

MORIR EN ÁRBOL PARA MATAR AL MONSTRUO.
LO FANTÁSTICO COMO RESISTENCIA A LA VIOLENCIA
Y EL ANDROCENTRISMO EN *LA VEGETARIANA*,
DE HAN KANG

BENAMÍ BARROS GARCÍA
Universidad de Granada
bbarros@ugr.es

JIMENA VILLAZÓN BUSTA
Universidad de Granada
jimnavb@correo.ugr.es

Recibido: 14-12-2022

Aceptado: 8-05-2023



RESUMEN

En *La vegetariana*, de Han Kang, se presenta la perturbadora vida cotidiana de Yeonghye, una mujer anulada por la sociedad altamente patriarcal coreana, que abraza el vegetarianismo y lucha por transformarse en árbol para poder escapar de la violencia humana. En el presente artículo prestamos especial atención a los posibles sentidos que transmite y adquiere lo vegetal en oposición al *carnismo* y la humanidad sangrienta, así como a la construcción y arquitectura de lo fantástico y lo monstruoso. La obra se presenta como una novela de códigos realistas propios de lo fantástico, y se enmarca en la intersección de la literatura verde de horror con el ecologismo feminista.

PALABRAS CLAVE: androcentrismo; feminismo; vegetarianismo; ecologismo; metamorfosis.

TO DIE AS A TREE TO KILL THE MONSTER. THE FANTASTIC
AS RESISTANCE TO VIOLENCE AND ANDROCENTRISM IN HAN KANG'S
THE VEGETARIAN

ABSTRACT

Han Kang's novel *The Vegetarian* introduces the disturbing daily life of Yeong-hye, a woman oppressed by the highly patriarchal Korean society. She embraces vegetarianism and struggles to become a tree to escape and reject human violence. In this paper we focus on the possible meanings conveyed and acquired by the vegetal and *becoming-tree* in opposition to meat and bloody humanity, as well as to the construction and architecture of both the fantastic and monstrosity. *The Vegetarian* is presented at the intersections between realism and the fantastic, as well as the green horror literature and feminist ecologism.

KEYWORDS: androcentrism; feminism; vegetarianism; ecologism; metamorphosis.



que es tremendo vivir cuando otro muere (o sufre)

PABLO DEL ÁGUILA

1. LA MUJER DEVORADA

La vegetariana es una novela surcoreana escrita por Han Kang en el año 2007, cuya recepción en Corea del Sur fue en un principio duramente criticada (Kang, 2017: 233). La edición española, publicada en 2017, corrió a cargo de la editorial Rata y obtuvo una recepción favorable entre los lectores españoles. La novela está dividida en tres partes, cada una de ellas narrada desde el punto de vista de un personaje diferente, con una prosa lírica repleta de elementos altamente simbólicos. La narración no es lineal y transmite cierta sensación de desorden. La historia es protagonizada por Yeonghye, una mujer común y bastante anodina, que, tras diversos sueños perturbadores, decide renunciar al consumo de productos de origen animal. La decisión de Yeonghye desencadena una serie de sucesos que desafían las convenciones socioculturales de la Corea del Sur contemporánea. Yeonghye es vista como una amenaza para la

estructura familiar y social, y precisamente por ello será reprimida con dureza por los distintos miembros de su familia y la institución psiquiátrica donde llevará a cabo su transformación vegetal, su metamorfosis en árbol.

Oprimida y con el sentido de la vida humana perdido, la autora aclara desde el calificativo metonímico que da título a la obra que la vida de Yeonghye¹ será juzgada, que de la lectura se recreará a una mujer que comprende la resistencia al carnismo, al sistema predominante y supuestamente empírico que valida y defiende el consumo de productos de origen animal como ritual sociocultural y/o necesidad para la supervivencia, y el abrazo a lo vegetal como forma de vida. Pero será una huida que se irá tornando inaplazable, irremediable, coherente, ante cierto monstruo: lo humano. La palabra acerca de sí será lo que el universo dice de ella (Barros García, 2014: 191), con alguna mínima concesión narrativa en la que la protagonista cuenta y parece reflexionar en primera persona sobre sus macabros sueños. Desprovista incluso de su voz, la narración acontece en una suerte de secuencia polifónica estructural, que ensambla la vida, desfigurada ya en las primeras líneas de la obra por el marido, la troyada renuncia a la vida y la dilatada muerte de Yeonghye.

A diferencia del cuento «El fruto de mi mujer» de la misma autora y que supone el texto precedente para esta obra (Kang, 2017: 228-229), no sucede ningún golpe sobrenatural. De hecho, en la novela todo acontece de manera progresiva, con la lentitud necesaria para que sea en la lectura donde se puedan descodificar y hacer converger las tres voces que hablan de Yeonghye: su marido, su cuñado y su hermana. Como resultado del solapamiento y la colisión de voces surge un monstruo esperable, lógico, justificado como argumento a favor de la cordura de la mujer, a pesar de terminar su vida encerrada en un manicomio. Aquí, de nuevo, la intervención de la autora se revela precisa: también es internado su cuñado, al que se le aplica una suerte de presunción de estabilidad mental y verosimilitud derivadas seguramente de los prejuicios contra los que grita el libro. La sensación inicial de complicidad que experimenta quien lee con ese mundo contra el que se rebela la protagonista asesta un golpe certero, duradero, en una advertencia que se textualizará de forma explícita en la parte final del libro: «Nadie me comprende (...) Sois todos iguales» (193).²

Una mujer vapuleada por la violencia y la mentira humanas que se adentra en el vegetarianismo tras un sueño. Una mujer muerta en un pasado

1 Se han conservado las grafías de los nombres propios utilizadas en la traducción española.

2 Para las citas a la obra *La vegetariana* se indica entre paréntesis el número de página de la traducción española (Kang, 2017). Las citas a los textos y comentarios adicionales que forman parte del volumen se realizan según el sistema seguido en el resto del artículo.

del que no escapará nunca, ni siquiera en el comienzo de la novela, una mujer sin voz que vertebra la historia, que da sentido a la estructura de la acción (Friedman, 1955), y cuya decisión de abrazar el vegetarianismo *para no ser más persona* satura de incompreensión el universo que la circunda y del que lucha por escapar. Ni su hermana, ni nadie, podrá nunca saber *qué decían los árboles del final del sendero*.

«Si no comes carne, te devorará el resto del mundo» (67-68), le gritará desesperada la suegra, es decir, su madre, una madre que no puede ser madre porque quien habla es su marido. Y así es siempre, devorada.

2. YEONGHYE

A pesar de la posible asociación entre lo vegetal y la armonía o comunión con el mundo que pudiera generar el título, la novela presenta una serie de acontecimientos retorcidos y violentos, donde los límites y fronteras de lo fantástico y lo real (Roas, 2011; Bueno, 2018; Gadomska y Swoboda, 2022) se desdibujan; y tras los que renace la vida de Yeonghye y sus fricciones con las fuerzas inerciales de una sociedad carnífera, opresiva y patriarcal.

