambino y Pulvirenti (2017) parte de los presupuestos neurocognitivos y la teoría del *conceptual blending* de Mark Turner (1996). El círculo neurohermenéutico interpreta las características estructurales, el estilo y las figuras retóricas del texto como manifestaciones de los procesos neurocognitivos humanos. Y es que las tendencias exegéticas entienden la obra de arte verbal como expresión y metarrepresentación de la mente humana, conectando así arte (literatura) y mente (cerebro). Concebido como un sistema complejo y dinámico que responde al procesamiento mental humano, el texto literario es entendido como un comprimido símbolo que puede explícarse mediante dos dinámicas cerebrales: una primera de compresión o doblamiento (*folding*) durante el proceso creativo del autor; y una segunda de descompresión o desdoblamiento (*unfolding*) durante la fase de recepción e interpretación del lector. En esta última, el intérprete descomprime los elementos formales del texto y experimenta cognitiva, afectiva y físicamente procesos y sensaciones similares a los del autor durante la fase de creación.

En este trabajo se analizan, por tanto, las características lingüístico-materiales del texto generadas en la mente del autor como desencadenantes de las respuestas del receptor, siendo entendidas estas, a su vez, como huellas de

los procesos cognitivos e imaginativos del autor y como pistas que guían y acentúan los procesos cognitivos, imaginativos y las experiencias estéticas-co-afectivas del lector.

Las respuestas emotivas e imaginativas del lector constituyen fuertes desencadenantes de cognición. Así las cosas, pasamos a tratar las interrelaciones existentes entre emoción, imaginación y cognición. En lo que respecta a la imaginación, las nuevas propuestas neurocognitivas abogan por dejar atrás la concepción de imaginación en términos de visualización y, en su lugar, apuestan por hablar de simulación; tal concepción viene respaldada por los hallazgos en el ámbito neurobiológico de Vittorio Gallese y su teoría de la «simulación encarnada» (*embodied simulation*), donde se entiende la imaginación como dinámica corporeizada, como simulación de acciones, estados y sensaciones.

Los fundamentos de esta teoría parten de los resultados obtenidos por Gallese y Rizzolatti al estudiar la corteza premotora del cerebro de los macacos. En 1990 los científicos descubrieron que estos animales simulaban, al visualizarlos, los movimientos de manos realizados por otro mono o humano; y el mismo sustrato neuronal activado en la acción se activaba durante la simulación (Gallese y Lakoff, 2005: 461-462). Denominaron a tal simulación «efecto espejo» y a las neuronas multimodales implicadas «neuronas espejo». Ya en el siglo xxi advirtieron que el cerebro humano también disponía de un sistema cerebral espejo, por lo que, al leer o imaginar un movimiento, se activan las mismas áreas cerebrales que si lo estuviésemos ejecutando (2005: 457).

Así, la teoría encarnada de la imaginación nos lleva a vincular cognición y corporeidad; pues si la imaginación constituye una dinámica simuladora y corporeizada, el proceso de lectura e interpretación de una obra debe comprenderse como vinculado al cuerpo sensomotor del receptor. En este sentido, acudimos de nuevo a Gallese, pues el neurocientífico investiga las implicaciones corporales del lenguaje y propone una teoría de la cognición encarnada (*embodied cognition*) sustentada por dos presupuestos: (1) imaginar y hacer compartir el mismo sustrato neuronal —con lo que vincula imaginación y corporeidad— y (2) el mismo sustrato neuronal usado en imaginar es usado en comprender —incorporando así la parte cognitiva— (Gallese y Lakoff, 2005: 457).

Dado que los efectos de la recepción estética se sienten a nivel neuronal y fisiológico, señalamos que, para leer, se necesita de la mente, pero también del cuerpo. La potencia imaginativa de la palabra literaria es tal que activa los circuitos neuronales y motores del lector y moviliza «son imagination sensorielle pour ressentir ce qu'exprime un texte» (Patoine, 2015: I). Así, el cuerpo sensible

simulador será imprescindible no solo a la hora de comprender el significado de la obra de arte verbal, sino también de construir —y reconstruir— su sentido. Esto se debe a que el cuerpo biológico del lector —o mejor dicho el cuerpo «fantasma» incipiente de la recepción— se pone al servicio de la lectura.

La correcta interpretación de una obra «ce n'est pas uniquement visualiser, mais aussi somatiser, tactiliser et kinesthésier» (Patoine, 2015: IX). Durante la fase de recepción, procesos como percibir y comprender pasan necesariamente por simular, pues ante la lectura de una acción, la simulamos para poder entenderla y, en esta simulación, se activan las mismas redes neuronales que en la ejecución real y personal. Es decir, el lector activa su sistema sensomotor y simula las acciones leídas; tras lo cual experimenta impresiones somestésicas que no proceden de su piel ni de su cerebro: las denominadas «sensaciones fantasma» (Patoine, 2015). La interpretación de una obra es, por tanto, encarnada: el lector vive y experimenta, en su cuerpo y en su mente, las acciones y emociones narradas.

Cerramos este apartado apuntando que, para muchos neurocientíficos, la simulación de acciones y los mecanismos espejo antes referidos constituyen la explicación biológica de la capacidad humana para entender a los otros; son, en definitiva, el origen de la empatía.

3. DE LA LECTURA CORPOREIZADA AL FENÓMENO DE LA EMPATÍA LECTORA

Si bien los primeros estudios neurocognitivos aplicados a la literatura fueron de corte formalista, al término de los noventa, y sobre todo con la llegada del nuevo siglo, comenzaron a surgir acercamientos de enfoque más biológico. Así, la crítica literaria de segunda generación se centra en la dimensión física y en la respuesta sensomotora del lector con relación al dispositivo textual; y entiende la subjetividad y el cuerpo sensible del lector como factores esenciales de la recepción estética.

