

Karla Paola Cabrera

Dr. Shelley Godsland

178419120Y – Master’s Thesis Literature, Culture and Society

**Insólitas mujeres: resistencia a la violencia en cuentos fantásticos de escritoras
latinoamericanas**

Índice

Introducción	2
Capítulo 1: reescritura e intertextualidad en “Pequeñas mujercitas”	7
Capítulo 2: “Sangre correr” y la monstrificación.....	21
Capítulo 3: “Una mujer notable” con habilidades sobrenaturales.....	35
Conclusiones	48
Bibliografía	51

Introducción

Creía ser mujer

nunca supe que fuera un cataclismo.

Ana María Rodas, *Poemas de la izquierda erótica*

Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España (2019), editado por Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón, es – increíblemente – la primera antología de cuentos no miméticos escritos por mujeres latinoamericanas y españolas, a pesar de que la genealogía de autoras hispanoamericanas de lo fantástico es larga y constante, desde Sor Juana Inés de la Cruz y pasando, entre otras, por Silvina Ocampo y Elena Garro. Según las compiladoras del libro, este reivindica voces “olvidadas, silenciadas e invisibilizadas” (XII), y, además, recientes, pues todas las narradoras reunidas en el volumen estaban vivas y continuaban produciendo relatos fantásticos a la publicación del mismo. En esta investigación, estudio tres relatos de *Insólitas* publicados por autoras latinoamericanas originalmente entre 2015 y 2017, que retratan y resisten la violencia de género, uno de los temas más presentes en la antología al ser un problema endémico y diacrónico, inherente a la experiencia femenina:¹ “Pequeñas mujercitas”, de Solange Rodríguez Pappé (Ecuador); “Sangre correr”, de Laura Rodríguez Leiva (Colombia), y “Una mujer notable”, de Angélica Gorodischer (Argentina). Sostengo que las autoras utilizan el exceso y lo sobrenatural del elemento fantástico para resaltar y confrontar la violencia de género en los relatos y la resisten a través de tres estrategias específicas. La primera es la reescritura irónica de literatura popular y está presente en “Pequeñas mujercitas”, donde los estereotipos de género niegan la condición

¹En su libro donde proponen abordar la violencia de género desde la violencia simbólica y estructural, las abogadas especialistas en género Mayra Sánchez Hinojosa y Rita del Pilar Zafra Ramos explican que “la estructura social ha sido configurada de tal forma que es casi imposible que una mujer no experimente –por lo menos– una de las distintas formas de violencia por razones de género” (21).

humana femenina y la resignificación de elementos literarios conocidos exige la interpretación activa de las lectoras,² evitando así que la violencia sistémica que constituyen los estereotipos siga invisible e incuestionada. La segunda estrategia es la ‘monstrificación’ del cuerpo femenino, presente en “Sangre correr”, historia donde la mujer es percibida desde la otredad y se busca controlar su cuerpo. En lugar de oponerse al prejuicio, en un giro fantástico, Rodríguez Leiva hace del cuerpo femenino algo monstruoso e incontrolable, resistiendo la violencia contraintuitivamente desde el exceso al llevarla a lo absurdo. La tercera estrategia se refiere a las habilidades sobrenaturales de la protagonista de “Una mujer notable”, cuento que retrata la violencia oculta en el mito del amor romántico, el cual contribuye a dejar a las mujeres en un exacerbado estado de vulnerabilidad que la protagonista resiste solo gracias a sus insólitas habilidades.

Para ilustrar cómo las autoras resisten a la violencia de género a través de las estrategias mencionadas, voy a usar dos ejes teóricos principales a través de toda la tesis. Primero, estas estrategias se dan en el contexto de lo fantástico, por lo tanto, usaré las ideas de Tzvetan Todorov y Rosemary Jackson sobre el género. El concepto de lo fantástico lo desarrolla Todorov, quien lo define como “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (34). En lo fantástico, el mundo de la lectora y el de los personajes sigue las mismas reglas; el elemento fantástico es extraño para ambos. Además, como anuncia Jackson en el título de su libro, *Fantasy: The Literature of Subversion*, es un género transgresivo. La subversión de las normas sociales causada por la irrupción fantástica

² Usaré el sustantivo femenino “lectoras” para referirme a las personas receptoras de los textos aquí estudiados (ya sean lectoras reales o implícitas), pues considero que la principal comunidad interpretativa de los cuentos fantásticos feministas son mujeres y usar el genérico masculino sería invisibilizarlas. Los cuentos, aún más los escritos por mujeres y los de género no mimético, no son lecturas comúnmente consideradas canónicas ni incluidas en currículos educativos nacionales, por lo tanto, son textos que suelen llegar a quienes tienen genuino interés por leerlos. Los cuentos fantásticos feministas suelen ser buscados, difundidos y leídos principalmente por personas feministas, quienes en su mayoría son mujeres.

interpela a la protagonista de la historia y también a la lectora, va a desestabilizarlas porque una verá su realidad transgredida y otra verá *la posibilidad* de transgredir la suya. El elemento fantástico señala en los cuentos estudiados la violencia de género presente en el contexto de producción de los mismos y la cuestiona junto al statu quo que la permite. En segundo lugar, estudiaré la violencia de género representada en los cuentos sirviéndome de la división tripartita que propone Slavoj Žižek, autor que no trabaja con temas de género, pero de cuya estructura para entender la violencia partiré para generar mi propia conceptualización. Žižek señala que la violencia se hace directamente visible como violencia subjetiva – “practicada por un agente que podemos identificar al instante” (9) –, la cual es tan evidente como agresiones físicas (retratadas en “Una mujer notable”). Sin embargo, también existe de manera ‘invisible’ en dos tipos de violencia objetiva: como violencia sistémica – que podemos entender como ‘estructural’, “que son las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político” (Žižek 10) – y simbólica – “encarnada en el lenguaje y sus formas” (ibid.) –. Esta violencia invisible es precisamente la que iluminan los elementos fantásticos en cada cuento estudiado. Žižek explica que “la violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a este estado de cosas ‘normal’ [la normalidad de nivel cero]” (ibid.). Entonces, cuando la violencia de género existe a nivel objetivo, es irreconocible, se percibe como el ‘nivel cero’ de violencia. Cuando en los cuentos lo fantástico transgrede las normas sociales y demuestra que lo ‘normal’ es una convención social arbitraria, ese ‘nivel cero’ de violencia es revelado como violento. Las expresiones violentas más visibles no se pueden erradicar mientras la raíz permanezca invisible, por eso, los cuentos aquí estudiados llaman la atención sobre esta violencia invisible. Adicionalmente, usaré nociones relacionadas al género, ya que estudio específicamente la representación de violencia por razones de género en la ficción. En una sociedad patriarcal como la nuestra, donde la violencia de género es inherente al sistema y lo sostiene, la mujer es socialmente constituida como un ‘otro’

subordinado, un sujeto minorizado y vulnerable. En todos los cuentos seleccionados, a la mujer se le ve negada su condición humana o porque es percibida como monstruo (en “Sangre correr”) o porque es considerada un ‘ángel del hogar’, un modelo sin agencia del mito de la mujer (en “Pequeñas mujercitas” y “Una mujer notable”), las únicas dos opciones disponibles en el ‘eterno femenino’. Este concepto es definido por Simone de Beauvoir como un pensamiento mítico, “único y estático”, sobre la ‘Mujer’ que “se contradice con las conductas de las mujeres de carne y hueso” (351). Atrapado en este mito maniqueo, el cuerpo femenino es disciplinado y forzado a performar según lo que socialmente se entiende (y acepta) como ‘ser mujer’. En los cuentos analizo la performance de esta exigencia y cómo las mujeres la abandonan, a través de lo fantástico, cuando no pueden (o no quieren) sostener más el mandato.

Entonces, sostengo que las autoras aquí estudiadas usan el exceso y lo sobrenatural propio de lo fantástico para señalar y enfrentar la violencia de género, muchas veces normalizada, oculta y legitimada, y que se valen de diversas estrategias para resistirla: el uso de intertextualidad, la monstrificación y la introducción de habilidades sobrenaturales. Para iluminar mi propuesta, estructuro mi tesis en tres capítulos y en cada uno estudio en un cuento la representación de la violencia de género desde lo fantástico y una de las estrategias de resistencia mencionadas. En el primer capítulo me enfoco en la estrategia de la reescritura irónica de literatura popular en “Pequeñas mujercitas”, cuento donde se resignifican personajes de *Los viajes de Gulliver* de Swift, y los protagonistas y algunas escenas de “Casa tomada” de Cortázar. En este capítulo usaré la noción de intertextualidad desarrollada por Gérard Genette, ya que entiendo la reescritura como una relación intertextual; el concepto de ‘acción humana’, parte de ‘la condición humana’, de Hannah Arendt, para iluminar la manera en que los roles de género niegan su humanidad a la mujer; y la teoría de Linda Hutcheon sobre la ironía, puesto que sostengo que Rodríguez Pappe plantea

las resignificaciones en clave irónica. En el segundo capítulo me centro en el cuerpo femenino y su devenir monstruoso en “Sangre correr”, cuya protagonista ve su cuerpo estigmatizado y luego ‘monstrificado’. En esta sección usaré las ideas de David Roas, Gabriel Giorgi, María Ivorra y Michel Foucault sobre lo monstruoso, para explicar su uso contraintuitivo; las ideas de Iris Young, Julia Kristeva y Simone de Beauvoir sobre la menstruación, para ilustrar la percepción social de esta, reflejada en el cuento; y las nociones de Hannah Arendt sobre la condición humana, para iluminar el proceso de humanización en la estrategia. En el tercer capítulo me enfoco en las habilidades sobrenaturales otorgadas a la protagonista de “Una mujer notable” para poder sobrevivir en la sociedad que exagera su vulnerabilidad. Aquí usaré la teoría sobre el amor romántico de Eva Illouz, para señalar la violencia oculta en el mito amoroso; las ideas de Rita Segato sobre la violencia de género para explicar el vínculo entre la violencia de pareja y la sociedad patriarcal; y, finalmente, las afirmaciones de Anna Boccuti sobre la ironía en la literatura fantástica feminista, para exponer el uso que hace Gorodischer de esta.

Capítulo 1: reescritura e intertextualidad en “Pequeñas mujercitas”

“Pequeñas mujercitas”, de Solange Rodríguez Pappe, presenta una protagonista que reconoce lo raro, pero no la sorprende ‘demasiado’: “Mientras llenaba cajas y cajas con basura sacada de la casa de mis padres, vi a la primera mujercita correr hasta el sofá y escabullirse bajo sus patas con un grito de alegría eufórica. Tampoco es que me sorprendiera demasiado topármela” (99). En la historia hay dos hermanos y se desarrolla en una casa llena de cosas raras, donde vivió una pareja de acumuladores; es un lugar extraño, que no da la sensación del acogedor y seguro hogar de infancia. Este cuento se relaciona con otros textos literarios, cuyos tópicos, temas y personajes son actualizados, recuperados del pasado para darles una nueva mirada desde el presente. Demostraré que la autora hace un uso irónico de la intertextualidad como estrategia de resistencia a la violencia machista reflejada en la historia, generando tensión y ambivalencias que descubren los prejuicios de la sociedad. En “Pequeñas mujercitas”, la intertextualidad se da con *Los viajes de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, y “Casa tomada” (1946), de Julio Cortázar. Los juegos intertextuales recuperan personajes y escenas conocidas de la literatura y los resignifican con ironía, generando un tercer significado – la resignificación propia de cada lectora producto del choque entre el significado de los elementos en sus textos de origen y el nuevo significado en el cuento de Rodríguez Pappe –. Esta resignificación surge como un nuevo (tercer) significado, propiciador de dudas éticas y desestabilizador de las ‘verdades’ de la lectora, ya que atenta contra su violento statu quo. Para explicar la reescritura realizada por la autora en su estrategia, usaré el concepto de intertextualidad de Gérard Genette. Complementaré este análisis con las ideas de Linda Hutcheon sobre la ironía para señalar el funcionamiento de la resignificación desde la ironía. Asimismo, usaré

las ideas de Hannah Arendt sobre la condición humana y las de Simone de Beauvoir sobre la inmanencia para explicar la negación de humanidad que suponen para la mujer los roles de género.