Tras una sucesión de sueños perturbadores, Yeonghye, una anodina ama de casa siempre al servicio de su marido, decide rechazar el consumo de carne y derivados animales. Esta decisión, expresión de rebeldía, la arroja a una serie de situaciones extremadamente violentas generadas por los hombres de su familia. Finalmente, Yeonghye, ingresada en un hospital psiquiátrico, decide dejar de comer definitivamente, preparada para transformarse en árbol, idea de perfección, inocuidad y vida.

Con la voz restringida a la dimensión onírica desde el comienzo de la obra, Yeonghye se hace cada vez más insomne, va perdiendo el fino hilo de voz que tenía en la novela. Sepultados, modulados sus pensamientos e intenciones por una narración en tercera persona, Yeonghye no escapa de la dominación ni siquiera en la estructura ficcional (Iser, 1997). En la primera de las tres partes en las que aparece dividida la novela, su marido es quien narra los hechos. Este es el primero en oponerse a la decisión de su esposa de dejar de comer carne, y uno de los que mayor violencia patriarcal ejerce sobre ella desde las primeras líneas del relato: «Antes de que mi mujer se hiciera vegetariana, nunca pensé que fuera una persona especial. (...) Si me casé con ella fue porque, así como no parecía tener ningún atractivo especial, tampoco parecía tener ningún defecto en particular. (...) Tal como lo

había esperado, mi mujer se ajustó sin problemas al rol de esposa común y corriente que yo deseaba» (17-18).

La imagen resultante de Yeonghye se alinea perfectamente con las expectativas y convenciones sociales acerca de la mujer surcoreana. Yeonghye representa a la mujer que, por amar, inhibe su deseo de ser en favor de su obligación de servir, de complacer. Sin embargo, un pequeño gesto asoma: su negativa a usar sujetador, en cuanto símbolo de opresión androcéntrica que ha de cubrir los senos fetichizados de las mujeres para, en un acto de dominación caritativa, ponerlos a salvo de la mirada masculina sexualizadora (Kim, 2003): «Si había algo que la hacía diferente del resto de las mujeres era que no le gustaba usar sujetador. (...) El que no llevara sujetador no se correspondía con su escaso pecho. Si al menos hubiera usado un sostén con relleno, no me habría hecho quedar tan mal cuando la presenté a mis amigos» (19-20).

A pesar de la vergüenza y furia de su marido, la balanza todavía no se desequilibra hacia el castigo, puesto que parece compensarle el beneficio que obtiene por el trabajo doméstico desempeñado por Yeonghye. Pero la decisión de Yeonghye de rechazar por completo el consumo de carne, y más tarde de lácteos y huevos, supone un punto de inflexión intolerable. El golpe se asesta al enmarcar esta decisión dentro de la primera mañana en cinco años en la que Yeonghye no ayuda a su marido a prepararse antes de salir al trabajo. La eyección de ira de su marido (y el posesivo se siente cada vez más débil) se dispara al sentirse humillado por no ser obedecido en la cena de negocios delante del jefe. En cuanto este se marcha, comienza a violarla de manera repetida mientras ella se retuerce y se resiste entre gemidos que evocan los de un *animal malherido*. Un animal que ya había rechazado la masculinidad carnívora de su marido, ese que «la abraza como un ladrón» (201) y del que «cada uno de sus poros huele a carne» (32).

Desde el punto de vista del ecologismo feminista (Casey, 2021) o la ecocrítica feminista (Oppermann, 2013), como estadios superiores al ecologismo humanista (Gadomska y Swoboda, 2022) y en los que ecocrítica y feminismo no se oponen o contrastan, sino que se complementan (Gaard, 2010; Estok, 2005; Oppermann, 2013), la novela presentaría los acontecimientos bajo la alegórica oposición de la violencia del *carnismo* (y la idea institucionalizada de masculinidad) y el vegetarianismo, así como de la idea de la feminidad liberada, de las delicadas fronteras entre la locura y la cordura, lo normal y lo anormal, en una suerte de llamada a deconstruir el discurso sexista y especista imperante. El ecofeminismo, según la interpretación de Casey (2021), se sustenta sobre la base de una integración del ecologismo crítico, el feminismo y

la *decolonialidad* dentro de un mismo marco teórico, que se interesa por el análisis de las interacciones entre las múltiples formas de opresión y discriminación, añadiendo una perspectiva verde ausente en otros movimientos interseccionales, la cual se preocupa por estudiar las relaciones entre especies, así como dotar al medio natural de una interpretación desde el materialismo ecocrítico, donde el medioambiente pasa de ser un mero objeto a disposición del ser humano a ser un sujeto con agencia propia, un «agente activo» según la terminología de Oppermann (2013: 71). Pero si en algo difiere la trayectoria narrativa de la protagonista de los supuestos teóricos de esta corriente materialista ecocrítica es en que su decisión de transformarse en árbol no está impulsada por el rechazo al daño ecológico antropocéntrico, sino por la misoginia experimentada a lo largo de su vida.

La atracción de Yeonghye por los motivos vegetales comienza con los dibujos que le pinta en la piel su cuñado, artista de poca monta que se escuda en sus proyectos artísticos para desatender las obligaciones con su hijo y su esposa, otra mujer sometida al yugo patriarcal de tener que cargar con la crianza, el trabajo doméstico y con el trabajo asalariado. Si bien el retrato se aproxima al que la autora deja vislumbrar de Yeonghye, se diferencian precisamente en el grado de aceptación de esa función como mujer en el sistema, aunque eso la condene a un perpetuo malestar e insatisfacción y, a veces, incluso a expresar cierta zozobra. No hay en su cuñada síntomas de la rebeldía que deducimos en Yeonghye.

El origen macabro de la terrible atracción sexual que siente su cuñado por ella se sitúa en la mancha mongólica que ella aún conserva desde su niñez y de la que no hubiese tenido noticia si su mujer, es decir, la hermana de Yeonghye, no le hubiese hablado de ella. Este recurso de *evidencialidad* narrativa sustenta la segunda parte de la novela, precisamente introducida por el paratexto «La mancha mongólica». Esta siniestra obsesión se desencadena cuando Yeonghye, sin mucho entusiasmo, pero sin resistencia, acepta servir de modelo para su próximo proyecto artístico. Cuando posa el pincel sobre el cuerpo desnudo de su cuñada para cubrirlo de flores, percibe que esta, en pleno estado de serenidad, ha dejado de lado su humanidad: «Viéndola aceptar tranquilamente todo este proceso, le pareció que era un ser sagrado, un ser del que no se podía decir ni que fuera humano ni animal, o quizá un ser que estaba en entre la vegetabilidad, la humanidad y la animalidad» (113). Las trazas de la metamorfosis de Yeonghye, textualizada de manera más contundente en la tercera parte, en realidad están bien distribuidas a lo largo de todo el texto: cuando su marido reconoce en ella una energía no humana, cuando toma el

sol reiteradamente con los pechos al descubierto, expuestos al sol, cuando su cuerpo es cubierto de flores, o cuando la enfermera la encuentra en un bosque como si fuese un árbol; y, finalmente, cuando su hermana, «mira con fiereza los árboles que arden a la vera del camino, mira las verdes llamas que se agitan como incontables bestias en pie. Como si esperara una respuesta, mejor dicho, como si la reclamara» (223).