Estos autores, «cercanos a la cognición encarnada, conciben la lectura como realización imaginaria o corporal» (Patoine, 2019: 210), como actividad biológica de alcance neurofísico que activa los procesos físicos y cerebrales del receptor. Y es que, desde esta perspectiva, el proceso de interpretación de una obra de arte verbal no pasa solo por descodificar los signos lingüístico-literarios de esta, sino por 'encarnarlos' y reconstruirlos desde la subjetividad y corporeidad del intérprete, que se vuelve una especie de co creador o autor de 'segundo grado' de la misma.

De la crítica literaria cognitiva de segunda generación, nos interesan especialmente las teorizaciones de Pierre-Louis Patoine en torno al fenómeno de lectura empática (2015). Este autor alude al paso de una aproximación lógico-lingüística del sentido a una más físico-biológica —al paso de lo semiótico a lo somático, del símbolo al síntoma (2015: V)—. Para él, la lectura empática supone una apertura semiótica y somática a los poderes del texto (2015: I), una «*expérience douloureuse, tactile, musculaire e viscérale, dans laquelle le corps du lecteur fait écho aux états sensori-moteurs présents par le texte*» (2015: IV). Constituye un modo de interpretación en que el cuerpo del sujeto intérprete participa y queda implicado; el lector es afectado mental y corporalmente por el texto y lo hace «resonar» a tres niveles: cognitivo, emotivo y corporal.

Cabe señalar que este modo de lectura solo se explica a la luz de las teorías y hallazgos sobre el sistema de neuronas espejo, la simulación y la cognición encarnadas antes referidos. Esto es así porque el modelo de lectura empática se asienta en una concepción encarnada de la imaginación y la cognición en la que el lector experimenta respuestas psíquicas y estímulos corporales que no pertenecen al cuerpo real y biológico del receptor, sino a un cuerpo simulado que experimenta las ya mencionadas sensaciones fantasma.

Pero ¿qué entienden las tendencias neurohermenéuticas actuales por «empatía»? Sobre ello señalamos que, si bien es cierto que la definición del concepto nunca ha sido clara —por la multitud de autores y la heterogeneidad de disciplinas que se han aproximado a ella—, desde finales del siglo xx, la empatía literaria ha sido abordada desde la confluencia de las esferas humanística y científica. De tal modo, las teorías neurofisiológicas, psicológicas y estéticas se entrecruzan transdisciplinariamente con el propósito de dilucidar los procesos cognitivos y corporales suscitados por el fenómeno de la lectura empática.

El término «empatía» fue acuñado en 1909 por el psicólogo estadounidense Edward B. Titchener al traducir del alemán el concepto de *Einfühlung* («sentir con»). Las teorías psicoestéticas de finales del siglo xix y principios del xx promovían una concepción de la empatía en términos de resonancia somestésica con el otro, de armonía entre el cuerpo-espíritu del receptor y el cuerpo-espíritu del objeto percibido; así lo creyeron Robert Vischer, promotor del *Einfühlung* y creador de una teoría psicológica del arte, y Theodor Lipps, que retomó el concepto vischeriano y elaboró una tipología de este. Estos, si bien se adelantaron a lo que décadas más tarde corroborarían las teorías neurohermenéuticas sobre lectura empática (Patoine, 2015: III), no fueron los pri-

meros en estudiar la empatía en el seno de la recepción estética; los pensadores escoceses Lord Kames (Henry Home) y Adam Smith, el francés Jean-Jacques Rousseau y el romántico alemán Johann Gottfried Herder fueron sus antecedentes y constituyen, para Patoine (2015), el germen de lo que han sido, dos siglos más tarde, las teorizaciones sobre lectura empática.

Tras esbozar un breve recorrido histórico-terminológico, definimos la «empatía» desde una perspectiva neurológica. Siguiendo el trabajo de Vignemont y Singer, esta se entiende como el surgimiento en el receptor de un estado afectivo compartido y consciente (2006: 435) que no debe confundirse con otros fenómenos como el contagio emocional, la adopción del punto de vista, la simpatía o la identificación. Para Patoine (2015: III), las diferencias respecto a la «simpatía» son claras: la «simpatía» constituye un fenómeno de compasión (de «sentir por») y la «empatía» de resonancia (de «sentir con»). En cuanto a la «identificación», cabe destacar que las nuevas tendencias neurocognitivas sitúan la empatía en un plano fisiológico y corporal, y no prioritariamente psicológico como durante siglos ha sucedido.

Esto se debe a que el fenómeno de la empatía no conlleva la adopción del punto de vista, sino la apropiación del *point de sentir*, expresión utilizada por Patoine para distinguir la empatía sensomotriz (el *point de sentir*) de la identificación psicológica (el *point de vue*). Se produce así el «remplacement de l'identification sympathique par une résonance empathique, c'est-à-dire le remplacement de la relation psychologique avec le personnage par le partage incarné de ses expériences sensori-motrices» (Patoine, 2015: VI). No obstante, la identificación y la simpatía siguen considerándose elementos favorecedores de empatía dado que el carácter simpático o antipático de un personaje y nuestra mayor o menor identificación con él pueden facilitar o inhibir la empatía corporal resonadora.

Con todo, Patoine concibe la lectura empática como dinámica corporeizada en la que interactúan las esferas cognitiva y sensomotora. De igual modo, la entiende como una fusión mimética entre el sujeto u objeto percibido y el sujeto que percibe, el cual «s'extrait de son point de vue —de son “point de sentir”— pour faire l'expérience des sensations du personnage» (2015: II). La verdadera empatía literaria se alcanza así tras la simulación de los estados corporales y la experimentación de las sensaciones somestésicas narradas en la ficción. Cabe destacar, sin embargo, que, como decíamos, estas sensaciones no suceden en el cuerpo real y biológico del receptor, sino en un cuerpo híbrido e intersubjetivo —un cuerpo «fantasma»— que emerge de la relación de sintonía entre el cuerpo del lector y el cuerpo del personaje.