Para empezar, es necesario notar que lo que enmarca la aparición de lo fantástico es una representación bastante tradicional de los roles de género; desde esta ‘normalidad’ Rodríguez Pappe revela la violencia objetiva que encarnan los estereotipos femeninos al encorsetar a la mujer en la inmanencia y sumisión, negándole su condición humana y forzándola a ser una repetición útil del ‘eterno femenino’. Žižek explica que “la violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a este estado de cosas ‘normal’. La violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento” (10). Si bien el autor no se refiere a la violencia de género, su explicación también se aplica, y lo que hace Rodríguez Pappe es señalar la violencia inherente a los estereotipos de género, invisible y normalizada al entenderla como parte del estado normal de cosas. La autora parte de explicitar la violencia para resistirla. En primer lugar, la narradora se presenta como una ama de casa que, luego de apenas sorprenderse, lo que siente es “coraje y desconcierto por las mujercitas que ahora dificultaban mi limpieza de la sala” (101) y su ‘arma’ contra ellas es una escoba. En otras palabras, ante el elemento fantástico, irónicamente, la protagonista reacciona por ver obstaculizada su misión de limpieza y utiliza la escoba, objeto emblemáticamente ligado a la feminidad tradicional; como si su característica más elemental fuera ser ama de casa y su principal deber en el mundo, limpiar. No hay indicios de miedo o preguntas de orden ontológico. Simone de Beauvoir explica que las labores domésticas “encierran [a las mujeres] en la repetición y en la inmanencia” (127). Además, describe cómo se dan estas tareas: “se reproducen día tras día en forma idéntica que se perpetúa casi sin cambios de siglo en siglo; no producen nada nuevo” (ibid.). La limpieza no le da trascendencia a la persona que limpia ni afirma su existencia; no es una actividad creadora original,

sino una eterna repetición, condena a la que la narradora de este cuento está atada. En la misma línea, la narradora relata que en su infancia fue reprendida y hasta golpeada por curiosear entre las cosas de su hogar, motivada por el aburrimiento; es decir, su acción espontánea, ajena al modelo de sumisión, aunque mínima, fue castigada. Con esto, Rodríguez Pappe alude a la tradición sobre la curiosidad femenina. Esta es muy mal vista, de ahí que Sandra Gilbert y Susan Gubar la enuncien como “the criminal female curiosity that led Psyche to lose love by gazing upon its secret face, Eve to insist upon consuming ‘intellectual food,’ and Prometheus's sister-in-law Pandora to open the forbidden box of fleshly ills” (234). Alejarse del molde femenino, atreverse a actuar y no ser una repetición más es un ‘crimen’. Siguiendo su rol tradicional, la narradora está condenada a la inmanencia, a acciones intrascendentes como la limpieza, y una iniciativa espontánea como la curiosidad (que podría llevarla al conocimiento y diferenciarla) es castigada. Esta espontaneidad negada se relaciona a lo que Hannah Arendt entiende como ‘actuar’: “la capacidad de empezar algo nuevo”, inherente a cada persona al nacer e imprescindible en su condición humana (2009 [1958]: 23). La acción es la base de la espontaneidad, entendida por Arendt como la pluralidad humana, ya que “todos somos lo mismo, es decir, humanos, y por tanto nadie es igual a cualquier otro que haya vivido, viva o vivirá” (2009: 22). Es decir, la pluralidad (expresada mediante la acción) alude a la singularidad de cada quién, al ser único y no “de manera interminable repeticiones reproducibles del mismo modelo”, y es una condición básica, valga la redundancia, para la condición humana (ibid.). Al castigar la acción de la narradora y negársele la pluralidad para que encaje en el modelo femenino y lo repita, se le niega su humanidad. Rodríguez Pappe resalta un absurdo: en la ‘normalidad’ no se considera violento negarle a una mujer su humanidad, pero sí se condena como un crimen su espontaneidad.

En la misma línea, como otra manera de señalar la violencia de los estereotipos de género al constituir socialmente a las mujeres, la narradora no recibe un nombre en la historia; en oposición, en su primera mención, su hermano sí es presentado por su nombre: Joaquín. Este no es un dato menor ya que justamente es él quien sirve de punto de comparación en la historia para señalar lo diferentes que son los roles según el género: ella, indiferenciable, sin agencia y atada al ‘eterno femenino’, deshumanizada; él, diferenciable, con una vida trascendente y activa, humanizado. El nombre y la falta de este son detalles importantes ya que, como explica Judith Butler, “by being called a name, one is also, paradoxically, given a certain possibility for social existence” (1997: 2). Es decir, la narradora sin nombre ni siquiera recibe la posibilidad de una existencia social. Esto porque un nombre singulariza y uno “‘exists’ not only by virtue of being recognized, but, in prior sense, by being *recognizable*” (Butler 1997: 5; énfasis en el original). La protagonista no es un ser singular ni reconocible; Joaquín, sí. Los roles de género femeninos niegan la existencia social al negar la pluralidad y, por tanto, la condición humana, mientras los masculinos la promueven. Observamos la vida de Joaquín llena de acción: de niño, se la “había pasado jugando en la calle, con sus carritos, con su bicicleta, con sus patines, con su pandilla, con sus noviecitas” (100); por otro lado, parece que la protagonista, al contrario, se la pasó en casa, donde no tenía más que hacer para entretenerse que revisar las cosas acumuladas por sus padres (lo que también le fue prohibido). De adulto, Joaquín tiene una “sofisticada vida como asesor de un político” (102), con experiencias interesantes. Aún más, como otra forma de diferenciación, el cuento provee una descripción física de Joaquín lo suficientemente detallada para permitir una buena imagen mental de este personaje, mientras que, de la protagonista, apenas un esbozo. En otras palabras, en esta (re)presentación de los mandatos sociales tradicionales que enmarca el cuento, se presenta a una mujer sin nombre o alguna marca particular de identidad, que es simplemente una ama de casa indiferenciable con el deber de limpiar; al mismo tiempo, su hermano Joaquín, aunque estereotípico, es descrito y

presentado como un varón que goza en la pluralidad de una vida activa y es diferenciable para la lectora. Rodríguez Pappe evidencia así que los roles de género femeninos son tan violentos que no solo niegan la agencia femenina, sino la autoafirmación en la pluralidad y la posibilidad de reconocimiento como un ser humano en el mundo (pues un modelo o estereotipo no es un ser humano, es un simulacro), mientras los roles masculinos hacen exactamente lo contrario.

En segundo lugar, lo fantástico aparece como desestabilizador de la ‘realidad’ y resalta la violencia objetiva inherente a los roles de género evidenciada en la historia. Básicamente, son dos los elementos fantásticos: la casa y las mujercitas. Primero, Rodríguez Pappe representa la casa como el espacio que sostiene y reproduce los violentos roles de género y, al mismo tiempo, el lugar donde surge lo insólito, se revela la arbitrariedad de los roles y se muestra otro orden posible. En la casa del cuento – llena de basura, cadáveres de animales y objetos de colección – se espera lo raro, pues la protagonista explica que ser hija de acumuladores “aumenta la posibilidad de que, si haces una exploración profunda, des con cosas muy extrañas escondidas” (99). La casa como el ‘mal lugar’ es un motivo típico de lo fantástico, género donde se suelen invertir “elements of this world, recombining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and *apparently* ‘new’, absolutely ‘other’ and different” (Jackson 8; énfasis en el original). Así, este espacio ‘conocido’ aparece como un lugar ‘otro’ por los objetos extraños que lo componen y, además, por revelarse como el lugar donde la violencia sistémica sostenida por los roles de género se resguarda y reproduce. Esta revelación se da, por un lado, cuando la casa se representa como el espacio donde la mujer cumple con su esperado rol pasivo y donde se enseñan las reglas para satisfacer ese rol. Paradójicamente, pues esta casa es un espacio absolutamente desordenado, es un lugar donde se le exige a la narradora mantener el orden (o ‘seguir las reglas’) y se la castiga físicamente cuando no lo hace: “vociferaba mi madre si notaba un leve cambio de orden ... y luego

me daba unos buenos bofetones” (100). Por otro lado, la revelación se da cuando la casa delimita espacialmente la desigualdad de género y reproduce los roles. En este espacio, asignado para resguardar a la mujer, la narradora es un objeto más, mientras su hermano, explica ella, “[s]e había negado a ser uno de los tantos adminículos de colección de mi madre” (100). Para Joaquín, la casa es solo lugar de reposo y de recibir cuidados, luego de eso, tanto en sueños como en la vida cotidiana, su rol es “la conquista de espacios y de hembras” (102).³ En cuanto a los roles de género, los masculinos aparecen representados en los objetos de colección del padre: “una colección de llaves de la Segunda Guerra Mundial, unos posavasos pornográficos y ... la colección de puñales” (99). La cosificación de la mujer (en objetos coleccionables para el padre y amantes para el hijo) y la violencia (representada en armas y una guerra) son motivos estereotípicos de la masculinidad. La guerra, sin embargo, es una idea que Rodríguez Pappe reconfigura en la historia, como desarrollaré más adelante. Por último, es importante notar que la autora presenta la casa como una metáfora de la sociedad: presenta una serie arbitraria de objetos y reglas (como arbitrarias son las normas sociales) cuyo orden se busca preservar y en el que no se debe hurgar. Al remover las cosas, la narradora encuentra a las mujercitas, quienes demuestran que otros órdenes son posibles, y, a pesar de su masificación, las trata como una minoría (como las mujeres son una mayoría minorizada y vulnerable en la sociedad)⁴ y deshumaniza, exterminándolas como insectos rastreros.

³ Rita Segato, en *La guerra contra las mujeres*, explica que en nuestra sociedad existe una separación dual y jerarquizada de espacios: por un lado, “el espacio público, habitado por los hombres con sus tareas, la política y la intermediación (los negocios, la parlamentación y la guerra)” y, por el otro, “el espacio doméstico, habitado por las mujeres, las familias” (93). Esta es la separación que vemos entre los espacios de los hermanos en el cuento, relacionada a tópicos particulares (por ejemplo, la guerra con el espacio de los varones, de ahí el lenguaje militar usado por Gorodischer en ‘conquista de espacios’).

⁴ Judith Butler teorizando sobre la precariedad y vulnerabilidad, explica: “there is the fact as well that women and minorities, including sexual minorities, are, as a community, subjected to violence, exposed to its possibility, if not its realization” (2004: 20). En el cuento, Rodríguez Pappe captura este hecho en escala representado en el trato a las mujercitas.