3. LO FANTÁSTICO COMO HUIDA DE LA VIOLENCIA HUMANA

Aquí lo fantástico no surge en oposición repentina a un sistema de creencias o códigos en el que cause una ruptura o conflicto (Roas, 2011: 38), sino más bien como una alteración sostenida del tejido discursivo (Barros García, 2014: 189), con una tendencia positiva por la intensificación creciente de la fantasía de Yeonghye.

El relato se presenta según un relativo orden cronológico de los acontecimientos, pero bajo un juicio permanente en un pretérito altamente sugestivo y que facilita cierta sensación de que estamos ante una mujer muerta ya desde el comienzo de la novela. Las figuras de narración hablan de ella y a través de ella y se entrelazan con la narración que habla desde ella, y como resultado emerge una topología del texto compleja. A las diferentes figuras de la narración hay que sumar la oscilante graduación de implicación subjetiva que dispone el relato entre la íntima proximidad, la íntima indiferencia y el saber precario (Redondo Neira, 2018: 945), así como un potente plano onírico (única dimensión en la que la protagonista se expresa en primera persona), apoyado incluso por una grafía distintiva, según la que todo lo presentado en cursiva sería el estilo directo de la protagonista. Todo este ensamblaje de voces y vectores de fuerza podrían dispersar, descontrolar el mensaje, la interpretación, pero ocurre lo contrario. Precisamente esta arquitectura narratológica permite sostener la presentación del fenómeno fantástico (Rodríguez Hernández, 2010) como verosímil (lógico, esperable, como dijimos), puesto que domina la sensación de que cualquier mirada que se asomara a los ojos de Yeonghye vería los mismos peligros, miedos y golpes. Quien lee también conoce a ese monstruo, es parte de él.

Lo fantástico requiere al menos un mundo conocido, familiar, depende de lo real y está guiado por una motivación realista (Roas, 2011: 78, 112). La autora inscribe el relato dentro de la realidad coreana, es decir, la misma que representa, los eventos suceden en espacios conocidos, actuales, fácilmente reconocibles por una mente lectora coreana. Los paisajes *vistos* en la novela

pueden resultar familiares, conocidos, propios a cualquier mirada; también aspiran a serlo las estrategias de maltrato, la violencia sexual, la patriarcal y, en definitiva, el hambre por la carne descritos. Técnicas estas propias de los códigos realistas, de las novelas de las grandes ciudades que diría Grossman (1935: 43, 49-50) y que perfilan el mundo ficcional, sin necesidad de tener una existencia totalmente real (Dolezel, 1999), como particularmente próximo a quien lee. Lo fantástico reconstruye aquí estructuras de la realidad para ponerlas en disputa en una suerte de rotura, de una transgresión de los códigos reales (Massoni Campillo, 2018) a través de la *monstruoficación* del ser humano, que, sin embargo, «no diluye para nada el elemento sobrenatural, el misterio y, por tanto, también el efecto fantástico en cuanto a ruptura del tejido de lo real» (Pujante, 2019: 176). En *La vegetariana* la convivencia aparentemente apacible de lo monstruoso con la cotidianidad viene también facilitada por el peso del universo ficcionalizado (re)conocido, primero, por una sociedad coreana que, en los primeros años tras la publicación, criticó con dureza la novela, tal vez porque advertía la forma en que cuestionaba los cimientos de su visión del mundo y reconocía la representación siniestra de una estructura cínica de valores parasitarios cultural y tradicionalmente arraigados y realmente intolerantes con el vegetarianismo o veganismo (Yoo y Yoon, 2015); y, después, por un público internacional entre el que cosecha un gran éxito (Park, 2021), tal vez porque este tienda a reconocer la denuncia, la advertencia, desde el punto de vista de quien no se siente origen del problema, sino *solamente* partícipe, cómplice. Lo fantástico como oposición subversiva a la ideología del momento en que se manifiesta (Roas, 2011: 132-133) podría no arañar tanto como la crítica al nicho sociocultural desde el que nace.

Estamos ante un monstruo poliédrico extremadamente violento que evoluciona desde el monstruo carnívoro que devora y somete todo lo que considera subyugable hasta el monstruo interior, vegetal, que nace como reacción a esa carnicería. Del rojo al verde, pero igualmente corrosivo. Un monstruo que permea con facilidad en el cuerpo de Yeonghye y que se resiste a escapar de ella.

La lectura se encuentra, en el inicio de la obra, con un monstruo del mundo humano, del mundo de las mentiras, la violencia y el horror, un mundo que está ahí fuera, alrededor, que se expande y todo lo alcanza. En esos momentos la frontera entre lo fantástico y lo real es especialmente difusa. El monstruo se eleva invencible, avasallador, en perfecta comunión con el orden de cosas establecido, precisamente porque las sustenta, las promueve, las posibilita: el garrote del androcentrismo, del especismo, de la sumisión, de la

crueldad en suma para con quien se establece que ha de ser inferior y superado. Posteriormente, en la cronología vital de Yeonghye, pero no en el tejido textual, empedrado por continuas metalepsis, cuando esta parece expresar culpa por participar de ese mundo, por aceptarlo, el monstruo adquiere forma, se torna humano, concreto: el monstruo ha accedido a su interior y debe expulsarlo. A través de la cara ensangrentada de sus sueños recurrentes, de esa sangre que ella causa al comer carne, reconoce al monstruo externo como propio. El yo-monstruo precipita su acercamiento a la ensoñación, a la fantasía, a la confusión de lo real con lo imaginario como preámbulo de una disolución interrumpida. La mirada de la mujer se dispara hacia dentro y ve allí todo lo que no quiere que exista. Empieza la renuncia, la lucha contra lo siniestro, contra la sangre, contra la carne. De la lectura se desprende un monstruo fácilmente reconocible, el del sufrimiento encarnizado para satisfacer el hambre humana, la sed de sangre, una imagen posible en cualquier mente lectora capaz de imaginar de cristal las paredes de cualquier matadero (Coetzee, 2018). Pero la renuncia no es suficiente para vencerle. Yeonghye define otro monstruo, un monstruo antagónico según su visión del mundo: un monstruo vegetal, metafóricamente representado por el árbol y los bosques. El duelo de monstruos que se libra en su interior (ese *gran agujero* que la absorbe) no tiene ninguna resonancia fuera de los límites de su cuerpo. En su piel, recuerdo de su propia carne (porque ella también es carne), se diluye el combate. El mundo permanece impertérrito, inamovible, sordo y especialmente cruel. Sobreviene el desenlace fantástico del relato: Yeonghye, ahora sí, decide convertirse en árbol para poder nacer de nuevo, para dejar de ser humana. El árbol-monstruo como objeto de deseo dota de sentido todos esos bosques que la saludaron, todos esos árboles en llamas a los que quiso abrazar, los árboles vistos que envolverán su cuerpo exhausto, los árboles que se niegan a *recibir su vida* (208). Este deseo exige su muerte. Y es que una transformación es siempre un grave relato de abandono y aceptación de un cuerpo.