Los estudiosos de la empatía en el arte se refieren a ese cuerpo híbrido e intersubjetivo con el término de *corps entre-deux*. Para entender su funcionamiento desde un punto de vista científico, volvemos a las teorías de Gallese, quien relaciona las neuronas espejo y la simulación encarnada con los fenómenos de intersubjetividad e intercorporeidad, cruciales en la explicación del fenómeno de lectura empática. Desde esta perspectiva, la lectura se entiende como una experiencia intersubjetiva en la que «il soggetto si “mette al posto” dell’ altro mantenendo la propria alterità» (Gambino y Pulvirenti, 2018: 36). Señalamos, a este respecto, la relación yo-tú (*I-thou relationship*) aludida por Gallese y Cuccio (2015), quienes explican la recepción estética como el paso de la subjetividad a la intersubjetividad (2015: 8). Así las cosas, la lectura literaria nos permite conocer el universo textual y habitar un cuerpo sensible distinto al nuestro mediante el cual simulamos y experimentamos de manera inédita emociones y sensaciones, resonando empática y corporalmente con sus personajes.

Pero la lectura empática no solo es un fenómeno, sino también una técnica y un horizonte estético (Patoine, 2015: i). Esto se debe a que, para lograr respuestas empáticas y corporales durante la recepción, no basta con disponer de un sistema cerebral espejo, sino que son necesarios otros factores: internos y configurativos del texto, por una parte, y externos y dependientes del lector, por otra (Patoine, 2015). Destacamos, en este sentido, que gran parte de las claves empáticas residen en la configuración textual. Estas son: el lenguaje de la sensación; la descripción de gestos, movimientos y acciones kinésico-corporales; la constante apelación al cuerpo y el tratamiento sensorial de este; la sencillez del lenguaje; el realismo; la narración en primera persona, el carácter autobiográfico y la utilización de técnicas como la focalización interna y el monólogo interior. Todas ellas constituyen estrategias narrativas clave para alcanzar la inmersión y la consecuente experiencia corporeizada. No obstante, el fenómeno de lectura empática no depende solo de lo intrínseco al texto, sino también de factores extrínsecos que no entraremos a comentar como el contexto, la atención o la predisposición del lector.

Antes de pasar al análisis, diremos que, si bien para Patoine el género realista es el que mejor predispone al lector a alcanzar la lectura empática, la aplicación de los conceptos de la neurohermenéutica y de las teorizaciones sobre lectura empática al corpus textual eudaviano está más que justificada. Esto se debe a que las obras inusuales en general y las eudavianas en particular presentan gran cantidad de recursos empáticos, como son el motivo del cuerpo, el lenguaje de la sensación y la narración en primera persona focalizada. Se trata de obras intimistas y confesionales en las que, a través de la técni-

ca del monólogo interior, accedemos al fluir de conciencia del narrador-protagonista; ese narrar desde el «yo» y detenerse en la psíquis del personaje dará pie no solo a la subjetividad de quien narra, sino también al establecimiento de la intersubjetividad con quien lee.

El lector de textos eudavianos se sumerge en la ficción y se proyecta emocionalmente en ella; puede participar de la angustia del personaje, identificarse psicológicamente y llegar a empatizar corporalmente con él. Esto es debido a que los protagonistas de las ficciones inusuales viven situaciones y emociones en las que es fácil reconocerse, lo que «provoca la empatía, la adhesión emocional (e intelectual) del receptor respecto a los personajes del relato» (Roas, 2011: 172). Y es que si el presente trabajo tiene sentido es porque creamos que el arte en general y el fantástico e inusual en particular genera en nosotros, los lectores, respuestas emocionales, psicológicas y corporales.

Así las cosas, aplicar la metodología neurohermenéutica y los conceptos vinculados al fenómeno de lectura empática al análisis textual eudaviano nos parece conveniente por ser el cuerpo (y lo corporal) un espacio de gran significación no solo para estas tendencias crítico-hermenéuticas, sino también para la modalidad de lo inusual. Si el cuerpo y su simbología son elementos clave, más lo serán, para nuestros propósitos interpretativos, la somatización que de los problemas y las preocupaciones hagan sus protagonistas; pues las obsesiones y los miedos de estas se textualizarán numerosas veces en forma de metamorfosis, bestializaciones y monstrificaciones, puesto que «en la narrativa de lo inusual ese exceso [de lo corporal] puede tomar forma de un ser ajeno» (García-Valero, 2020: 22), de un ser monstruoso.

4. LA GRADACIÓN DE LA MONSTRUOSIDAD EN LA NARRATIVA DE CECILIA EUDAVE:

DEL MONSTRUO FANTÁSTICO AL LECTOR EMPÁTICO

Las bestias y monstruos eudavianos se prestan a la aplicación de los conceptos neurohermenéuticos y del fenómeno de lectura empática expuestos. Pretendemos así analizar las posibles respuestas emotivas, fisiológicas y empáticas que los monstruos en general —y los eudavianos en particular— despiertan en nosotros, los lectores.

El análisis que a continuación exponemos no parte solo del juicio subjetivo y crítico-filológico de quien interpreta, sino también de las hipótesis científico-objetivas surgidas al aplicar las teorías neurohermenéuticas. Las hipótesis de partida son: (1) que los monstruos adscribibles a la narrativa de lo

inusual son más propicios a generar empatía y resonancia corporal que los puramente fantásticos; (2) que la distancia que se genera entre el lector y el monstruo fantástico (externo y objetivo) es mayor que con la bestia inusual. Esto es debido al tratamiento humano y familiar que Eudave hace de sus monstruos, lo que favorece la identificación psicológica y, en consecuencia, la resonancia empático-corporal de los lectores.