La narradora reproduce la violencia hacia las mujercitas tal y como sobre ella reproducen la violencia su madre y la sociedad.

El segundo elemento fantástico son las mujercitas, quienes van a desafiar las concepciones de la narradora y reconfigurar la noción de guerra sostenida en el cuento. Es en la casa, espacio de reproducción de las normas hegemónicas de género, donde se descubre a las mujercitas, quienes desafían lo que se espera de la mujer. Cuando la narradora ve a la primera mujercita, la describe como “una pequeña mujer salvaje” (100); sin embargo, cuando descubre cómo viven bajo el sillón, describe a esta comunidad como una “civilización de diminutas mujeres haciendo su vida” (100). Rodríguez Pappé juega aquí con los conceptos de civilización y barbarie para ilustrar el cambio de opinión de la narradora y para enfatizar que la comunidad de mujercitas no se trata de una masificación de criaturas imposibles, sino de una organización armoniosa de mujeres que sostienen otro modo de ser. La narradora encuentra bajo el sillón un gineceo: solo mujeres compartiendo juntas, sin hijos ni embarazos, “todas jóvenes y magras” (101). Es una utopía femenina de sororidad y reciprocidad, en la que las mujeres se cuidan entre sí, fuman tranquilamente y “otras se trenzaban en guerras de placer lamiéndose el sexo y los pechos por turnos, mientras se mordían los dedos de sus minúsculas manitos y emitían agudos gemidos de gozo” (100), disfrutando sin pudor o vergüenza. En esta sociedad, el placer femenino no es un tabú ni un acto hipersexualizado. En un primer momento, la protagonista las encuentra “bastante hedonistas por no decir indecentes” (101), guiada por la moral tradicional, pero cambia de opinión y las mujercitas se revelan como una representación de sus deseos internos. Después de ver a la mujercita y no sorprenderse demasiado, al descubrir el gineceo bajo el sofá, la protagonista exclama que es “tal como [se] lo había imaginado” (100), como si fuera una idea – o deseo – cultivado tal vez desde la infancia. Según Jackson, “[t]he relation of self to other is mediated through desire, and fantastic narratives ... tell

of various versions of that desire, usually in transgressive forms” (51), o, como explicaba Todorov, lo describen en “sus diferentes transformaciones o, si se prefiere, sus perversiones” (165). Así, las mujercitas del cuento son una transformación del deseo de la protagonista, quien, si bien primero se enfrenta a ellas (y su deseo) e intenta eliminarlas para que no interrumpían su limpieza, luego las deja organizarse y establecer su “nueva colonia” (103). Asimismo, junto a esta transformación vemos la de la idea de guerra. La guerra es primero presentada como un motivo masculino. Luego, como motivo femenino, la limpieza se describe como una guerra (con la escoba como arma y peleando contra las mujercitas que la interrumpían) y, con la aparición de las mujercitas, la guerra pasa a relacionarse al placer. El “grito de alegría eufórica” (99) de la primera mujercita es párrafos después enunciado “grito de guerra” (100). El disfrute sin pudor de la sexualidad femenina es descrito como “guerras de placer” (100). Es decir, las mujercitas evitan que la ‘guerra femenina’ se relacione a la inmanencia eterna de la limpieza; actividad que, según Simone de Beauvoir, es semejante al suplicio de Sísifo: “El ama de casa se desgasta corriendo sin moverse de su sitio; no hace nada; simplemente perpetúa el presente” (579). La guerra vuelve a ser mencionada por Joaquín: “Los hombres somos para las mujeres un motivo más para su guerra, y no: yo me niego a ese juego” (102). Él defiende sus infidelidades como una resistencia a la ‘guerra femenina’. Sin embargo, con una mujercita picándole las rodillas y ahora alineada con su deseo, la narradora piensa: “Sí que era miserable Joaquín, que había vuelto a la infidelidad contumaz una postura filosófica. Lo pensé, no lo dije. Más bien le sonreí con un gesto muy parecido a la complacencia. Tal como lo hacía mamá” (102). Performa la reacción esperada, pero no es lo que siente. Finalmente, con el desenlace del cuento, la guerra encuentra su última significación: venganza. Cuando Joaquín se acuesta en el sillón, “las pequeñas mujercitas sobrevivientes se agrupaban en el suelo y armaban una estrategia de defensa” (102-103). Rodríguez Pappe convierte la ‘guerra

femenina' en una venganza fantástica y sorora, de unas ahora “despelucadas y feroces” mujercitas (103), contra el desvergonzado hombre infiel.

En tercer lugar, la autora establece relaciones intertextuales con “Casa tomada” (1946), de Julio Cortázar, y la “Parte I: viaje a Liliput” de *Los viajes de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, como estrategia de resistencia a la violencia a través de su resignificación irónica. Genette define la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos” (10), la cual “une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*)” (14). Primero, vale la pena mencionar brevemente que el título del cuento “Pequeñas mujercitas” también establece un juego intertextual con el título de *Little Women* (1868), de Louisa May Alcott, novela donde se reproducen (en Meg, Beth y Amy) y desafían (en Jo y Laurie) los roles de género. Esta relación entre ambos textos se da para ironizar el contraste entre las mujercitas de Alcott, desarrollándose y encajando en una sociedad puritana decimonónica, versus las de Rodríguez Pappé, que enfatizan el deseo sexual femenino y son absolutamente imposibles de encajar en la sociedad. Esta referencia anticipa la ironía en las relaciones intertextuales anteriormente mencionadas. Según Linda Hutcheon en su libro sobre la ironía, esta se compone de “dynamic and plural relations among the text or utterance (and its context), the so-called ironist, the interpreter, and the circumstances surrounding the discursive situation” (11). En este caso, el texto es “Pequeñas mujercitas” (y su contexto, la denuncia de la violencia de género), la ironista es Rodríguez Pappé, la intérprete es la lectora y las circunstancias son las relaciones intertextuales como marco para la ironía. Esta “happens in the space between (and including) the said and the unsaid” (Hutcheon 12), siendo ‘lo dicho’ el significado literal y ‘lo no dicho’, el irónico. La interpretación irónica es personal a cada lectora, es el significado propio que cada una dará al relacionar ‘lo dicho’ (las referencias intertextuales implícitas en el cuento en un nuevo contexto)

con ‘lo no dicho’ (las referencias en su contexto original, en los hipotextos). En cuanto a los hipotextos que mencioné primero, probablemente la relación con el texto de Swift sea la más evidente, pues los “liliputienses” son los seres antropomórficos pequeños por excelencia. Los liliputienses – “una criatura humana cuya altura no llegaba a seis pulgadas, con arco y flecha en las manos y carcaj a la espalda” (Swift)⁵ – y las mujercitas comparten varias características que permiten reconocer la intertextualidad: el tamaño, las flechas como sus armas, son representados como una otredad, son altamente vulnerables en comparación a otros personajes. Sin embargo, son dos diferencias a través de las cuales Rodríguez Pappe plantea su resignificación (y la ironía): primero, los liliputienses sirven a Gulliver en la historia, mientras las mujercitas se sirven del cuerpo de Joaquín (el equivalente a Gulliver); segundo, los liliputienses viven en una sociedad claramente jerarquizada, calificados como ciudadanos de tacones altos y bajos, y encabezados por un emperador, mientras la comunidad de las mujercitas se muestra horizontal y recíproca. Ambas diferencias opuestas invitan a la interpretación irónica de las relaciones intertextuales. Estas ‘liliputienses’ no son subordinadas y la autora resalta este hecho cuando Joaquín pasa de ‘conquistador’ a ‘conquistado’.⁶ Aún más, se ve potenciado al tener en cuenta la relación intertextual con Gulliver, pues no sabemos si las mujercitas al final dejarán libre a Joaquín como hicieron los liliputienses luego de capturar a Gulliver. Es justamente esa incertidumbre sobre el potencial final trágico de Joaquín el que enfatiza el poder de las mujercitas. “*Power corresponds to the human ability not just to act but to act in concert. Power is never the property of an individual; it belongs to a group and remains in existence only so long as the group keeps together*” (1970: 44; énfasis en el original), explica Arendt sobre el poder. La noción de poder que presenta Rodríguez

⁵ Edición digital sin número de página consignada en la bibliografía

⁶ Rodríguez Pappe crea aquí una ironía de situación, categoría definida por Pierre Schoentjes en *La poética de la ironía* como “la yuxtaposición de dos elementos contradictorios” (145).

Pappe no solo coincide con la de Arendt en tanto ambas resaltan que le pertenece a una comunidad, sino que la reconocen como una ‘habilidad humana’. Las mujercitas no son reproducciones del eterno femenino y, en tanto actúan y no son limitadas a estereotipos, tienen la condición humana que le fue violentamente negada a la narradora.

La relación intertextual con “Casa tomada” puede ser más sutil, pero es incluso más importante en la estrategia. La principal característica que comparten ambos cuentos, y que permite identificar la intertextualidad, es la casa siniestra: la del cuento de Cortázar está ‘tomada’ por alguna fuerza inexplicada (expresada mediante sonidos) y contra la cual los personajes no se resisten: “Han tomado la parte del fondo”, dice el hermano, y su hermana responde “tendremos que vivir en este lado” (Cortázar).⁷ La casa en “Pequeñas mujercitas” está ‘tomada’ por las cosas acumuladas por los padres, mas no por las mujercitas, quienes solo viven allí. Con esto, Rodríguez Pappe aclara cuál es la verdadera amenaza: la violencia de los mandatos sociales, no las mujercitas ni lo fantástico, que ayudarán a la narradora a reconocer la violencia y liberarse de ella. En ese sentido, la autora usa la ironía en su función constructiva – función que Hutcheon explica como aquella que “would target the system itself, of which the ironist was also a part” (16) –. Antes de reconocerla, la violencia es invisible, pero el elemento fantástico transgrede la norma – “the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made ‘absent’” (4), en palabras de Jackson sobre aquello que fractura el elemento fantástico – y hace que la narradora la cuestione. Otro elemento intertextual recuperado por la autora es la pareja de hermanos, quienes están solos en la casa (con los elementos fantásticos), cuya relación marca la resignificación planteada. En “Casa tomada” tenemos un par de hermanos cómplices y cercanos:

⁷ Edición digital sin número de página consignada en la bibliografía

viven juntos, reconociendo las rutinas del otro solo por los sonidos – “Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios” (Cortázar) – y compartiendo las labores del hogar equitativamente. Esta pareja forma un ‘nosotros’ que no observamos en los hermanos de “Pequeñas mujercitas”, donde la narradora está atrapada en la otredad, subordinada con respecto a Joaquín. En esta oposición surge nuevamente la función constructiva de la ironía al denunciar la perjudicial subordinación, normal en el sistema patriarcal.⁸ La relación desigual entre Joaquín y la narradora, y la actitud de este hacia las mujeres impide la complicidad fraterna y genera ira en la narradora. Ella describe a Joaquín dormido mientras las mujercitas exploran su cuerpo: “Él exhibía una desparpajada sonrisa de placer que venía desde el fondo de su cerebro de varón satisfecho. Sentí un fastidio profundo” (103). Está harta de la actitud machista de su hermano. Aquí surge su deseo de venganza, el cual será llevado a cabo por las mujercitas (es decir, en complicidad con el elemento fantástico). En esa línea, el final de “Pequeñas mujercitas”, donde se da la venganza, es diametralmente opuesto al de “Casa tomada”, donde los hermanos descubren que su parte de la casa ha sido tomada, huyen juntos, enfatizando su complicidad, y dejan lo extraño encerrado en la casa. En “Pequeñas mujercitas” sucede lo opuesto: la narradora deja a Joaquín encerrado en la casa con lo extraño, las mujercitas llevando a cabo la venganza. Incluso, les deja la luz encendida y le da un último vistazo a su hermano, indefenso al estar inconsciente “mientras más y más mujercitas despelucadas y feroces llegaban a revisar el estado de su nueva colonia” (103). La protagonista toma las llaves del auto de su hermano y cierra la puerta con “doble llave atrancando la salida” (103), impidiendo un posible escape y apropiándose de un objeto que le permitiría explorar el espacio público, aquel que le fue negado y su hermano ha conquistado a sus anchas durante toda su vida. Mediante la intertextualidad con Cortázar,

⁸ Hutcheon establece que la ironía puede usarse como estrategia que “deconstructs and decenters patriarchal discourses” (30). Rodríguez Pappe presente aquí un ejemplo de este uso.