Envuelta en una cobertura de sufrimiento, encerrada en la cáscara de su cuerpo (208), Yeonghye trata de huir de la violencia a través de lo vegetal. Su grito se eleva y se apaga sin que el mundo parezca percibir más que una especie de *aullido animal* (213). Solamente su hermana parece ser alcanzada por su herida, llegando incluso a elaborar la idea de que todo el sufrimiento en vida de Yeonghye quizá fuese solo un deseo de morir desde el principio (192), de liberarse de una vida que nunca fue suya (203).

Pronto la violencia contra Yeonghye connota una violencia sistémica y sistemática contra el individuo, contra los animales, los seres vivos y contra la

naturaleza. La sociedad coreana, extremadamente jerárquica, patriarcal y controladora del cuerpo femenino probablemente por la influencia del neoconfucianismo (Kim, 2003; Alonso Sánchez, 2010; Chandran y Pai, 2017), está en el punto de mira, aunque cualquier sociedad supuestamente avanzada puede darse por aludida. El grito contra la violencia puede verse, según la argumentación de Bica (citado en Park, 2021), como una alegoría postmoderna de la libertad y la emancipación de la mujer, en la que Yeonghye se encontraría en un espacio mental transitorio entre la alienación y la libertad.

Sin embargo, pronto se diluye la posibilidad de que esta proximidad hacia los estados alienados, hacia la locura, pudiera justificar su deseo de huida, de transformación en árbol-monstruo. La locura, la *histeria*, la melancolía de la mujer, intrínseca e inherente a ella (Roncero, 2013: 273-274) como justificación clásica y rasgo validador del todo está permitido ni siquiera justifica en este universo el fenómeno fantástico (Roas, 2011: 118), incluso a pesar de los ingresos en el psiquiátrico de Yeonghye. En la última parte de la novela, el cuñado es también ingresado junto a ella en un psiquiátrico, lugar que se convertirá en escenario final de la batalla.

Los psiquiatras diagnostican a Yeonghye anorexia nerviosa y esquizofrenia. Won-Chung Kim (2019) interpreta que esta supuesta anorexia nerviosa no es más que otra demostración del deseo por mantener autonomía sobre su cuerpo, aunque suponga un sacrificio tan grande como la pérdida de la integridad física. Su anorexia nerviosa, expresión de resistencia en Yeonghye, será atacada con las contenciones mecánicas y químicas, técnicas propias de un sistema de coerción y amenaza. La ficcionalización del psiquiátrico nos aproxima a la descripción foucaultiana o la visión que se da desde los movimientos *anticuerdistas* y de antipsiquiatría en cuanto institución punitivista donde se encierra a aquellas personas que, por su bajo índice de productividad, no son funcionales al sistema (Sánchez-Moreno, Arruda Leal Ferreira y Renato Jesús, 2018; Sacristán, 2009): «El loco, en síntesis, alcanzaría el mismo estatus social que cualquier otro ejemplo de desorden moral. Por ende, el loco no se encontraría encerrado por causa de una enfermedad mental, sino por exclusión de la propia sociedad» (Sánchez-Moreno, Arruda Leal Ferreira y Renato Jesús, 2018: 15). Yeonghye nunca fue útil, recordemos las palabras de su marido al comenzar la obra, amplificadas en un refuerzo constante a lo largo del discurso. De la lectura queda claro que el problema no es el estado mental de la mujer, sino la exclusión social de los elementos subversivos que ponen en riesgo al sistema, según la línea advertida por Foucault (2006), así como el trato que se les da en la institución del manicomio, vertedero de resistencias y

luchas. Pero el cuñado es puesto en libertad, se le considera sano y en sus cabales, a pesar del cargo por la violación de Yeonghye, y este suceso sirve precisamente para insistir en la institucionalización de la violencia patriarcal, que recupera el recuerdo de aquellos maridos que, a lo largo de la historia, forzaban a sus mujeres a ingresar en manicomios por no adherirse al rol de esposas y madres perfectas (Huertas, 2020). La resistencia, la rebeldía de Yeonghye no encuentra perdón: ha de permanecer encerrada, y su hermana, abandonada por el resto de su familia y su marido, será la única que se encargue de proporcionarle cuidados y visitas durante su encierro.

Yeonghye limita su energía a querer morir, pero tampoco la dejan. La huida no es sencilla. Al fin y al cabo, huye de sí, de todo lo que es y de todo lo que la ha hecho posible, real, humana. Su huida desequilibra todo un sistema de creencias. Incluso su muerte se narra sobre un telón de fondo en el que la violencia humana controla la frontera entre lo que es y lo que desea ser. A diferencia del personaje existencialista, que, según la fórmula beckettiana, hablaría de sí para no haber nacido inútilmente, aquí Yeonghye se presenta prácticamente muda para no morir en vano. El monstruo recorre los espacios del discurso a ritmo disforme, generando una tensión sostenida que aumenta la percepción de violencia y brutalidad, la idea de injusticia. Incluso cuando leemos que Yeonghye parece cuestionarse si lo que sucede es real o quizá un sueño (222), si acaso no es una macabra coincidencia, no parece particularmente creíble esa idea de ensoñación o delirio. En cierto modo se insiste en dejar claro que lo que ocurre es lo que le está realmente ocurriendo.

Será en el momento en que su hermana intente demostrarle que la violencia es justificable y le diga que no es cuestión de que el mundo no la comprenda, sino que ese mundo tiene miedo de que pueda morir, cuando se escapa un nítido y conciso grito contra la violencia más despiadada: «¿Por qué no puedo morirme?» (193). No volverá a haber ninguna palabra más de Yeonghye. El yo-monstruo parece escapar del cuerpo para ocupar y formar parte de un ecosistema vegetal armonioso.

4. LA CARNE COMO LA PIEL DEL MONSTRUO: AUTOFAGIA CONTRA LA SOCIEDAD

Yeonghye parece reconocer una emocionalidad en lo vegetal, entendida como reactividad al entorno, y más en concreto en los árboles; pero la imagina desde un ejercicio mimético de ciertas emociones humanas más limitadas, inocentes y amables. En el marco de preocupación que presenta la obra por las re-

laciones entre especies y por el reconocimiento de vida propia al medioambiente, la protagonista promociona la idea de que la emocionalidad de los árboles, de lo vegetal en general, se halla modulada fundamentalmente por los múltiples estresores del medio, al igual que parece ocurrir en los demás seres vivos (Lukić *et al.*, 2020; Zhang *et al.*, 2022; Roces *et al.*, 2022). Ante estos estresores los árboles, y en gran medida la protagonista, desarrollarían y desplegarían una memoria y aprendizaje, probablemente transferible, del impacto con el fin de ser más eficientes (y sobrevivir) en la reacción futura a esos u otros impactos similares. Pero la ingenuidad de Yeonghye radica precisamente en esa idea de futuro, en crear una ilusión retroactiva, según la que ensueña que su vida sería perfecta y tendría todo lo que necesita («Inhye... Todos los árboles del mundo me parecen mis hermanos», 178) siendo árbol. La novela, desde las ideas ecofeministas (Chandran y Pai, 2017; Casey, 2021) de la literatura verde (Marrero Henríquez, 2021) muestra hasta qué punto podría el ser humano aprender de la *subjetividad verde* sobre los modos de protesta (Finck, 2022).