Eudave inició su carrera literaria con la antología de cuentos *Técnicamente humanos* (1996). Si queremos estudiar el papel de la monstruosidad y lo monstruoso en la obra, debemos atender a su microrrelato inaugural: «Un posible diálogo entre Victor Frankenstein y su creación». En él se enumeran las distintas partes del cuerpo del célebre monstruo y se acaba por afirmar que «eres técnicamente humano (...) Algo como yo, supongo» (Eudave, 2010: 21), presentándose así una de las máximas eudavianas: humanos y bestias no somos tan distintos; pues la mexicana, a lo largo de su trayectoria, humaniza al monstruo y monstrifica al humano.

En el prólogo a la edición de 2010, se la vincula con lo «neofantástico», pues algunos de sus textos, partiendo de un «imaginario neofantástico (...) muestran ese discurso de la invasión dentro y fuera del texto literario» (Andrade, 2010: 11). Tales invasiones se producen en los cuerpos de las protagonistas, quienes creen estar enfermas o habitadas por otros personajes o mundos (2010: 13). Esto queda patente en el relato «La uña del dedo gordo del pie», donde se trata el tema de la enfermedad desde la óptica de la metáfora: «Ahí estaban, pequeñitos e insaciables (...) construyendo no sé qué cosa en la uña del dedo gordo de mi pie. “¡Esto es una plaga!”, grité (...) Amanecí con fiebre y con un rumor de muerte en los oídos. Y no solo eso: apareció (...) un pequeño castillo en la uña del dedo gordo del pie» (Eudave, 2010: 47).

Esta invasión simboliza el padecimiento de una enfermedad cuya principal vía de entrada de fuerzas extrañas y monstruosas es el cuerpo humano (la uña); se alude a ella en términos bélicos: «Hubo una guerra, ... o dos, o ¿diez? (...) han descubierto el otro lado de mi cuerpo, donde solo un puñado de ellos habita, y lo han reclamado como suyo, en una batalla que solo la espalda resiente» (2010: 48). Pero este no es un caso aislado, sino que existen en la literatura eudaviana otros cuerpos habitados; así ocurre en «Ssean: el país miniatura» (*Para viajeros improbables*, 2011) donde Carlota, su protagonista, posee un reino en la palma de su mano. Sin embargo, el tratamiento de la invasión es totalmente distinto: mientras el primero alegoriza el tema de la enfermedad, la invasión de Carlota sirve para denunciar las dinámicas del sistema capitalista; pues Marcial, marido de la protagonista, explota hasta tal punto a

los habitantes de Ssean que «la mano comenzó a hincharse y le ocasionaba terribles dolores. Carlota sospechó un levantamiento entre sus súbditos, pues resentía en la piel su inconformidad» (Eudave, 2011: 11).

En otro orden de cosas, destacamos que estas ficciones están pobladas, por un lado, por bestias pasivas y humanizadas y, por otro, por humanos despiadados y monstruosos. Ejemplos de ello son los relatos «El dragón de la princesa» e «Imagínatelo todo en blanco y negro». En el primero, la criatura muere a causa de su mansa e indefensa naturaleza, pues, en vez de atacar emitiendo fuego, exhala fragancia de rosas. En el segundo, encontramos «monstruos infantiles» (Eudave, 2010: 49) que se enuncian mediante una primera persona plural, un «nosotros» que se excusa ante lo que va a suceder: «continuamos, siempre observando; no se puede hacer más» (2010: 49). Y es que, tras una descripción casi cinematográfica repleta de movimientos kinésico-corporales que favorecen la inmersión lectora, podemos ver que «van tras ella como nosotros (...). Ya están los dos en el encuadre, una respiración agitada ocupa todos los sonidos. La niña lo escucha, él ya está muy cerca» (2010: 50).

Se narra entonces el abuso sexual ejercido sobre la niña-protagonista, que es metaforizada (proyectada) en el objeto que porta —un violín—: el hombre «lo besa (...) Lo lleva al callejón, lo toca, le desviste las cuerdas, le araña el dorso, [y] termina estrellándolo contra el muro» (2010: 51). La escena ocurre ante los ojos de los monstruos narradores que, convertidos en sombras, no hacen nada para impedirlo; de ahí que la niña se enfade y les reproche su inacción, pues «molesta, señala con el dedo a algunos de nosotros (...) nos estruja, nos tira al cesto de papeles» (2010: 51). Con todo, señalamos que, ya en los orígenes narrativos eudavianos, había monstruos pasivos con voz propia, cuya humanización les hace experimentar emociones y tomar conciencia, pues dirán: «PERDÓN, NIÑA NUESTRA» (2010: 51).

Analizamos, a continuación, los microrrelatos compilados en la segunda sección de *Para viajeros improbables* (2011). Escogemos esta, titulada «Apócrifamente hablando», por considerarla la más rica en célebres y mitológicos monstruos, pues por sus diecisiete relatos desfilan sirenas, cíclopes, arpías, esfinges, minotauros y otras bestias de la antigüedad.