Rodríguez Pappe conduce la identificación de la verdadera amenaza en el cuento e invita a la lectora a interpretar la inesperada venganza con la que cierra la historia.

En conclusión, en “Pequeñas mujercitas”, Rodríguez Pappe señala la violencia en los roles de género que restringen a la mujer a la inmanencia y la enfatiza mediante los elementos fantásticos: la casa, desde donde se reproducen y resguardan los roles, y las mujercitas, que desafían las concepciones de la narradora y representan (y la hacen consciente de) sus deseos. Las mujercitas son criaturas imposibles: rompen con las leyes físicas, sociales y morales de la sociedad y la perturban. Jackson indica que la literatura fantástica “points to or suggests the basis upon which cultural order rests, for it opens up, for a brief moment, on to disorder, on to illegality, on to that which lies outside the law, that which is outside dominant value systems” (4). En este cuento, las mujercitas cumplen ese rol de ‘ilegalidad’ y, ajenas a la norma, permiten cuestionarla como verdad absoluta al mostrar otro orden posible. Asimismo, las relaciones intertextuales irónicas con “Casa tomada” y la primera parte de *Los viajes de Gulliver* que la autora plantea en su estrategia de resistencia son precedidas por el breve juego intertextual entre “Pequeñas mujercitas” y *Little Women* que, al darse en el título,⁹ nos predispone a interpretar la ironía a través del cuento. Las relaciones intertextuales con los hipotextos de Cortázar y Swift intervienen la interpretación del cuento al permitir a las lectoras recordar los tópicos de los hipotextos (la casa tomada, los hermanos y la escena final del cuento; así como los liliputienses y Gulliver) y luego reconocerlos resignificados irónicamente en el cuento de Rodríguez Pappe (la casa tomada por los arbitrarios mandatos de género, las experiencias de vida diametralmente opuestas entre los hermanos y la potencial venganza final; las mujercitas que en su unidad y humanidad mantienen su poder, y el

⁹ “Los elementos periféricos al texto pueden revelar la intención irónica”, señala Schoentjes (150), y así es como vemos que Rodríguez Pappe revela el tono irónico de su cuento.

conquistador conquistado, Joaquín). Esta resignificación corresponde a un juego paródico que David Roas, en su libro sobre lo fantástico, reconoce como común en la literatura fantástica posmoderna: “gracias al juego paródico (necesariamente intertextual), muchos de estos relatos se estructuran mediante un inteligente juego con los tópicos destinado a trastocar las expectativas del lector suscitadas por el conocimiento de tales tópicos” (175). Jugando con las expectativas de lectura, entre ambos significados, el original y el reescrito, la autora impulsa a sus lectoras a crear un tercero, propio, que se construye en la interpretación afectiva de la resignificación, y aquí se activa la estrategia de resistencia a la violencia de Rodríguez Pappe: revelar cómo opera la violencia sistémica y cuestionarla, desde cada experiencia individual de lectura y desde los afectos de cada lectora. Como señala Žižek, es la violencia sistémica la que contiene “nuestros esfuerzos para luchar contra ella y promover la tolerancia” (9): es invisible y al hablar de violencia nos enfocamos en la subjetiva, visible. Con la resignificación irónica que permite la intertextualidad, Rodríguez Pappe logra escabullirse a través de la ruptura que crea lo fantástico y resiste a la violencia invisible, ahora descubierta.

Capítulo 2: “Sangre correr” y la monstrificación

En este capítulo estudio “Sangre correr”, de Laura Rodríguez Leiva, cuento grotesco y emotivo que intercala los recuerdos y la situación presente de Mabel, una joven de treinta años intentando controlar una hemorragia. La historia presenta su menarquía como un punto de quiebre y el inicio de una serie de cambios en su cuerpo que la han aislado y alienado de sí misma. Como lo anuncia el título, la sangre es un elemento preponderante en el cuento y, además, incontrolable. Sostengo que, ante la violencia que sufre una mujer debido a los prejuicios y reglas con las que se controla y determina su cuerpo, Rodríguez Leiva usa la monstrificación del cuerpo de Mabel como una estrategia de resistencia. La autora se enfrenta a la otrificación femenina y su clasificación como cuerpo abyecto de manera contraintuitiva: representando a una mujer con un cuerpo monstruoso y grotesco, lleno de tentáculos, ventosas, protuberancias, extremidades elásticas y con una hemorragia incontenible. En otras palabras, Rodríguez Leiva lleva las ideas sobre la otredad del cuerpo femenino al absurdo: en lugar de resistirlas refutándolas, muestra su incongruencia exagerándolas a través de lo fantástico. Usaré las ideas de Iris Young, Simone de Beauvoir y Julia Kristeva sobre la menstruación para explicar la percepción social del proceso fisiológico. También usaré las ideas de Hannah Arendt sobre la condición humana para explicar el proceso de humanización llevado a cabo por la estrategia. Por último, tomaré las nociones de Gabriel Giorgi, Michel Foucault, María Ivorra y David Roas sobre el monstruo fantástico para señalar la relación que establece Rodríguez Leiva con la tradición y la representación social que su monstruo significa.

En primer lugar, para entender la estrategia de resistencia de la autora es necesario reconocer a qué violencia está resistiendo. Rodríguez Leiva presenta la menstruación como un evento desde el que

se revela la violencia sistémica ejercida sobre el cuerpo femenino a través de creencias y reglas que lo definen, norman y deshumanizan. En el cuento, Mabel rememora la llegada de su periodo durante la jornada escolar como un recuerdo traumático debido al estigma y rechazo con el que es castigada cuando falla en el imperativo de mantener su menstruación en secreto. Inicia como una memoria alegre, compitiendo en clase de natación, pero su triunfo se convierte en pesadilla: “La piscina estaba roja, totalmente teñida con el líquido borgoña que emanaba de su entrepierna. Volvió a sumergirse en el agua turbia y se dijo: ‘aquí me quedaré para siempre’” (6). La escena es muy simbólica: la emoción de ganar la carrera se ve ‘teñida’ por la vergüenza; su sangre se magnifica, extendiéndose en la piscina mientras sus compañeras gritan y “se apresuraban a salir del agua” (6), como escapando de un monstruo, y Mabel percibe el estigma como una condena ‘para siempre’. La menstruación es percibida como “dirty, disgusting, defiling, and thus must be hidden” (107), explica Iris Young en su libro *On Female Body Experience*, y este imperativo se encarna en la mujer como “a practical and enforced shame” (ibid.); de ahí el grado de humillación de Mabel. Se le enseña a la mujer a avergonzarse de su cuerpo, se normaliza que sea tratada como un ser abyecto. De Beauvoir señala que “el contexto social convierte la menstruación en una maldición” (421), ya que es el evento biológico que marca la feminidad y esta en la sociedad “significa alteridad e inferioridad” (ibid.). Entonces, esa condena eterna que percibe Mabel se relaciona a la marca (alteridad e inferioridad) que le otorga socialmente su menarquía al declararla mujer. Así, el estigma que humilla a Mabel tiene dos consecuencias: señalar la otredad (y ‘anormalidad’) del cuerpo femenino – “The normal body ... is a body not bleeding from the vagina. Thus to be normal and to be taken as normal, the menstruating woman must not speak about her bleeding and must conceal evidence of it” (107), explica Young sobre la menstruación – y alienarla, del grupo y de su propio cuerpo, punto al que volveré más adelante. Ambas consecuencias son violentas al negar la humanidad de la mujer, haciéndola ‘otra’ para el mundo e incluso para sí misma. El castigo sufrido

por Mabel a la vista de sus compañeras servirá de escarnio para que ellas sí respeten el imperativo del secreto menstrual. En otras palabras, el tratamiento social de la menstruación se revela como una forma de violencia sistémica – la cual, en su teorización sobre la violencia, Žižek señala como consecuencia de “del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político” (10) –, que busca controlar el cuerpo femenino para que cumpla su función: ser útil y deseable. La autora evidencia la violenta y silenciosa amenaza de otredad que supone revelar la menstruación.

Asimismo, Rodríguez Leiva enfatiza cuán violenta resulta la estigmatización del cuerpo femenino, ya que eso legitima el rechazo y el desconocimiento general sobre sus particularidades. Por un lado, en el cuento se resalta el asco con el que tratan a las personas menstruantes. El primer ejemplo es el de la piscina, mencionado en el párrafo anterior. Según la teoría de lo abyecto de Julia Kristeva, “polluting objects fall, schematically, into two types: excremental and menstrual” (71), por lo que la sangre menstrual tiñendo la piscina se percibe como una contaminación de la cual las niñas deben escapar (idea que afectará su autopercepción cuando ellas menstrúen). El segundo ejemplo alude a una actitud rutinaria: “Sus profesores, más por asco que por preocupación, la dejaban ir a la enfermería cuantas veces quisiera para que le regalaran toallas higiénicas ... así, evitar un ‘accidente’ sobre algún pupitre del salón. Ellos creían innecesario inmiscuirse en esos ‘asuntos de mujeres’” (7). En ambos ejemplos hay un total desinterés por el bienestar de Mabel; solo se quiere evitar que la sangre menstrual sea visible, ‘contamine’. Por otro lado, el cuento denuncia el poco conocimiento (general y médico) sobre el cuerpo femenino, consecuencia de su deshumanización, lo que impide que Mabel tenga la atención u orientación necesaria sobre lo que sucede con su cuerpo. Ella se queja de que en su vida “perdió demasiada sangre solo porque nunca tuvo ayuda verdadera” (7), se vale de las indicaciones del “otorrinolaringólogo que publica tutoriales en YouTube” (7) para controlar su sangrado nasal y menciona que un “único médico que intentó

ayudarla” (8-9). Rodríguez Leiva presenta el desinterés y la falta de cuidados hacia el cuerpo femenino como una constante en el cuento; los ‘asuntos de mujeres’ son minimizados. Rita Segato indica que las mujeres son minorizadas en el pensamiento social y “sus temas [son arrinconados] al ámbito de lo íntimo, de lo privado, y, en especial, de lo particular, como ‘tema de minorías’ y, en consecuencia, como tema ‘minoritario’” (91). En ese sentido, el bienestar de la mujer no se percibe como un asunto político/público, sino como un tema menor y privado que no requiere conocimiento o atención especializada. Entonces, las violentas consecuencias de la estigmatización del cuerpo femenino van desde la deshumanización que lo reduce a un objeto contaminante, abyecto (primero presentada como una amenaza al incumplir el imperativo del secreto menstrual), la alienación de su propio cuerpo (que afecta su autopercepción y la ajena), hasta la falta de cuidados médicos pertinentes (legitimada por la trivialización de las particularidades del cuerpo femenino). Es en este contexto que Rodríguez Leiva decide usar la monstrificación como estrategia. “Las retóricas de lo monstruoso permiten leer las gramáticas cambiantes de ansiedades, repudios y fascinaciones que atraviesan las ficciones culturales y la imaginación social” (323), explica Gabriel Giorgi en su artículo “Política del monstruo”. En esa línea, en el cuerpo de Mabel se van a reflejar esas ‘ansiedades, repudios y fascinaciones’ que tiene la sociedad, pero, en este caso, sobre el cuerpo femenino. El monstruo es la figura que tradicionalmente concentra estos afectos, por eso será elegido para desarrollar la estrategia.