Algunas de las ensoñaciones y fantasías de Yeonghye sobre el mundo vegetal deben ser vistas como consecuencia de un lenguaje que desea escapar de la carne que la rodea, tanto dentro de los límites de su propio cuerpo como de la carne ajena con la que comparte la condición de humano. Ante la dificultad de conseguirlo, su sufrimiento se materializa en acciones autolesivas concretas. Una vez quebrantados sus límites e ignorada su voluntad de no comer carne, Yeonghye trata de suicidarse delante de toda su familia al clavarse un cuchillo en una de sus muñecas. Como si cavara orificios en su cuerpo en una suerte de rito iniciático de autofagia por los que pudiera salir el monstruo y, así, seguir viviendo. El cuerpo se presenta, por tanto, como herramienta y la carne como límite, como frontera (García, 2013). Completamente loca a ojos de los demás, Yeonghye muestra una claridad y planificación inauditas. En este punto parece comprender que no hay nada que hacer, que su resistencia se opone no a una elección alimentaria, sino al orden prestablecido, por lo que transgrede la convención surcoreana acerca de los límites de lo normal y lo «anormal» en función del consumo de carne, al considerar este como un instinto natural del ser humano (Kim, 2019). La herida en su cuerpo es un asesinato de la frontera.

El corte en la muñeca ante la familia remite a una acción contra ella misma, pero en mayor escala contra la familia que asiste escandalizada y contra la sociedad como germen del gesto suicida. Síntoma de renuncia definitiva a ejercer violencia sobre otros animales no humanos, símbolo de resistencia y desobediencia frente a su marido y las expectativas patriarcales que debe soportar. Acerca, por tanto, un argumento crucial para el sentido de la obra: el

cuerpo de las mujeres y el de los animales han sido y son objeto de consumo y explotación (Adams, 2016). Ahí encontramos la conexión entre el vegetarianismo de Yeonghye y su oposición a lo masculino, pero también la alarma e incompreensión que despierta la renuncia a la carne. En uno de sus sueños, Yeonghye ve un granero donde cuelgan numerosos cadáveres de animales. En el reflejo de los numerosos charcos que forma la sangre que gotea desde los cuerpos hasta el suelo, ve su propio rostro, reconociéndose como víctima y a la vez agresora. Esta imbricación de la liberación animal y el feminismo se ejemplifica de forma clara en una comida familiar en la que su padre, tras darle una bofetada y haber ordenado a su hijo y a su yerno inmovilizarla, le introduce a la fuerza en la boca un trozo de cerdo agridulce. Yeonghye termina escupiendo con rabia. Sus firmes y tranquilas palabras minutos antes de esta escena («Padre, yo no como carne») son interpretadas por Kim (2019) como una declaración de independencia formuladas por un ser humano completamente autónomo. El gesto no deja de ser de suma osadía si se tiene la agresividad y autoridad que caracterizan al patriarca de la familia de Yeonghye, autor del sádico y cruento asesinato del perro familiar después de que este hubiese mordido a la pequeña Yeonghye de nueve años y organizador del posterior festín organizado para comerse los restos del animal. Precisamente este mordisco, en toda la dimensión adquirida en la memoria de Yeonghye, podría relacionarse (Neha, 2020) con las pesadillas y ensoñaciones macabras que sufre de adulta. Desde el punto de vista de la composición, conviene observar esta escena como una resonancia de otra en la que su madre y su marido están en la habitación del hospital intentando que Yeonghye coma algo para reponerse y la madre la engaña para que tome caldo de cabra asegurándole varias veces que era medicina. Yeonghye «vomitó todo lo que tenía en el estómago» (67).

De forma muy precisa el vegetarianismo se presenta en la obra como un fenómeno crucial en todos los niveles discursivos y figurativos, y debe contextualizarse dentro de las desviaciones (de la norma) alimentarias a través de las que se suele representar la búsqueda de la identidad en la obra completa de esta autora (Kim, 2020). El rechazo a la carne aparece como una decisión determinante, pero también determinada por un sistema de creencias. Así, la idea vegetariana funciona como ruptura con el mundo carnicero y como consecuencia lógica de la percepción de injusticia, del sinsentido de la violencia y del sometimiento. Aunque la causalidad entre una mayor propensión hacia estados de ánimo depresivos y el vegetarianismo o el veganismo sigue siendo controvertida y probablemente multifactorial (Jain *et al.*, 2022),

en la novela esta se esboza desde una perspectiva intuitiva: no sorprende pensar que alguien que observa emocionalmente el sufrimiento circundante desarrolle un mayor hastío y exprese un menor umbral de impermeabilidad contra la violencia hacia los seres vivos y la naturaleza. La carne adquiere un sentido de humanidad sangrienta, de la que Yeonghye solo escapará renunciando a la suya propia.

El relato se organiza en tres fases que pueden circunscribirse a la teoría sobre las tres etapas del suicidio (Klonsky y May, 2015; *cf.* Klonsky *et al.*, 2021): del sufrimiento y la ideación a la tentativa y la acción. La combinación del dolor emocional con la pérdida del sentido representaría la primera fase en la vida de Yeonghye, que va perdiendo las pocas conexiones que parecía conservar con el mundo de los humanos, algo que suele funcionar como el factor de protección más potente contra la ideación (Klonsky y May, 2015: 117-118). Y las pierde de forma traumática, siempre desde la perspectiva de quien no alcanza a comprender las motivaciones de las separaciones, quizá tampoco de los encuentros. Las diferentes figuras de la narración inciden en la pérdida de sentido progresiva que siente Yeonghye, un vacío que también se hace social, con cada vez menos hilos que la conecten al mundo. Sus sueños también refuerzan esta secuencia. Y es entonces cuando se desencadena el episodio del cuchillo ya descrito. Esa tentativa marca una alta probabilidad de tendencia suicida desde el punto de vista externo, del mundo; desde el punto de vista interno, el de Yeonghye, probablemente posibilite su transformación en árbol, la conversión de la ideación a la acción, un túnel verde, vegetal, de esperanza. La crítica se elabora cada vez de forma menos velada contra las voces que hablan, que la rodean, sobre todo cuando se cae en la cuenta de que muchos de los factores facilitadores de la tentativa de suicidio suelen ser adquiridos y, por tanto, señalan firmemente a las personas que la rodean, a la sociedad y, en cierto sentido, a la persona que lee. El cuchillo desliza al monstruo contra las garras de la pareja, la familia, la sociedad y la humanidad.