«Sirenas de mercurio», primer relato de la antología, también invierte los roles de monstruos y humanos; pues si bien se podría esperar que las sirenas —«monstruos marinos»— tuvieran rasgos terroríficos, son las personas las que actúan de forma inmoral. Además, frente a las de la antigüedad, las sirenas del relato no constituyen amenazas para la integridad física y psíquica de los marineros; tampoco se admira de ellas su armoniosa e irresistible

ble voz, sino que lo que los humanos quieren es comercializar la carne de sus colas debido a sus efectos afrodisíacos. Se explica así que por la «lujuria humana murieron miles de sirenas (...) algunas, las menos ¿desafortunadas?, quedaron condenadas a andar en unos terribles y lastimeros carritos de madera donde cargaban sus cuerpos mutilados (...) portaban, además, un letrero que decía: «una moneda para esta pobre sirena»» (2011: 29-30). Dicha representación, nada amenazadora y monstruosa, tampoco las humaniza; más bien, se encuentran deshumanizadas, rebajadas al estatus de mendigantes. El lector, si bien puede experimentar pena y compasión por ellas, difícilmente alcanzará una resonancia empático-corporal. Esto se debe a que el microrelato, escrito en tercera persona objetiva, no permite acceder a la subjetividad de tales criaturas.

En «Ojos cíclopes», donde se alude al poder adivinatorio de estos seres mitológicos, se reitera la idea de que los verdaderos monstruos son los hombres; pues estos, que «siempre aparecen para traer consigo ciertas calamidades» (2011: 31), «comenzaron a desojar a estos apacibles seres (...) y así acabaron con la etnia de los cíclopes» (2011: 32). Aparecen más monstruos de la antigüedad en los microrelatos «Deformando la historia», «Alta costura», «El verdadero origen de la esfinge» y «Minotauro sin laberinto»; analizamos a continuación el primero y el cuarto.

En «Deformando la historia», se cuenta que Medusa, mujer de inigualable belleza, acompañaba a sus pretendientes a la puerta y los despedía para siempre, y «entonces comenzó el mito: los hombres abatidos se iban con el corazón petrificado y roto» (2011: 28) de forma metafórica y no literal; de modo que Medusa nunca cometió las monstruosas acciones por las que ha pasado a la historia. Por su parte, «Minotauro sin laberinto» narra «la otra historia, la apócrifa (...) [que] fue el minotauro quien salió del laberinto, al darse cuenta de que ningún hombre iba a buscarlo» (2011: 50). Asimismo, se explica que «no era una bestia, sino un ser de sobrado entendimiento» (2011: 50) que quedó horrorizado al salir de su laberíntico hogar y descubrir que las «bestias humanas (...) iban a pasos agigantados destruyendo la Tierra» (2011: 50).

Sin embargo, los relatos de «Apócrifamente hablando» que más nos interesa analizar son los estrechamente vinculados a la trama y personajes de *Bestiaria vida* (2008); destacan a este respecto «La mirada antigua», «Malos hábitos» y «Martha y su bicéfalo». En el primero, se alude a la especie de las madres Basilisco, que «oscilan entre la ternura y la rabia, [y] son portadoras de un rasgo antiquísimo y macabro» (2011: 41): la mirada paralizante que es

capaz de matar. «Malos hábitos» está protagonizado por un íncubo, demonio mitológico vinculado al deseo sexual que podría relacionarse con la hermana Súcubo de la novela eudaviana. «Martha y su bicéfalo», por su parte, cuenta la relación de pareja de una mujer y un hombre de dos cabezas; se metaforiza así un modelo de relación tóxica en que «una cabeza ejercía el control y la otra la manipulación» (2011: 54). Tanto Martha como la protagonista de *Bestiaria vida* (2008) acabarán por separarse del marido bicéfalo.

De tal modo, cabe señalar que si bien las máscaras —los monstruos escogidos para encarnar los distintos personajes— son iguales en *Para viajeros improbables* y en *Bestiaria vida*, el tratamiento que de estos se hace es totalmente distinto. Así las cosas, el efecto empático-corporal que los personajes-monstruos de la novela provoquen será mucho más intenso y resonador que con los monstruos ya analizados. Esto se debe a que *Bestiaria vida* (2008) es la obra más intimista de Eudave, pues narra desde la primera persona y la más absoluta subjetividad «la historia de una mujer que se enfrenta a sus propios demonios personales y (...) hace un ejercicio de reflexión para contarnos su historia» (Alemany Bay, 2018: 14).

Bestiaria vida (2008) es así «una ficción intimista que brota cuando la protagonista entra en las profundidades de su psiquis, en ese espacio interior» (2018: 20) que nos da acceso al *point de sentir* de la narradora-personaje. La obra, adscrita a la modalidad de lo inusual, presenta un carácter ciertamente realista que es de ayuda a la hora de conseguir la empatía lectora; esto es debido a que, como veremos, lo insólito y lo monstruoso son tan solo recursos, metáforas. De igual modo, cabe señalar el estilo de la obra como una de sus principales claves empáticas, pues presenta un lenguaje que «no crea conflictos (...), no se apoya en artificios ni en pretensiones sino más bien en una sencillez que genera un tapiz que impulsa el interiorismo emocional generando un modo de escritura que linda con lo poético» (Alemany Bay, 2018: 12).

Lo primero que debe ser mencionado de *Bestiaria vida* es que los personajes de la novela se nombran mediante el ser mitológico o del bestiario con el que mayor proximidad guardan atendiendo a sus características físicas y cualidades psíquicas; así, el bestiario mitológico es adaptado y familiarizado por nuestra autora y, a modo de álbum, es utilizado como analogía de los personajes. De cara al análisis, hemos de tener en cuenta que «no se trata de bestias descritas por la monstruosidad de sus acciones, sino de bestias humanas con vidas apagadas, enunciadas a través de la fatalidad» (Tarazona, 2014: 190); son monstruos humanos pasivos y paralizados ante el rol que tienen en el sistema capitalista y patriarcal deshumanizador.