En segundo lugar, luego de plantear estas consecuencias violentas desde el plano realista, Rodríguez Leiva da paso a lo fantástico para responder a esa violencia. La autora presenta la menarquía de Mabel como el punto de quiebre que da inicio a sus cambios corporales sobrenaturales. La superlativa escena en la piscina prepara a las lectoras para la aparición de lo fantástico sobrenatural. Todorov, en su estudio sobre el mencionado género, explica que lo

sobrenatural “aparece siempre en una experiencia de los límites, en estados ‘superlativos’” (153); y en este cuento, ser mujer (con todas las expectativas que eso supone) se revela como una experiencia límite entre lo humano y lo monstruoso. Lo fantástico en el cuerpo de Mabel es el sangrado imparable, sus protuberancias, ventosas y tentáculos, y la exagerada elasticidad de sus extremidades. Estas características la presentan como un monstruo-humano. Estoy usando un término desarrollado por Foucault en su libro *Los anormales*; su explicación de este indica: “lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza –. ... es lo que combina lo imposible y lo prohibido” (61). En el cuento, Rodríguez Leiva presenta a Mabel como esta figura imposible entre los márgenes de lo real y catalizadora de representaciones prohibidas (los estigmas que señalan el cuerpo femenino como ‘anormal’), pues, al exagerar y encarnar los prejuicios, la autora atenta contra las leyes de la misma sociedad que los produce. En la primera escena fantástica se revela la elasticidad y autonomía de los miembros de Mabel, buscando papel higiénico mientras su torso se queda en el baño: “El brazo recorre el pasillo ... entra a la cocina, hala el cajón ... y saca el empaque nuevo de rollos de papel higiénico. ... La pierna hace el mismo recorrido ... El pie lleva, con premura, el papel higiénico al baño y la mano se queda en la cocina acomodando la alacena” (8). Con esta representación, Rodríguez Leiva atenta contra los límites del individuo, entendido como unidad de mente y cuerpo, ya que las extremidades de Mabel parecen unidades autónomas con mente propia. Además, alude irónicamente a la capacidad multitarea necesaria en la mujer para ser ‘normal’ y productiva (útil al sistema),¹⁰ a la vez que lidia en secreto con su

¹⁰ Rodríguez Leiva usa lo fantástico para enfatizar y responder a la violencia sistémica en los roles de género, pero, en el caso de la capacidad multitarea del cuerpo monstruoso, usa además la ironía. Hutcheon indica que una “constructive or ‘appropriative’ function of irony would target the system itself, of which the ironist was also a part” (16). Rodríguez Leiva, como ironista, hace un uso apropiativo de los mandatos de género para exagerarlos desde lo fantástico y así criticar el sistema iluminando lo imposible de sus expectativas.

sangrado. En ese sentido, estoy de acuerdo con la afirmación de Carmen Rodríguez en su análisis sobre este cuento de que la insólita flexibilidad de Mabel “remite a la concepción del cuerpo como constructo imposible” (18). Y a esa característica de Mabel, le sumamos “las ventosas de su espalda” y “el desarrollo de protuberancias de las axilas” (10); estas últimas, aún más, parecen tener vida propia también cuando atacan al doctor sin que Mabel pueda evitarlo, escena que analizaré en el siguiente párrafo. Con esta metamorfosis, Rodríguez Leiva se burla de los exigentes mandatos sobre el cuerpo femenino (que buscan controlarlo para que no deje de ser útil), representando lo que este debería ser si las violentas ideas sobre él fueran ciertas.

La representación abyecta y monstruosa del cuerpo femenino llevada a cabo por Rodríguez Leiva parece, a simple vista, seguir la línea de la otrificación y alimentar la tradición literaria de la mujer monstruo. Por ejemplo, Mabel reproduce la idea del ‘cuerpo femenino peligroso’ con lo sucedido con el dermatólogo Valencia, el único médico que intentó ayudarla. Mientras él revisa las dolorosas protuberancias que le han salido a Mabel en la axila “la piel se rompe y la herida sangra aún más que antes. El doctor apretó y su cara fue succionada por la axila de Mabel” (9-10). Ella intentó pedir ayuda, pero no puede controlar a su propio cuerpo y solo pueden retirar al dermatólogo “después de darle varias inyecciones a Mabel para que relajara los músculos” (10), como si fuera un animal salvaje, sin que se muestra intención de ayudarla a pesar de su dolorosa herida expuesta. Aún más, cuando es ingresada a la cuarentena del hospital después de ese episodio y visitada por terapistas que le muestran imágenes “como pulpos o calamares” (ibid.), ella empieza a imitar las figuras, dibujándolas “sobre las paredes con la sangre que expulsaba cada mes” (ibid.), es decir, se exagera su estatus de ‘salvaje’ (ya no solo asociado a ‘fuera de control’, sino también a ‘primitiva’) y abyecta (rompiendo el secreto menstrual para crear su especie de ‘pinturas rupestres’). En ese sentido, la autora parece seguir la representación clásica del ser fantástico, aquel que “está más allá

de lo real, más allá de lo humano, y por ello, siempre ha sido la fuente del conflicto y del peligro” (169), según David Roas en su teoría sobre lo fantástico, y que supone una amenaza. Así, la autora representa la violencia que resiste (la estigmatización del cuerpo femenino y su deshumanización) como parte de su contraintuitiva estrategia de resistencia. Sin embargo, al exagerar los prejuicios y estigmas contra la mujer ‘monstrificándola’, la autora invita a las lectoras desde otro ángulo a contemplar la violencia, normalmente invisible, observar sus consecuencias y cuestionarla. Esta reflexión se acompaña de la respuesta afectiva que genera la monstrificación y apoya la capacidad transgresora del cuento. “The presentation of impossibility is not by itself a radical activity: texts subvert only if the reader is *disturbed* by their dislocated narrative form” (23; énfasis en el original), explica Jackson sobre el potencial subversivo de la literatura fantástica; potencial que vemos realizado en este cuento, pues las representaciones grotescas del cuerpo de Mabel interpelan e incomodan a quien lee desde lo abyecto, que atrae a la vez que repele. Este cuerpo, desde lo femenino (otro, contaminante) y lo monstruoso (salvaje), no encaja en ‘lo normal’. “Those who are unreal have, in a sense, already suffered the violence of derealization”, señala Butler en *Precarious Life* (33). Rodríguez Leiva hace énfasis en lo irreales que son tanto las expectativas como los prejuicios sobre la mujer; ambos hacen que ser mujer sea una experiencia límite, que incluye la violencia de la negación de humanidad (‘derealization’) y el peligro de ser clasificada como un ser monstruoso.

En tercer lugar, Rodríguez Leiva desarrolla su estrategia de resistencia a la estigmatizante violencia de género al humanizar a Mabel enfocándose en su subjetividad y sensibilidad durante su estado monstruoso. Por un lado, a través de la sensibilidad estética y artística, Rodríguez Leiva le otorga humanidad a Mabel. En una primera escena, Mabel admira la belleza del dermatólogo mientras la atiende, antes del incidente: “sus ojos negros, su piel trigueña, sus labios rosados, sus manos de

piel suave ... Mirarlo la tranquilizaba” (9). La joven contempla con detalle la belleza del médico y esta la afecta, genera un efecto en ella. Arendt define lo bello como “las cosas no necesarias ni meramente útiles” (2009: 26); en ese sentido, entre las tres actividades que ella identifica como fundamentales para la vida humana (labor, trabajo y acción), lo bello y el arte forman parte de la acción, la única actividad que diferencia al ser humano de otros seres vivos.¹¹ En el cuento, Mabel también se dedica al arte, en un acto de acción humana, bajo los términos de Arendt. Estando encerrada en cuarentena y sin recursos, “Mabel empezó a imitar esas imágenes [las que le mostraban los terapeutas] y, como no tenía otros materiales, dibujó sobre las paredes con la sangre que expulsaba cada mes. También hizo algunos retratos del doctor Valencia, su cabeza perfecta” (10-11). Si bien la escena es un tanto grotesca, aquí la autora resalta el impulso artístico y la necesidad de capturar la belleza que sobrepasa a Mabel y la lleva a expresarse y crear con lo único que tiene a la mano (recordemos que para este momento está encerrada en el hospital). La autora, a través del vocabulario elegido por el narrador omnisciente, no usa calificativos negativos al describir la escena ni guía a las lectoras a juzgar a Mabel, sino que usa un lenguaje neutro; esto también sucede en el siguiente ejemplo. En una última escena, en el relato presente, la autora da pistas de que Mabel se dedica al arte a través de su lista de pendientes del día: “la cuenta de cobro a la editorial; doce dibujos; el domicilio del papel y lienzos” (11). Además, Mabel tiene un taller, donde desarrolla piezas de arte a partir de su incontrolable sangrado: “La sangre que goteó de su nariz formó una cadena montañosa sobre el entramado de la camiseta blanca ... [Mabel va] hasta

¹¹ La labor para Arendt “es la actividad correspondiente al proceso biológico del cuerpo humano ... [ligado] a las necesidades vitales producidas y alimentadas por la labor en el proceso de la vida” (2009: 21); y el trabajo “es la actividad que corresponde a lo no natural de la exigencia del hombre ... proporciona un ‘artificial’ mundo de cosas” (ibid.), es decir, los objetos necesarios para la vida cotidiana. Así, la labor y el trabajo son actividades necesarias para la mera supervivencia, y también son realizadas por otros seres vivos. No obstante, la acción es la “única actividad que se da entre los hombres sin la mediación de cosas o materia, corresponde a la condición humana de la pluralidad, al hecho de que los hombres, no el Hombre, vivan en la Tierra y habiten en el mundo” (2009: 21-22). Esta actividad es realizada exclusivamente por los seres humanos y es aquella que permite la condición humana, el ser un individuo único y diferenciable, un ser político con la capacidad para trascender.

el taller y cuelga la camiseta en la cuerda, junto a varias prendas blancas dibujadas con sangre” (12) y, con los tacos de papel que saca de su nariz, “Mabel piensa en complementar la imagen cartográfica con pequeños dibujos de veleros” (ibid.). De esta manera, Rodríguez Leiva nos presenta a Mabel como una artista y resignifica la monstruosa hemorragia como un recurso creador, en cualquier caso, inusual, pero no descrito como algo grotesco.¹² Al usar un tono neutro para describir algo que la norma condenaría, la autora invoca el objetivo de lo fantástico: “desestabilizar esos límites que nos dan seguridad ... cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos” (35), en palabras de Roas sobre el género. Mabel no aparece como una salvaje o una desquiciada, sino como una mujer con una vida hecha: un trabajo, pendientes, un taller (lo que, según lo descrito, sería imposible para la norma social); ella no encuentra placer en el uso de la sangre (de hecho, se esfuerza en parar la hemorragia, pero no puede). Entonces, aunque Mabel aparece alienada de la sociedad en su estudio, se representa profundamente conectada a su subjetividad humana en su capacidad para encontrar belleza y crear.¹³ Por otro lado, Rodríguez Leiva continúa la humanización al resaltar su sensibilidad desde la misma forma del cuento, que se mueve entre recuerdos pasados y el relato en presente. Mabel, con treinta años, recuerda el episodio de la piscina en su pubertad, el asco de sus profesores hacia su menstruación en la adolescencia, el episodio del dermatólogo y la cuarentena en el hospital a los veinte años. La invocación de estos recuerdos resalta su carga traumática y demuestra que la situación no ha mejorado en todos esos años, generando frustración en Mabel, que se revela en su

¹² Es importante señalar que es diferente que algo sea culturalmente *considerado* grotesco a que sea *descrito* como algo grotesco. La estrategia de resistencia a la estigmatización violenta que propone Rodríguez Leiva encarna los estigmas que denuncia (que consideran a la mujer como grotesca) a través de la exageración propia de lo fantástico, pero no reproduce el lenguaje estigmatizante que los acompaña. Toda expresión de asco y señalamiento a Mabel parte de otros personajes (que reproducen la violencia sistémica de género denunciada), no de la narración misma.