En esas últimas páginas de la novela que componen el psiquiátrico encontramos lo que debía ser la tercera fase de este recorrido, iniciado por un dolor emocional ante el sufrimiento animal que rápidamente alcanza todo tipo de dominación y opresión. Primero la acción, la muñeca que abre paso al árbol; después, la muerte en árbol. Y resulta certero el golpe de la autora que ha retenido durante la novela este momento de transformación de manera que se textualice precisamente cuando más férrea es la jaula de Yeonghye: las paredes del psiquiátrico, las de su propio cuerpo, las de la cultura y las de su condición de enferma. En ese espacio tan comprimido, la densidad es enorme.

En el sistema de referencia de Yeonghye, la carne marca la frontera que en un primer momento la separaba del monstruo: el monstruo estaba fuera, ella lo veía y no podía comprender cómo los demás no se deban cuenta del horror. En la segunda fase, cuando se abre la carne y penetra el monstruo, ella se reconoce culpable de alojar, de alimentar al monstruo por haber comido *demasiada carne* (68), pero los demás creen que el monstruo es ella. Finalmente, cuando la implosión ya ha llegado a un punto de no retorno, cuando el tamaño de Yeonghye es tan disminuido, la mente lectora recapitula los mensajes, los juicios, los motivos, que ahora le llegan *lensados*, magnificados por esa gran masa de energía que está a punto de liberarse. Poco se puede hacer contra eso: la muerte de Yeonghye valida su vida, su transformación y su fantasía. Y es en los espacios de transición donde las voces se hacen especialmente sutiles, sostienen la intriga en una delicada oscilación armónica de seducciones entre opuestos. Así, por ejemplo, veremos a Yeonghye temer el poder destructivo de algunas partes de su cuerpo como los pies, los dientes o las manos (51) en una suerte de aproximación a la idea de que puede ser un monstruo, pero rápidamente reconoce inofensivos sus senos y, por extrapolación, su feminidad. Su desnudez es una respuesta inocente y natural a la violencia de los sistemas que la rodean (Anand, 2019: 69).

Los malos tratos que recibía y que «le llegaban hasta los huesos» (194) se leen ahora tras la lente metonímica que remite al monstruo en su superación de la carne como frontera. El desconsuelo por no poder morir (193) habla ahora del miedo panteísta de que su muerte pueda ser la muerte de los demás, del decoro, del estigma del suicidio, a pesar de todo.

Las piezas de la narración terminan encajando perfectamente como bajo el influjo de un hechizo que recordara aquello de que la lectura es un acto de comprensión y que comprenderse es comprenderse ante el texto y recibir de él las condiciones de un sí mismo distinto al yo que se pone a leer (Ricoeur, 2000: 205). El aullido del animal ya no da miedo, sino rabia. Era un grito que pedía ayuda, no batalla. La lectura proyecta los espacios de la novela hacia el sistema de referencia personal e inclina a reflexionar sobre la propia vida (Kim, 2020).

5. LA INVERSIÓN DEL MONSTRUO PARA NACER AL REVÉS: LA METAMORFOSIS EN ÁRBOL

«Si quieres convertirte en un árbol, tienes que comer, tienes que vivir...» (191), le insiste su hermana, como si Yeonghye no entendiera lo que significa vivir. Pero el conflicto viene precisamente porque ve la vida de una forma que

le invalida poder seguir viviendo. Este es el núcleo de la alienación de Yeonghye: para seguir viviendo debe ser otra persona o cualquier otro ser. Y esa es su propuesta.

Abandona, deja atrás el halo mítico de la metamorfosis de Dafne y tantas otras mujeres que encontraron en la forma arbórea su castigo o destino como objeto de culto o recompensa, también la imagen en la cosmovisión coreana (y oriental) de la mujer-vegetal o mujer-flor, que es cuidada para que renazca resplandeciente en diferentes narraciones mitológicas, y que en la actualidad ha dado lugar a movimientos feministas coreanos que directamente se oponen a esa imagen (Izaakson y Kyung Kim, 2020). Conviene advertir en este sentido que la ecocrítica feminista ha identificado en esta asociación de las mujeres con los demás «seres animales», seres vivos o con la naturaleza una taimada estrategia retórica de dominación (Oppermann, 2013: 78).

Aquí lo vegetal se relaciona con la macabra función de la hierba que subyace a la obra *Hierba* (2022), de Keum Suk Gendry-Kim, el suelo verde aplastado por la historia, por los pasos del hombre (Gendry-Kim, 2021; Gendry-Kim, 2022: 475). Ella simplemente desea la transformación, desplazar el sentido de su existencia para poder vivir y dejar vivir. Acude al encuentro de los árboles en diversos lugares del texto, tanto en el nivel de inmanencia de lo onírico como en el de la pseudovigilia por narración mediada. Busca unirse a ellos, abandonar la inocencia e ingenuidad, la inacción del texto precedente al que nos referimos antes de la propia Han Kang, y para ello parte de una imagen recurrente en la mayor parte de su obra: el árbol sin palabras o que no dice nada (Kang, 2017, 2018, 2020), el árbol testigo, el árbol que observa en silencio.

La idea de convertirse en árbol se textualiza tanto desde su propio punto de vista (ella fantasea con la transformación, se imagina y se siente árbol, necesita serlo) como desde el de los demás, una focalización que se desliza desde el comienzo de la novela mediante algunos mensajes que, avanzada la lectura, pueden completarse de sentido según esa percepción de su naturaleza no humana, no animal y, finalmente, arbórea o vegetal.

La metamorfosis de Yeonghye representa la inversión del monstruo. Yeonghye rechaza la elevación humana sobre el suelo, desea volverse hacia el suelo, crecer en sentido opuesto: «Yo estaba cabeza abajo... Me crecían las hojas en el cuerpo y de las manos me brotaban las raíces...» (182). Busca las raíces, la familia en otro lugar: «Todos los árboles del mundo me parecen mis hermanos» (178). Busca redimirse del sufrimiento que le causa la sensación de no haber vivido nunca (199). Dentro de un marco ecofeminista, podría parecer que la transformación en árbol no deja de ser una reacción dócil a la violencia

sufrida y de la que ha sido víctima. Pero la batalla de Yeonghye se libra en la lectura, en lo que es el texto cuando no es solo un texto. El categórico, razonado y justificado grito «Yo ya no soy un animal» (189) como respuesta al «Tienes que vivir» es un durísimo y preciso golpe contra una sociedad *especista*, androcéntrica y jerarquizada.