El primer capítulo de la obra —de un total de trece— narra el nacimiento de la protagonista:

Cuando nací no lloré. Lancé solo un leve quejido, luego apreté las manos y los ojos. Después me limpiaron la sangre, contaron los dedos de los pies, de las manos, levantaron los párpados para revisarme las pupilas, me estiraron las piernas y cortaron el cordón umbilical. Quizá fue en ese momento en el que sentí el frío de afuera y, sin llorar, me hice como los caracoles deben hacerse antes de tener su caparazón: un círculo sobre mí misma. Era una pequeña bola de carne apretada y muda (Eudave, 2018: 27).

El fragmento, narrado desde la primera persona, hace patente el peso de lo corporal, pues alude a las distintas partes del cuerpo a modo de reconocimiento del nuevo ser; la enumeración de estas, junto a la descripción de sensaciones y movimientos kinésico-corporales, favorece la inmersión del lector y posibilita, en última instancia, la resonancia empático-corporal de este para con lo narrado.

En el momento de la enunciación, la protagonista, ya adulta, explica que se siente sin fuerzas: «estoy como cuando nací, supongo, sintiendo ese frío inmenso colarse por entre mis huesos, obligándome a enrollarme como un caracol. Así estoy, en la cama, sin deseos de nada. Me cuesta levantarme» (2018: 28). El guiño intertextual a *La metamorfosis* de Kafka —pues «seguro Gregorio desde su cama sentía lo mismo, allí, inmóvil ante su nueva condición de bicho, ajeno al mundo que había quedado afuera» (2018: 28)— lleva a la protagonista a preguntarse «¿por qué para tener conciencia hay que convertirse en otro? ¿Por qué hay que sentirse un bicho?» (2018: 28), lo que vinculamos con el recurso de la bestialización como desdoblamiento del propio yo.

Si bien es cierto que la protagonista es un caracol y no un monstruo propiamente dicho, su hermana sí podría considerarse monstruosa al nacer con un enorme y siniestro cuerno en la cabeza que es «manifestación de su interior maléfico» (2018: 29-30). Y es que, para la voz narradora, la hermana es su demonio personal, «la encarnación de Belcebú; o quizá porque yo tiendo a verlo de ese modo» (2018: 30-31). Con afirmaciones como esta, queda patente el alto grado de subjetividad que presenta la novela; pues focalizada desde el punto de vista —opiniones, creencias y conocimientos— y el punto de sentir —emociones y sensaciones corporales— de la protagonista es idónea para que el lector empático se extraiga de su subjetividad y pase a ocupar una posición intersubjetiva.

Sin embargo, la hermana Súcubo no será el único personaje que la protagonista bestialice. Muestra de ello es el capítulo «Bestias familiares en el la-

berinto» que inicia del modo que sigue: «he caído en una especie de laberinto, cuyo centro me aguarda a mí, a nadie más, porque yo fui y soy su arquitecto. En él debe andar, deambulando un Minotauro (...) Sí, así veo a mi familia, como un minotauro, como un laberinto, como a bestias que resguardan su centro, y yo debo vencerlas para salir, para olvidar, para vivir» (2018: 33).

El capítulo, que dedica un apartado a cada bestia familiar, comienza hablando de la madre. Esta muta en «“Fiera malvada”, una especie de ser monstruoso y fantástico sin aspecto fijo (...) y un Basilisco por su extraordinario poder de matar con la mirada» (2018: 34). Pero no solo es monstrificada físicamente, sino también psicológicamente, pues, por un lado, «arrastraba la mitad de su cuerpo por mi cuarto. Era inconfundible el sonido de esas escamas tocando el suelo» (2018: 35) y, por otro, «con solo hablarle a quien sea, lo dejaba fuera de sí, deprimido y abatido» (2018: 35). De la narración se extrae que la relación madre-hija no era buena —«en mi infancia fui dura con ella, y ella, no menos conmigo» (2018: 35)—; lo que provoca un gran sentimiento de culpa en la protagonista, pues «todos los niños deben querer a sus padres y yo no sentía nada, nada» (2018: 36).

La segunda de las bestias familiares es el Licántropo, representación del padre. Este, frente al odio, miedo y rechazo que le provoca la madre Basilisco, despierta en la protagonista sentimientos positivos: «solo conservo buenos recuerdos de él» (2018: 37). Asimismo, se explica que su bestialización vino impelida por el contexto familiar alienante: «Mi padre fue un buen tipo, pero ante la deformación de la realidad, uno se contamina, uno tiene que asimilarse, convertirse (...). Él se convirtió en un licántropo, adiestrado y todo, pero al fin y al cabo eso, un pobre lobo simulando ser todo lo que nosotros queríamos y, a la postre, odiando todo lo que nosotros queríamos» (2018:37).

Así, frente a los atributos activos y amenazadores de la monstruosa madre, el padre es caracterizado como bestia pasiva y «domesticada», como un ser silencioso que no encuentra su lugar en el mundo —«no había un solo sitio en la casa que le perteneciera» (2018: 37)—. Este, como hombre-lobo que es, desaparece con la luna llena, y la voz narradora, reconocida en él, se lo imagina libre y poderoso. Sin embargo, con el correr de los años, la protagonista cambia de concepción y se impone la realidad; dejan de parecerle fantásticas las escapadas y «una noche oscura, terriblemente oscura, se marchó. Se fue para siempre» (2018: 39) abandonando a su mujer e hijas. Así, si al principio nos identificábamos psicológicamente con él —pues la protagonista lo hace y todo nos llega desde su subjetividad—, finalmente, la antipatía que nos despiertan sus acciones inhibe toda posibilidad.