¹³ La estrategia aquí busca señalar la sensibilidad artística de Mabel en su contexto, no pretende convencer al lector de que las obras de Mabel son bellas. El foco no está en la ‘belleza’ (siempre subjetiva) de las obras, sino en la sensibilidad de Mabel para reconocer la belleza y para crear arte.

furia: “La cara de Mabel tiene un gesto de rabia ... detesta perder sangre ... perdió demasiada sangre solo porque nunca tuvo una ayuda verdadera” (7). Califica su sangrado como ‘pérdida’ (negativa, evitable, debilitadora) y no como un proceso fisiológico natural, pues vive en conflicto con su propio cuerpo, alienada de él; no lo entiende – no tiene una explicación para su metamorfosis; “estaba asustada” por el crecimiento de las protuberancias extrañas (9) –, ni lo controla (sus extremidades son autónomas; las protuberancias absorbieron al dermatólogo contra la voluntad de Mabel; no puede detener su sangrado). A pesar de la metamorfosis monstruosa, Mabel no piensa o siente como se esperaría que lo haga un monstruo. A través del contraste de este contexto permitido por lo fantástico, la autora resalta la humanidad de Mabel, revirtiendo la monstrificación y señalando la falsedad de los prejuicios. “Breaking single, reductive ‘truths’, the fantastic traces a space within a society’s cognitive frame. It introduces multiple, contradictory ‘truths’” (23), explica Jackson sobre el rol subversivo que puede tomar el género fantástico. Ese rol es el que evoca Rodríguez Leiva con su estrategia; usa esa inherente contradicción propia del género (inmerso en y relacionado a su contexto de producción, reproduciéndolo para ‘anormalizarlo’, deformarlo y cuestionarlo desde dentro) para crear la compleja y contradictoria representación de Mabel.

Como fase final de la estrategia planteada, Rodríguez Leiva refuerza la humanización de Mabel a través de la empatía que despierta en las lectoras al revelar la vulnerabilidad del cuerpo femenino, como explicaré a continuación. Monstruoso o no, el cuerpo femenino es representado como vulnerable en el cuento, pues, como señala Todorov, “lo fantástico permite franquear ciertos límites inaccesibles en tanto no se recurre a él” (183); por lo tanto, desde este género la autora puede atravesar los límites entre lo humano y lo monstruoso y plantear un aspecto común. Por un lado, Rodríguez Leiva resalta específicamente la vulnerabilidad del cuerpo monstruoso de Mabel.

Primero, con lo sucedido con el dermatólogo, pues Mabel “justifica la reacción de su cuerpo porque el dolor que sintió fue insoportable” (9); es decir, no fue un acto malvado premeditado, sino una respuesta involuntaria en medio de su sufrimiento. Luego, cuando repite una imagen en el cuento que aparece por primera vez en la escena de la piscina, justo cuando Mabel gana la carrera y “la posición corporal, de rollito, la elevó a la superficie” (6): “Como último gesto, gira el cuerpo hacia la izquierda, en posición de rollito, como lo establece el consejo semanal del otorrinolaringólogo, para que ‘no nos ahogemos con la sangre cuando una hemorragia nos pille acostaos [sic]’” (13). Es un gesto que aparece casi triunfal al inicio de la metamorfosis monstruosa y, nuevamente, al final de la misma, como un gesto de derrota, un penoso y vano intento de supervivencia que genera compasión. Esa es, además, la última frase del cuento y una representación clara de la vulnerabilidad de Mabel que conmueve a las lectoras, pues no se alinea con la de un cuerpo monstruoso (que pensaríamos invulnerable o, al menos, con una fuerza y resistencia muy superior a la humana). En su artículo sobre el monstruo fantástico y la empatía lectora, María Ivorra explica que este despierta empatía en el lector cuando “nos hace partícipes de sus dudas, preocupaciones y miedos, lo que favorece la identificación psicológica” (168). Esta situación sucede en “Sangre correr”, porque, a pesar de que las lectoras siguen percibiendo la corporalidad de Mabel como imposible, Rodríguez Leiva va abriendo paso para una identificación psicológica al enfatizar la subjetividad de la protagonista. Por otro lado, cuando empieza la metamorfosis de Mabel y le crecen las protuberancias, ella “temía que estas masas fueran como las que le habían extirpado a los senos de su mamá” (9) y, cuando la revisan, piensa en el endeble cuerpo de su madre: “la ayudó a ducharse después de la operación de sus senos. Su mamá se veía pequeña, tan frágil que el cuerpo parecía no poder sostenerla y se encorvaba hacia las vendas manchadas que cubrían el pecho” (ibid.). Su recuerdo refleja compasión y ternura, pero sobre todo miedo, pues refiere al cáncer de mama de su madre, enfermedad que Mabel teme contraer luego de ver tan de cerca sus debilitantes

efectos. Con esta alusión se logran dos cosas. En primer lugar, consigue señalar la vulnerabilidad compartida entre Mabel y su madre. El enfoque está en el cuerpo femenino, y se forma un paralelo entre lo pequeñas, frágiles y humilladas que ambas mujeres se sintieron en sus momentos de vulnerabilidad física sobre la cual no tuvieron control (la madre en la ducha, Mabel hundida sin querer salir de la piscina). La diferencia está en que Mabel sufrió por el ‘inicio’ de su feminidad, marcada por la menarquía, mientras la madre sufre por la ‘pérdida’ de su feminidad (una extracción de senos sumada a la etapa de la menopausia – en la cual la madre debe estar, ya que Mabel tiene treinta años – se pueden experimentar como una ‘desfeminización’). En ambos casos también se alude a ‘manchas’ (las de las vendas de la madre y, en el caso de Mabel, el agua roja de la piscina y el temor a que manche el pupitre), idea que indica que, independientemente de la etapa, el cuerpo femenino se relaciona a manchas, suciedad y fluidos (asociaciones que lo mantienen en la ‘anormalidad’ y abyección). En segundo lugar, la alusión resalta el vínculo de cuidado que une a Mabel y su madre. Este vínculo, de un lado, se ve en el recuerdo cuando es Mabel quien cuida a su madre en su momento de debilidad, y, del otro lado, ya fue expuesto cuando su madre fue la única que “pudo sacarla de la piscina ese día” (7) y reafirmado cuando fue ella quien la recogió del hospital después de la cuarentena y a quien Mabel busca llamar al final del cuento, cuando está demasiado débil por la pérdida de sangre. La sororidad con la que responden madre e hija ante la vulnerabilidad de la otra puede ser reconfortante y reconocible para las lectoras, generando empatía a través de los afectos que despierta. Esto ilumina las similitudes posibles entre Mabel y las lectoras, difuminando la imagen monstruosa o, al menos, invitando a la reinterpretación y redefinición de esta. Empatizando con estos afectos reconocibles, surge otra interpretación posible: que su monstrificación sea una somatización fantástica de las ansiedades cargadas en ella. Ivorra sostiene que es clave para la interpretación del cuento fantástico: “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” (175). Ivorra reconoce esta representación recurrente en la narrativa de Cecilia Eudave, y yo sostengo que es posible verla también en este caso en “Sangre correr” como una posibilidad interpretativa abierta, permitida por lo fantástico.

En conclusión, la estrategia de resistencia a la violencia de género que usa Rodríguez Leiva logra su objetivo al humanizar a la mujer luego de señalar el absurdo en las incongruencias de los prejuicios que se le asignan. En ese sentido, es una estrategia compleja ya que parte de dar espacio y representar los roles y mandatos asignados a la mujer, que son parte de la violencia sistémica de género, para luego revertir el efecto esperado: en lugar de una otrificación femenina nos encontramos con su humanización, enfatizada por el contradictorio contexto. Valiéndose de lo fantástico, género “produced within, and determined by, its social context ... [that] struggle against the limits of this context” (Jackson 3), con la monstrificación Rodríguez Leiva ataca la violencia ‘desde adentro’, desde los mismos códigos y cánones del sistema, usándolos para iluminar sus propias arbitrariedades y su maniqueísmo. Mabel resulta así un personaje complejo y el binomio monstruo-humano, con el que la sociedad pretende clasificar a las mujeres, deja de significar, de manera simplista, malo-bueno, respectivamente. La autora fusiona ambos extremos en la figura de Mabel, desarmando los límites e ilustrando la humanidad en la otredad monstruosa, ya desarrolla su estrategia desde lo fantástico, género que “introduces multiple, contradictory ‘truths’” (Jackson 23). Así, Mabel no es el monstruo típico de las películas de horror: malvada, invulnerable, irracional, indiferente, entre otras características que la alejan de lo comúnmente entendido como ‘humanidad’. Rodríguez Leiva hace imposible reducir al personaje a la figura monstruosa y logra despertar la empatía de las lectoras. La estrategia de resistencia de Rodríguez Leiva bloquea la otrificación femenina, ridiculiza los estigmas que marcan a la mujer y la humaniza, porque revela

lo que Giorgi señala en su artículo (aunque él se refiere al monstruo, en general y no al cuento): “lo que reconocemos como ‘humano’ resulta de una producción política, jurídica, epistémica, estética, que tiene lugar sobre el fondo de lo monstruoso” (324). Es decir, en una sociedad patriarcal, lo que se reconoce como ‘humano’ es lo relacionado a lo masculino; lo femenino será ‘lo otro’. Esta monstrificación de la mujer, entonces, deviene de las arbitrarias construcciones culturales de la sociedad machista. Por último, con este cuento, Rodríguez Leiva da visibilidad a un tema poco discutido fuera de la intimidad (a donde ha sido, como demuestra en el cuento, recluso), estigmatizado y patologizado en los medios¹⁴ y casi nunca considerado al formular políticas públicas o leyes¹⁵, denunciando así lo violento que resulta forzar como privado un tema que debería ser público, sobre todo si recordamos que las mujeres son prácticamente la mitad de la población mundial¹⁶. No es un ‘tema de minorías’ y no debería ser un tabú. Rodríguez Leiva logra que la opresión sobre el cuerpo femenino, el mandato de ocultar la menstruación y seguir siendo siempre funcional al sistema, sin incomodar a otros, y la falta de cuidados adecuados en instituciones como la escuela y el hospital se revelen como las inadmisibles violencias que son, y lo que, finalmente, resulta monstruoso.