La metamorfosis es un motivo recurrente de los cuentos fantásticos (Jossa, 2017: 19), al igual que lo son los espacios del horror preternaturales, es decir, aquellos en los que un espacio excede la naturaleza ordinaria, es llevado más allá del universo material, pero sin crear mundos sobrenaturales, en muchas ocasiones mediados por la transposición que facilita lo onírico o las metalepsis que posibilitan los desplazamientos (Eudave, 2018). Esta obra responde a estas premisas, según las que asistimos a un espaciotiempo difícilmente delimitable en que lo fantástico, lo monstruoso, lo siniestro se produce mediante el estiramiento o la compresión extremas de imágenes cotidianas que convergen evolutivamente en un espacio de horror altamente persuasivo: «¿En qué tiempo y espacio anda el alma de Yeonghye?» (208).

Sin embargo, la autora decide huir de representar el instante mismo de la transformación, de la representación teatral del infinito (Trías, 2003: 111), y quizá sea este el efecto de mayor impacto sobre la mente lectora. El horror se revela mediante la representación de la condición humana por encima de su propia presencia (de León Ramírez, 2018). Se trata de una tensión mantenida durante todo el tránsito del monstruo, que finalmente acaba por atravesar todos los cuerpos. Dafne negando al Padre, como si Peneo y Apolo fuesen una misma cosa (Castro Jiménez, 2018); Kaguya rechazando los cuidados sobreprotectores, paternalistas, pero igualmente opresivos e inhabilitantes. Una flor, Yeong-hye, semánticamente determinada, que no quiere ser regalo ni recompensa. Una mujer coreana subversiva llena de palillos en los ojos, cuchillos en las muñecas, teteras hirviendo sobre la cabeza, una mujer «derretida por la lluvia (...) para nacer de nuevo al revés» (198).

En *La vegetariana* se plantean algunas cuestiones de especial interés para la ecocrítica feminista, que permiten asomarse no solo a la cotidianeidad y normalización de los discursos y comportamientos sexistas y especistas (Oppermann, 2013: 78), en particular en la sociedad surcoreana, sino a la idea de que esa pervivencia y convivencia con los discursos de dominación es extensible a otros nichos socioculturales. Planteada como un grito contra el mundo, contra ella misma, contra el peso de la historia, la tradición y las convenciones sociales, la novela discurre por un espacio gobernado por la *monstruoficación* (Pujante, 2019: 176) de la carne, del *carnismo*, y la tropicada me-

tamorfosis en árbol como huida hacia una vida en armonía en una toma de conciencia de la pertinencia del reconocimiento del Otro (Oppermann, 2013: 69), una nueva vida en la que todos los seres importan y son agentes con vida. La novela supone un excelente marco para desplegar una ecocrítica feminista necesariamente interdisciplinar (Estok, 2005: 199) que permita elaborar una reflexión sobre las relaciones entre especies, entre seres, que no se construya sobre la jerarquización, apropiación o dominación.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Carol J. (2016): *La política sexual de la carne. Una teoría crítica feminista vegetariana*. Ochodoscuatro ediciones, Madrid.
- ALONSO SÁNCHEZ, Lucía (2010): «La influencia del confucianismo en la discriminación de la mujer japonesa», *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, 2, pp. 2-13, disponible en <<https://www.adejapan.es/biblioteca/revista-kokoro/numero-2>> [28-11-2022]
- ANAND, Jasmine (2019): «Constricting Life: Constructing/Deconstructing Violence in Han Kang's *The Vegetarian*», *Caesura: Journal of Philological & Humanistic Studies*, 6, pp. 69-88, disponible en <<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib&db=edb&AN=147614369&site=eds-live&scope=site>> [11-12-2022]
- BARROS GARCÍA, Benamí (2014): «En torno a la función del personaje en la ficción literaria», *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 13, pp. 187-203, disponible en <<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/14125>> [07-11-2022]
- BUENO, Marilyn (2018): «Aux frontieres de l'horreur...», *Brumal. Revista e investigación sobre lo Fantástico*, vol. VI, núm. 2, pp. 75-83. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.497>> [23-10-2022]
- CASEY, Rose (2021): «Willed Arboreality: Feminist Worldmaking in Han Kang's *The Vegetarian*», *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 62(3), pp. 347-360, <<https://doi.org/10.1080/00111619.2020.1841725>>
- CASTRO JIMÉNEZ, María Dolores (2018): «Lecturas de la metamorfosis de Dafne en la poesía española contemporánea», *Myrthia*, 33, pp. 375-404, disponible en <<https://revistas.um.es/myrthia/article/view/361191>> [12-12-2022]
- CHANDRAN, Rincy, y Geetha R. PAI (2017): «The Flowering of Human Consciousness: An Ecofeminist Reading of Han Kang's *The Vegetarian* and *The Fruit of my Woman*», *International Journal of English and Literature*, 7, pp. 21-28.
- COETZEE, John Maxwell (2018): *Siete cuentos morales*, Penguin Random House, Madrid.
- DE LEÓN RAMÍREZ, Francisco Javier (2018): «Ciertas estéticas del horror, ciertos horrores de la estética», *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. VI, núm. 2, pp. 229-247. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.496>> [18-11-2022]

- DEL ÁGUILA, Pablo (1973): *Desde estas altas rocas innombrables pudiera verse el mar*, Anel, Granada.
- DIJK, Teun A. Van (1980): «El procesamiento cognoscitivo del discurso literario», *Acta Poética*, 2, pp. 3-26.
- DOLEŽEL, Lubomir (1999): *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Arco/Libros, Madrid.
- ESTOK, Simon C. (2005): «Bridging the Great Divide: Ecocritical Theory and the Great Unwashed», *ESC*, 31.4, pp. 197-209.
- EUDAVE ROBLES, Cecilia (2018): «Hacia una clasificación del espacio en textos de horror fantástico», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. VI, núm. 2, pp. 57-73. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.507>> [13-10-2022]
- FINCK, Shannon (2022): «Clenched and Empty Fists: Trauma and Resistance Ethics in Han Kang's Fiction», *Humanities*, 11(6): 149, <<https://doi.org/10.3390/h11060149>>
- FOUCAULT, Michel (2006): *Historia de la locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- FRIEDMAN, Norman (1955): «Forms of the Plot», *Journal of General Education*, 8, pp. 241-253.
- GAARD, Greta (2010): «New Directions for Ecofeminism: Toward a More Feminist Eco-criticism», *ISLE*, 17.4, pp. 643-665.
- GADOMSKA, Katarzyna, y Anna SWOBODA (2022): «Ecology and the Fantastic. The example of *Le Monde Enfin* by Jean-Pierre Andrevon», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. VIII, núm. 2, pp. 165-181, <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.628>> [22-10-2022]
- GARCÍA, Patricia (2013): «The fantastic hole: towards a theorisation of the fantastic transgression as a phenomenon of place», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. I, núm. 1, pp. 15-35, <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.37>> [01-11-2022]
- GENDRY-KIM, Keum Suk (2021): «Interview with Keum Suk Gendry-Kim: Imagining the Collective Memory of History», Interviewed by E. J. Yoon, *Korean Literature Now*. <<https://www.kln.or.kr/frames/interviewsView.do?bbsIdx=165>>
- (2022): *Hierba*, Reservoir Books, Barcelona.
- HUERTAS, Rafael (2020): *Locuras en primera persona. Subjetividades. Experiencias. Activismos*, Catarata, Madrid.
- ISER, Wolfgang (1997): «La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias», en Antonio Garrido Domínguez (coord.), *Teorías de la ficción literaria*, Arco/Libros, Madrid, pp. 43-68.
- JAIN, Rishika, Phureephat LARSUPHROM, Alexia DEGREMONT, Gladys O. LATUNDE-DADA y Elena PHILIPPOU (2022): «Association between vegetarian and vegan diets and depression: A systematic review», *Nutrition Bulletin*, 47(1), pp. 27-49. <<https://doi.org/10.1111/nbu.12540>>
- JOSSA, Emanuela (2017): «Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual», *Confluencia*, 33(1), pp. 15-27, <<https://doi.org/10.1353/cnf.2017.0028>> [14-11-2022]