Otras singulares y familiares bestias son «El Cancerbero y un Búfalo extraño», que simbolizan, respectivamente, al abuelo y al tío. La familia, entorno inhóspito para la protagonista, se concibe como un infierno, por lo que el abuelo representa a ese can o monstruo de tres cabezas guardián del inframundo. Estos, como sucedía con el padre, no se encuentran realmente monstruos, pues, aunque poseen atributos físicos bestiales —la giba o el gigantismo del Búfalo—, los rasgos de su personalidad están suavizados, humanizados. Sobre su tío, explica que, pese a su aspecto, «es un buen tipo. Me ha ayudado algunas veces y, aunque va por la vida sin mirar a nadie, se le puede tener confianza» (2018: 40); el mejor parado es el abuelo, un derrochador de lo económico y lo afectivo al que la protagonista adora.

Tras lo mencionado, cabe decir que los afectos que la narradora siente por ellos nos permiten sentir simpatía —que no empatía— hacia ellos; es decir, podemos compadecernos por lo que les sucede, pero no alcanzar una verdadera resonancia empático-corporal. Esto es debido a la ausencia de sensaciones físicas y movimientos kinésico-corporales en la narración; claves empáticas que quedan reservadas a la experiencia subjetiva de la protagonista, que es la única tratada de un modo corporal y encarnado. Solo accedemos a su punto de sentir y, por tanto, es la única con la que podemos resonar y empatizar corporalmente (cuando la densidad sensorial de los pasajes nos lo permita).

Más monstruos que acechan a la protagonista —aunque no estén caracterizados como tal— son sus compañeras de primaria, las cuales le dan la espalda tras recibir una medalla a la excelencia académica. Así, le es inhóspito el mundo académico e infantil, pero también el laboral y adulto; lo cuenta en el capítulo «La conciencia de los topos», donde el Búfalo extraño, tío de la protagonista y director de una empresa de publicidad, le ofrece un trabajo que finalmente rechaza; pues acabó harta, estresada y con fuertes crisis de ansiedad de sus experiencias profesionales previas. Algo similar le sucede a su padre con el «El abominable hombre del trabajo», un monstruo un tanto peculiar que sirve de metáfora del estrés producido por las dinámicas de rendimiento capitalistas:

mi papá comenzó a sentir algo extraño en su cabeza. Ya no tenía ánimos de levantarse, ponerse el traje, sonreírle a la gente y prestar dinero. Se sentó un día en la cama y gritó: «Basta, no puedo seguir así» (...). Se miró frente al espejo y vio, con la certeza de los ojos cansados, al abominable hombre del trabajo detrás de él. Enorme, gris, con esa mirada vacía que parece contener todo el cansancio, el resentimiento y la ira del mundo. Ahí estaba, no quiso darse la vuelta y confirmar que aquella bestia lo asechaba (2018: 68-69)

Sobre este monstruo diremos que, si bien podemos llegar a identificarnos con la protagonista y con su padre —pues prácticamente todos hemos alcanzado ese estado alguna vez—, es difícil resonar empática y corporalmente con ellos.

Finalmente, analizamos el capítulo «Los invasores del espacio interior», donde la madre Basilisco se convierte en alienígena, ser distópico que, como los monstruos clásicos, representa lo exterior, lo ajeno, «lo otro». Y es que «mi madre encajaba perfectamente en el tipo de invasora de otro mundo. Nada se sabía de su familia, era una trabajadora infatigable, no demostraba sus sentimientos ni bajo amenaza de muerte y/o abandono, [y] comía apenas lo indispensable para aparentar humanidad» (2018: 106). Pero llegó un día en que «la nave madre se desconfiguró. Nos dejó a la deriva (...) no nos dejó instrucciones para vivir en la Tierra» (2018: 111).

Pese a lo que pueda parecer, la madre Basilisco-extraterrestre no está muerta, sino ingresada en un sanatorio, rodeada «de enfermeras displicentes que nos sonríen con lástima, con la compasión del que cuida al monstruo de los otros» (2018: 112). Es entonces cuando la protagonista siente lástima por su madre que está «ida, con los ojos hundidos y la piel amarilla, con los huesos pegados al pellejo, hablando un soliloquio que nadie entiende» (2018: 112) y la matrofobia —término esencial en esta novela y en buena parte de la producción eudaviana e inusual (Ruiz Pérez, 2020)— se transforma: «Ahora, a distancia luz de mi niñez, de mi prolongada adolescencia y de esta juventud llena de palabras (...) relativizo. Ni la mirada de la Basilisco era tan mala, ni su estela intergaláctica es tan nefasta» (2018: 112).

Finalmente, hay perdón y cariño para la madre, que es desbestializada y devuelta a su condición humana mediante la pronunciación de su nombre, Laura; esto fue «como volver de un hueco, muy profundo, y ver luz, allí, donde no estaba» (2018: 123). Algo similar sucede con la hermana, pues la voz narradora admite que, «pensándolo bien, tener una hermana Súcubo fue y será la mejor de las ganancias en esta vida, bestiaria y todo, pero mía» (2018: 122). Es en el capítulo final, titulado «El último recurso», donde se completa el reconocimiento y se desvelan los nombres hasta ahora no pronunciados —Helena, la caracol, y Susana, la Súcubo—. Se abre así la puerta a la esperanza y los afectos, pues la protagonista dirá sobre su hermana «yo la quiero, realmente la quiero» (2018: 128). Por tanto, si bien el recurso de la bestialización —en especial el de la madre— impedía al principio la experimentación de simpatía y de identificación psicológica hacia el monstruo por parte del lector; ahora, con el acercamiento afectivo a estos y su presentación

como bestias indefensas, humanas y sensibles, crecen las posibilidades de sentir y resentir para con estas.