¹⁴ Al respecto, se puede consultar el artículo “Pathological Periods: Analysis of the Limited Discourse and Stigmatization of Menstruation” (2023), de Hannah Jeoung, que discute la estigmatización de la menstruación en medios y el discurso, negativo y censor, que se usa para referirse al tema; además, analiza cómo este fenómeno afecta el campo médico, carente de suficientes estudios sobre la salud de la mujer. Todos estos temas, enraizados en la violencia de género sistemática, coincidentemente, son señalados y denunciados por Laura Rodríguez Leiva en “Sangre correr”.

¹⁵ Por ejemplo, en Latinoamérica, solo Colombia y México han eliminado los impuestos de los productos menstruales, a pesar del gran problema que supone la pobreza menstrual en el mundo, según el Banco Mundial. La información completa se puede consultar en el siguiente enlace: <https://www.bancomundial.org/es/news/feature/2022/05/25/policy-reforms-for-dignity-equality-and-menstrual-health>.

¹⁶ Según los datos del Banco Mundial (2021), de los 7.89 mil millones de personas en el mundo, 3.92 mil millones son mujeres; es decir, el 49.7%. Definitivamente, las mujeres (y sus temas) no son una ‘minoría’. La información completa puede revisarse en el siguiente enlace: <https://datos.bancomundial.org/indicador/SP.POP.TOTL.FE.ZS>.

Capítulo 3: “Una mujer notable” con habilidades sobrenaturales

Este capítulo está dedicado a analizar “Una mujer notable” de Angélica Gorodischer. Este cuento tiene la forma de un relato oral en primera persona entre la narradora protagonista y su interlocutora (quien se menciona como el narratario, pero cuya voz no aparece en la historia); no se revela el nombre de ninguna de las dos. La narradora expone su vida desde la infancia y, a partir de la adolescencia, su historia se desarrolla en relación con sus distintos noviazgos y, posteriormente, su matrimonio. La mujer detalla cómo fue desarrollándose la violencia de su marido y cómo su madrina, una mujer notable, la ayuda, entrenándola para ‘morirse’ y así escapar del abuso. Sostengo que Gorodischer expone no solo la violencia a la que puede enfrentarse una mujer en una relación sentimental, sino también las dificultades que la sociedad le impone para denunciar y parar esa violencia, dejándole como única salida morirse. En una clara estrategia de resistencia, la autora se enfrenta a esa violencia dotando a su protagonista de habilidades sobrenaturales para que pueda fingir su muerte y sobrevivir a la violencia de género normalizada. De esta manera, Gorodischer denuncia el estado de exacerbada vulnerabilidad femenina, sostenido por la sociedad al legitimar la violencia de género, y lo hace de manera irónica al enfatizar la paradójica situación: para (sobre)vivir como una humana en la sociedad patriarcal, la mujer necesitaría características sobrehumanas.¹⁷ Al analizar este uso del exceso fantástico como respuesta a la paradoja, puedo iluminar mi planteamiento de la tesis: las autoras estudiadas usan el exceso y lo sobrenatural de lo fantástico para enfrentarse a la violencia y resistirla. Estudiaré el desarrollo de la estrategia de Gorodischer usando las ideas de Eva Illouz sobre el amor romántico para ilustrar la violencia de género que este estetiza y oculta (y que Gorodischer denuncia). También usaré la teoría de Rita

¹⁷ Sin estas y sin ningún tipo de protección legal o social no tiene otra manera de evitar un feminicidio.

Segato sobre la violencia de género para explicar la minorización de esta problemática social/pública a un ‘asunto privado’ y, específicamente, su concepto de ‘violencia expresiva’ para señalar el nexo entre la violencia ejercida por el esposo y la sociedad patriarcal que la legitima. Finalmente, tomaré las ideas de Anna Boccuti sobre el uso de la ironía en la literatura fantástica feminista para revelar la eficacia del uso de la ironía en esta estrategia de resistencia y su efecto en las lectoras.

En primer lugar, la base para entender la estrategia de resistencia a la violencia planteada por Gorodischer es identificar a qué se está enfrentando; por lo tanto, partiré por analizar su aproximación a la violencia que resalta en el cuento, aquella que se oculta en el mito del amor romántico. El tema del amor es inherentemente íntimo y subjetivo, y la autora del cuento prepara su recepción al crear un espacio cercano, donde la protagonista se dirige directamente a su lectora: “Mi madrina es una mujer notable. Le digo esto y lo sostengo, pero para que usted me entienda tengo que contarle un par de episodios de mi vida; usted disculpe, prometo no aburrirla” (335). El cuidado que demuestra la protagonista al disculparse con su receptora, preocuparse por no aburrirla y explicarle para qué contará lo que sigue, se suma al tono confesional del relato, buscando así la respuesta emocional de la lectora a lo que se va a contar. Como señala Todorov, “[l]o fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes” (41), pero la actual narrativa de lo inusual usa además recursos empáticos, explica María Ivorra en su artículo sobre la empatía lectora en el texto fantástico: “ese narrar desde el ‘yo’ y detenerse en la psiquis del personaje dará pie no solo a la subjetividad de quien narra, sino también al establecimiento de la intersubjetividad con quien lee” (175). Mediante esta intersubjetividad planteada y usando estos recursos, Gorodischer invita a sus lectoras a relacionarse o, en la medida de lo posible, reconocerse en las experiencias de violencia que va a denunciar, de manera que, incluso fuera del cuento, sean

cuestionadas. Esta aproximación desde la ‘complicidad’ es la más eficaz porque, según Eva Illouz, el “encanto amoroso supera la realidad experiencial de la persona que ama” y “el amor es una emoción que invade toda la realidad existencial del amante” (210), por lo tanto, una aproximación directa o sencillamente racional puede generar renuencia u observarse como una crítica a quienes aún no cuestionan el mito del amor. Este ‘encanto’ es un prototipo cultural y, según Illouz, hace tolerable la existencia humana: “Solo las mentiras y las ilusiones pueden lograr que sea soportable la violencia de las relaciones sociales” (207). En otras palabras, Gorodischer denuncia a través de su estrategia de resistencia una estrategia de sobrevivencia que, si bien legitima la violencia, hace tolerable la vida. Aproximándose desde el tono confesional cómplice evita revictimizar a las mujeres que sufren violencia por sostener el mito y crea un espacio seguro para el cuestionamiento.

La autora revela el papel fundamental que tiene el amor en la vida de su protagonista y el peligro que esto supone. Su vida amorosa inicia en la adolescencia donde “tuve un novio detrás de otro, nada serio; para ir haciéndome la mano, y el corazón, claro” (335). Casi como un entrenamiento, repetitivo para conocer el ejercicio y aprender a ejecutarlo, cuenta con naturalidad cómo se fue familiarizando con el amor romántico. Menciona un novio ‘de veras’ con el que se comprometió en la universidad y a quien dejó porque este le fue infiel, y luego aparece el novio que se convertirá en el esposo abusador. “Tuve otro novio. Lo conocí en circunstancias casi de novela ... que [sic] tipo divino ... Bueno, me casé con él. Estaba enamorada enamorada enamorada” (336). El ‘encanto amoroso’ es evidente: las circunstancias son ‘de novela’ (dramáticas, pues el hombre la rescató de un incendio; alineadas con las expectativas del mito romántico en su versión más comercializada),¹⁸

¹⁸ Illouz explica que los componentes del mito del amor romántico se “han mantenido en los modelos literarios que surgieron con la alfabetización de las masas y la difusión de la novela romántica” (212). Por supuesto, esto luego se replica en telenovelas, series y películas, pero la tradición es mucho más larga en la literatura.

el tipo es 'divino' (etiqueta que denota su predisposición a verlo como un ideal) y ella está más que enamorada (como enfatiza la repetición). No hay mayor explicación sobre el proceso de enamoramiento; inmediatamente después de revelar su primer encuentro, anuncia que se casó, guiada por el mito.¹⁹ ¿Por qué a partir de la etapa de descubrimiento de la identidad (la adolescencia) su relato se centra en sus relaciones amorosas y por qué se casó tan rápido? Illouz sostiene que, en la modernidad, "el amor es un elemento central para el sentido del valor propio de las mujeres" (316) y señala además que, históricamente, el amor para ellas "implicaba la promesa de recibir un estatus moral y una dignidad que se les negaba en otros ámbitos sociales" (19). Entonces, culturalmente, el amor reafirma el valor de una mujer e influye en su identidad, de ahí que sea el centro de su relato y una meta que la protagonista busca incansablemente; y la mención de la 'novela' confirma que ella ha aprendido de la cultura que eso es a lo que debe aspirar. De hecho, la protagonista describe cómo el amor la cambia por completo: "a una le cambia el mundo, la visión, la sangre, los gustos, los horarios, los pasos, el oído, el futuro (el pasado también pero eso es otra historia), el paladar, el tacto ah Dios mío el tacto, los sueños, los proyectos, la lengua, los miedos, los pecados y la memoria" (336-337). En otras palabras, toda su forma de ser cambia, acomodándose a su pareja. Estoy de acuerdo con Anna Boccuti, quien afirma en su análisis de este cuento que esa enumeración describe "claramente una relación abusiva en la que el hombre controla – literal y metafóricamente – a su esposa" (169). Por supuesto, este abuso está romantizado: la protagonista suspira por este cambio viéndolo como algo divino ('ah Dios mío'). El 'encanto' es parte del mito. Cito la teoría de Illouz para iluminar esta idea: "se considera que el amor romántico constituye una práctica cultural que reproduce las desigualdades de género, pero

¹⁹ En este caso, específicamente por el mito del 'amor a primera vista', "otra versión de este prototipo del encanto amoroso ... una experiencia vivida como un suceso que irrumpe sin esperarlo en la existencia de la persona, resulta inexplicable e irracional y, por ocurrir en el primer encuentro, no puede basarse en factores cognitivos como el saber acumulado sobre la otra persona" (211), según Illouz.

también uno de los mecanismos primordiales mediante los cuales las mujeres son forzadas a aceptar (y ‘amar’) la sumisión ante los hombres” (223). Así, la protagonista romantiza su sumisión a través del mito y, luego, excusa la violencia. Esta inicia con humillaciones y “gritos, insultos, amenazas, hasta que llega la primera cachetada” (337), y ella no la denuncia por amor, reduciéndola a ‘berrinches’. Aún más, describe la situación como algo que “les ha pasado a muchas” (337); tomando prestado el término de Žižek, es ‘la normalidad de nivel cero’, donde se hace imposible reconocer la violencia. “Distanciarnos nos permitirá identificar una violencia [la sistémica, correspondiente al ‘nivel cero’] que sostenga nuestros esfuerzos para luchar contra ella” (9), explica Žižek. En su estrategia, Gorodischer logra esta distancia a través de la ironía y lo fantástico, como explicaré a continuación.