- KANG, Han (2017): *La vegetariana*, Rata, Barcelona.
- (2018): *Actos humanos*, Rata, Barcelona.
- (2020): *Blanco*, Rata, Barcelona.
- KIM, Mijeong (2020): «A Deleuzian Reading of “Becoming-plant” in Han Kang’s Writing: “The Fruit of My Woman” and *The Vegetarian*», *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 61(3), pp. 327-340, <<https://doi.org/10.1080/00111619.2020.1713716>>
- KIM, Taeyon (2003): «Neo-Confucian body techniques: Women’s bodies in Korea’s consumer society», *Body & Society*, 9(2), pp. 97-113, <<https://doi.org/10.1177/1357034X030092005>>
- KIM, Won-Chung (2019): «Eating and Suffering in Han Kang’s *The Vegetarian*», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 21.5, <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.3390>>
- KLONSKY, E. David, y Alexis M. MAY (2015): «The Three-Step Theory (3ST): A New Theory of Suicide Rooted in the “Ideation-to-Action” Framework», *International Journal of Cognitive Therapy*, 8, pp. 114-129. <<https://doi.org/10.1521/ijct.2015.8.2.114>>
- KLONSKY, E. David, Mikayla C. PACHKOWSKI, Arezoo SHAHNAZ y Alexis M. MAY (2021): «The three-step theory of suicide: Description, evidence, and some useful points of clarification», *Preventive medicine*, 152:1, pp. 106-549, <<https://doi.org/10.1016/j.ypmed.2021.106549>>
- LUKIĆ, Nataša, Biljana KUKAVICA, Biljana DAVIDOVIĆ-PLAVŠIĆ, Dino HASANAGIĆ y Julia WALTER (2020): «Plant stress memory is linked to high levels of anti-oxidative enzymes over several weeks», *Environmental and Experimental Botany*, 178: 104-166, <<https://doi.org/10.1016/j.envexpbot.2020.104166>>
- MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel (2021): «Filología verde y poética de la respiración para un mundo contaminado», *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 5, pp. 417-435. <<https://doi.org/10.15366>>
- MASSONI CAMPILLO, Alessandra (2018): «Revisión de la semántica de mundos posibles en lo fantástico a través de la imposibilidad modal. El realismo en lo neofantástico», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. VI, núm. 2, pp. 321-44. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.489>>
- NEHA, Singh (2020): «Traumatic Spaces and Psychological Loss in *The Vegetarian* by Han Kang», *JAC: A Journal of Composition Theory*, 13(2), pp. 736 -749, <<http://www.jctjournal.com/gallery/89-feb2020.pdf>>
- OPPERMANN, S. (2013) «Ecocrítica feminista: el nuevo asentamiento ecofeminista», *Feminismo/s*, 22, pp. 65-88. <<https://doi.org/10.14198/fem.2013.22.06>>
- PARK, Hyesu (2021): *Understanding Hallyu. The Korean Wave Through Literature, Webtoon and Mukbang*, Routledge, India.
- PUJANTE, Pedro (2019): «Los mitos literarios y su trasvase al cine. Hacia un nuevo paradigma postterrorífico: la socialización del monstruo», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 1, pp. 167-180, <<https://doi.org/10.24310/Trasvasestlc.v1i0.6229>>
- REDONDO NEIRA, Fernando (2018): «Focalización, distancia y tratamiento temporal. Estudio de la implicación subjetiva en el discurso fílmico a través del análisis

- narratológico», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, pp. 945-966. <<https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.18999>>. [10-10-2022]
- RICOEUR, Paul (2000): «Narratividad, fenomenología y hermenéutica», *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 25, 189-207, disponible en <<https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15057>> [09-11-2022]
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ROCES, Víctor, LAURA Lamelas, Luis VALLEDOR, María CARBÓ, María Jesús CAÑAL y Mónica MEIJÓN (2022): «Integrative analysis in Pinus revealed long-term heat stress splicing memory», *The Plant Journal*, 112 (4), pp. 998-1013. <<https://doi.org/10.1111/tpj.15990>>
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Tahiche (2010): «La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 43, disponible en <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html>> [05-12-2022]
- RONCERO, Israel (2014): «Melancólicas y emancipadas. La transformación de los mitos de la feminidad patológica en discursos de empoderamiento feminista», *Cuadernos Kóre*, 8, pp. 266-93, disponible en <<https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CK/article/view/2043>> [01-11-2022]
- SACRISTÁN, Cristina (2009): «La locura se topa con el manicomio. Una historia por contar», *Cuicuilco*, 16(45), disponible en <https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592009000100008>
- SÁNCHEZ-MORENO, Iván, Arthur ARRUDA LEAL FERREIRA y Paulo RENATO JESÚS (2018): «Los Escenarios del Theatrum Insaniae. Análisis de los modelos arquitectónicos del Gran Encierro», *Revista de Historia de la Psicología*, 39(1), pp. 12-23, <<https://doi.org/10.5093/rhp2018a3>>
- SCHMIDT, Sigfried J. (1980): *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Taurus, Madrid.
- TRÍAS, Eugenio (2003): *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Madrid.
- YOO, Taebum, e In-Jin YOON (2015): «Becoming a Vegetarian in Korea: The Sociocultural Implications of Vegetarian Diets in Korean Society», *Korea journal*, 55, pp. 111-135. <<https://doi.org/10.25024/kj.2015.55.4.111>>
- ZHANG, Huiming, Jianhua ZHU, Zhizhong GONG y Jian-Kang ZHU (2022): «Abiotic stress responses in plants», *Nat Rev Genet*, 23, pp. 104-119. <<https://doi.org/10.1038/s41576-021-00413-0>> [29-11-2022]
- ГРОССМАН (Grossman), Леонид (1935): Достоевский Ф. М. Преступление и наказание, Гослитиздат, Москва. (Grossman, Leonid (1935): *F. M. Dostoevski. Crimen y Castigo*, Goslitizdat, Moscú).