A modo de conclusión, diremos que la empatía lectora y resonadora que el personaje-monstruo despierta en nosotros no depende tanto de la etapa literaria de la trayectoria eudaviana, sino del tratamiento que de la monstruosidad se hace. Es decir, la identificación psicológica y la resonancia corporal para con los monstruos no depende de la naturaleza fantástica, insólita o inusual de estos, sino de la perspectiva de enunciación y de los rasgos de estilo (movimientos kinésico-corporales, apelación al cuerpo y a lo sensitivo, lenguaje nominal y connotado) de la narración.

Esto nos lleva a afirmar que las literaturas de lo insólito no conllevan, *per se*, un alto grado de empatía lectora, sino que la mayor o menor intensidad de esta se ve influida por el peso que lo subjetivo, lo afectivo y lo corporal tiene en cada ficción; y, sin duda, *Bestiaria vida*, con la primera persona focalizada y la apelación fragmentada y subjetiva de recuerdos, sensaciones y experiencias da pie a ello. De este modo, los lectores, por un lado, simpatizamos y sentimos compasión hacia los monstruos desbestializados y, por otro, resonamos empática y corporalmente con la protagonista en aquellos pasajes en que lo corporal y lo sensorial destacan. Cerramos el estudio diciendo que la metodología de análisis empleada y el fenómeno de lectura empática —como técnica y horizonte estético— nos ofrecen la posibilidad de enriquecer el valor de los textos literarios eudavianos —y otros insólitos e inusuales— mediante una aproximación neurohermenéutica a estos que preste atención a los efectos empático-corporales que personajes monstruos y humanos despiertan en nosotros, los lectores.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMO, Federica, Renata GAMBINO y Grazia PULVIRENTI (2017): «Cognitive literary Anthropology and Neurohermeneutics. A theoretical Proposal», *Enthymema*, XVI-II, pp. 44-62.
- ALEMANY BAY, Carmen (2016): «*Bestiaria vida*, de Cecilia Eudave: novela corta, novela de laberintos, novela de lo inusual», *Revista de Literatura Mexicana*, vol. 23, núm. 68, pp. 103-118.
- (2018): «Prólogo», en Cecilia Eudave, *Bestiaria vida*, Eolas, León, pp. 7-21.
- ALEMANY BAY, Carmen, y Cecilia EUDAVE (2020): «Presentación», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VIII, núm. 1, pp. 9-15. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.710>

- ANDRADE, Diana (2010): «Nota introductoria», en Cecilia Eudave, *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas*, Letra Roja, Orlando, pp. 9-14.
- CANGUILHEM, Georges (1962): «La monstruosidad y lo monstruoso», *Diógenes*, núm. 40, pp. 33-47.
- COHEN, Jeffrey J. (1996): «Monster Culture (Seven Theses)», en Jeffrey J. Cohen (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 3-25. <https://doi.org/10.5749/j.ctttsq4d.4>
- EUDAVE, Cecilia (2010): *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas*, Letra Roja, Orlando.
- (2011): *Para viajeros improbables*, Arlequín, Guadalajara.
- (2018): *Bestiaria vida*, Eolas, León.
- GALLESE, Vittorio, y George LAKOFF (2005): «The Brain's Concepts: the Role of the Sensory-motor System in Conceptual Knowledge», *Cognitive Neuropsychology*, vol. 22, núm. 3, pp. 455-479. <https://doi.org/10.1080/02643290442000310>
- GALLESE, Vittorio, y Valentina CUCCIO (2015): «The Paradigmatic Body. Embodied Simulation, Intersubjectivity and the Bodily Self», en Thomas Metzinger y Jennifer M. Windt (eds.), *Open MIND*, MIND Group, Frankfurt, pp. 1-23. <https://doi.org/10.7551/mitpress/10603.003.0043>
- GAMBINO, Renata, y Grazia PULVIRENTI (2018): *Storie menti mondi. Approccio neuroerneutico alla letteratura*, Mimesis, Milán.
- 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.
- (2020): «Los trazos en el cuerpo, el cuerpo a trazos. Imaginario, lirismo y alteridad interior en la narrativa de lo inusual escrita por mujeres», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VIII, núm. 1, pp. 17-34.
- NOGUEROL, Francisca (2014): «Heterocósmica en la ficción mexicana: el caso de Cecilia Eudave», en Javier Ordiz (ed.), *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XX)*, Peter Lang, Berna, pp. 59-80.
- PATOINE, Pierre-Louis (2015): *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*, ENS Éditions, Lyon. <https://doi.org/10.7551/mitpress/10603.003.0043>
- (2019): «Lectura inmersiva, lectura encarnada: una aproximación neuroestética a la descripción del entorno en la obra de Antoine Volodine», *Signa*, núm. 28, pp. 205-235. <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25046>
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2013): «Presentación», en David Roas (ed.), *El monstruo posmoderno. Nuevas estrategias de la ficción fantástica*, Pasavento, vol. 1, núm. 1, pp. 7-10. <https://doi.org/10.37536/preh.2013.1.1.616>
- RUIZ PÉREZ, Nieves (2020): «Madre enemiga. Análisis de la matrofobia en *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave», en Miguel Ángel Gómez Soriano, Ignacio Ballester y Ferrán Riesgo (eds.), *Disidencias en la literatura hispánica*, Universidad de Alicante, pp. 224-233.

- TARAZONA, Daniela (2014): «Los cuerpos insólitos en tres novelas de escritoras mexicanas», en Javier Ordiz (ed.) *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*, Peter Lang, Berna, pp. 179-196.
- TURNER, Mark (1996): *The Literary Mind*, Oxford University Press.
- VAX, Louis (1965): *Arte y literatura fantásticas*, Eudeba, Buenos Aires.
- VIGNEMONT, Frédérique, y Tania SINGER (2006): «The empathic brain: How, when and why?», *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 10, núm. 10, pp. 435-441. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2006.08.008>