En su estrategia, la autora ofrece alternativas fantásticas a la violencia: un modelo alternativo de mujer (la ‘mujer notable’) y habilidades sobrenaturales. Por un lado, se prepara la entrada de lo fantástico al presentar a la madrina ‘notable’ como diferente al modelo tradicional de mujer atada al espacio privado. “Mi madrina andaba de viaje por Europa, a propósito de no sé qué congreso y después de un crucero y esas cosas” (337), cuenta la protagonista. Es una mujer que se mueve libremente en el espacio público y académico, y que disfruta de esa libertad; por lo tanto, no parece depositar su valor propio en el amor romántico y las aspiraciones de matrimonio. Asimismo, en el cuento se genera expectativa respecto a lo ‘notable’ que se va a revelar, y se lo relaciona con lo ‘raro’: “Usted dirá, ¿y qué hay de raro en todo eso? Una vida de lo más vulgar ... pero ya va a ver” (336). Lo ‘notable’ es entonces algo fuera de lo ordinario/‘vulgar’, algo que vale la pena contar y está fuera de la norma/ley. Esta ley (la cultura) es indiferente ante la violencia que sufre la protagonista, cuando finalmente la denuncia: “La primera vez ni caso me hicieron ... La segunda vez me explicaron son cosas privadas que pasan en los matrimonios vaya tranquila ya se le va a

pasar. La tercera vez me sacaron rajando La cuarta vez me dijeron vaya y hágale la comidita que a él le gusta, y no vuelva a ponerlo nervioso” (337-8). Cuatro veces la protagonista busca protección de la ley y no la encuentra, incluso es regañada por tratar de hacer público un tema ‘privado’ y por ‘provocar’ la violencia ‘poniendo nervioso’ a su esposo. Rita Segato explica que, en el marco de una sociedad patriarcal, los temas referentes a la mujer, incluida la violencia de género, no son considerados relevantes ni políticos: “el tema [la crueldad misógina] es ‘minorizado’, empujado al rincón residual de la gran política, de la gran justicia y de la seguridad, es decir, pensado como marginal con relación a todo aquello que se clasifica como cuestión de Estado por ser de interés general y valor universal” (103). Esto explica en el cuento la inacción de la ley y la banalización de la violencia. Al no encontrar amparo en la ley, la protagonista se vuelve a aquello fuera de la ley: su notable madrina. “Entonces fui a verla a mi madrina que era lo que debía haber hecho a la primera cachetada” (338), declara. La insistencia en denunciar denota sus intentos por resolver la situación usando los recursos de la sociedad (y revela la recurrencia de los abusos del marido), pero, al verse indefensa, reconoce que su mejor opción (‘lo que debía haber hecho’) era buscar la ayuda de su madrina. La madrina reconoce el mito del amor como un problema generalizado: “Sos una idiota, m’hijita ... Pero les ha pasado a muchas” (ibid.). Si el mito del amor romántico designa que “[p]ara la mujer amor es renuncia y entrega, tiene el significado casi exclusivo de ser-de-otros; [mientras] para el hombre por el contrario, es posesión y uso de otros (otras)” (161), como explica Marcela Lagarde en *Los cautiverios de las mujeres*, entonces se entiende por qué es un problema de ‘muchas’. Las mujeres soportan los abusos en nombre del amor, los que, además, ni siquiera son reconocidos como violencia. La madrina reconoce en esto un problema grave y a escala social. En ese sentido, podemos pensar que lo que la hace notable, aparte de su poco tradicional estilo de vida, es ser feminista, pero eso no es suficiente para hacer el cuento fantástico. Lo fantástico se abre paso cuando, ante la gravedad de la situación, con total calma, la

madrina propone su solución para el problema: “Me parece que vas a tener que morirte” (338). Con esto se refiere a salir de la ley y fingir su muerte, o “iba a terminar, o muerta de un par de cuchilladas, o golpeada una y otra vez hasta perder el sentido y la dignidad” (ibid.). Ante la falta de alternativas de la sociedad y la inacción de la ley, la madrina ofrece una salida fantástica y revela lo que las hace a ambas ‘notables’: sus habilidades sobrenaturales.

Estas habilidades sobrenaturales, a pesar de que parecen ser innatas, requieren de cierto mantenimiento, pues la madrina le pregunta a la protagonista “¿Cómo andás de entrenamiento?” (338). Cuando responde que está mal, la regaña: “Has estado pendiente de ese cretino y te has descuidado” (ibid.). Esta corta interacción revela, por un lado, que las habilidades no son algo que la protagonista vaya a aprender, sino que es algo inherente a ella (prácticamente *parte* de ella) que ha desatendido (‘te has descuidado’, señala la madrina, y no ‘las has descuidado’). Por otro lado, se revela que es por culpa del mito del amor que la protagonista ha perdido maestría sobre sus habilidades. El ‘encanto amoroso’ no solo la detuvo en un inicio de denunciar, también evitó que use su poder para salir de la relación abusiva o defenderse. Podemos entender esto a través del término ‘dominación emocional’, propuesto por Illouz, que refiere a “aquella que se ejerce cuando una de las partes [de la pareja, el varón,] tiene mayor capacidad de controlar la interacción emocional por medio de un desapego más fuerte y cuando posee también mayor capacidad de ejercer su propio poder de elección y limitar las opciones de la otra” (142). La protagonista dejó de lado su poder al verse emocionalmente dominada por el amor que siente, situación agravada por el aislamiento al que su marido la sometió, pues “él había ido recortándome las visitas” que hacía casi varias veces por semana a su madre, “[t]ampoco veía a mis amigas y no me explicaba muy bien por qué” (337), añade. Es decir, él la manipuló, alejándola de otras personas que pudieran iluminar el abuso y deshacer el encanto. “Es mucho más complicado para las mujeres cambiar en ámbitos

totales en los que están solas frente al poder absoluto del otro – como la pareja ... que hacerlo en ámbitos públicos” (158), explica Lagarde. Aislada de su entorno, sin apoyo de la ley (que reduce la violencia a ‘cosas privadas’) y seducida por el mito del amor (que la hace entenderlo como sumisión, renuncia y entrega), se entiende que la protagonista no haya podido enfrentarse al poder que su marido expresaba sobre ella. ‘Expresaba’ es un verbo preciso en este caso, ya que los abusos ejercidos por el marido pueden entenderse como lo que Segato, en su análisis sobre la violencia de género, llama ‘violencia expresiva’: “violencia cuya finalidad es la expresión del control absoluto de una voluntad sobre otra” (39). Es decir, él la violenta para afirmar el poder que le otorga la sociedad, porque puede hacerlo, y ella lo deja porque lo ama y quiere mantener el mito, hasta que la violencia se torna insoportable. Ya que la sociedad patriarcal sostiene esta violencia, la alternativa que ofrece Gorodischer para resistirla es fantástica, ajena a la ‘normalidad’ y sus leyes culturales y naturales (las habilidades sobrenaturales del cuento desafían las leyes del espacio-tiempo).²⁰ En lo fantástico, “el acontecimiento extraño o sobrenatural era percibido sobre el fondo de lo que se considera normal y natural; la transgresión de las leyes de la naturaleza nos hacía cobrar una mayor conciencia del hecho”, señala Todorov (204). No obstante, ya que Gorodischer está usando lo fantástico como medio de denuncia, el acontecimiento extraño en su cuento no es lo único que llama la atención: su estrategia también nos hace cobrar conciencia sobre la problemática ‘normalidad’.

Luego de poner el reflector en la violencia que esconde el mito del amor romántico y la sociedad legítima, Gorodischer utiliza la ironía para condenarla. “Entonces qué. Morirse” (338), concluye la protagonista aceptando la solución propuesta por su madrina; sin embargo, deberá entrenarse

²⁰ La protagonista menciona que parte de sus habilidades son atravesar objetos, transmutar y trasladarse, por ejemplo, “un kilómetro con dos pasos” (339) o “cinco pasos de un saque sin mover los pies” (ibid.).

“para estar en condiciones de morir[s]e” (ibid.). Ambas citas revelan la carga irónica que propone la autora. Por un lado, la simpleza con la que se propone y acepta la ‘muerte’ es una muestra de ironía de simplificación, aquella que se origina al “reducir la complejidad del mundo real” (146), según la clasificación de Schoentjes en *La poética de la ironía*. Por otro lado, que esta ‘muerte’ requiera un acondicionamiento físico, es decir, que la protagonista se tenga que preparar para lograr aquello que quiere evitar, genera una ironía de situación, la cual, según la teoría de Schoentjes, nace de “la yuxtaposición de dos elementos contradictorios” (145). Ambos usos de la ironía generan una reacción en la lectora, quien colabora con el texto y capta la denuncia implícita contra el estado al que se ve arrinconada la protagonista. La ironía funciona a nivel extradiegético, en la interpretación de las lectoras, pero, a nivel intradiegético, que la madrina conduzca el asunto sin inmutarse es necesario para enfrentar la violencia. Žižek explica sobre la violencia que “hay algo inherentemente desconcertante en una confrontación directa con él [el problema de la violencia]: el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar” (12). Sin embargo, en el cuento, la madrina no es atrapada por el ‘horror sobrecogedor’ de la violencia, sino que puede, calmada y racionalmente, pensar en una solución y trazar un plan (el entrenamiento) para afrontar el problema. Asimismo, la ironía de situación mencionada (entrenarse para morir) es el punto más álgido y visible del “juego conceptual con lo absurdo lógico en él que este cuento se funda” (170), como señala Boccuti en su análisis del cuento. Gorodischer revela la ‘normalidad’ como absurda, aquella donde una mujer puede ser abusada por su marido, culpada por la violencia que sufre, y asesinada sin que la ley haga nada por evitarlo, En la situación que presenta la autora, su protagonista es arrinconada a dos opciones: morir o ser matada. Y el ‘morir’ que propone considera habilidades y una agencia que las mujeres no tienen en la realidad. “Lo fantástico interviene entonces para invertir el sentido de la muerte y explicar por qué morir es una estratagema resolutiva y de liberación” (ibid.), explica Boccuti.

Todo el plan de entrenamiento para morir es un plan de liberación, como señala la protagonista al culminar su entrenamiento con el ejercicio del ‘encierro’ (en un ataúd): “Se llama el encierro pero debería llamarse la salida del encierro” (339). No obstante, la salida propuesta por Gorodischer es fantástica, es naturalmente imposible en la realidad. Supone una solución esperanzadora en la historia, le da una oportunidad de vivir a la protagonista que la ley le negó cuatro veces al desestimar sus denuncias, entretiene y hasta termina logrando un acto de justicia poética (el marido es llevado preso al ‘matar’ a la protagonista), pero deja a las lectoras con la pregunta: ¿qué pasa con las mujeres reales, las que no cuentan con habilidades sobrenaturales ni soluciones fantásticas?

Gorodischer no da una respuesta exacta, pero propone una aproximación: crear comunidad. “Y así empecé a reponerme” (339), cuenta la protagonista cuando inicia su entrenamiento. Esta recuperación de las habilidades perdidas va acompañada de la recuperación de su círculo de mujeres cercano, empezando por la madrina y luego por su madre, al reponer sus poderes de transportación: “El tipo se iba a la mañana y yo me trasladaba a lo de mi mamá” (ibid.). El cariño por el marido decrece mientras, reforzada por el apoyo sororo, la protagonista se va fortaleciendo en comunidad. Mientras esto sucede y como parte del plan, performa los roles de género: “Llegaba mi marido cada vez menos adorado y yo la iba de esposa modelo” (ibid.). Esta performance ya no es un intento de preservar el mito del amor, ahora es una estrategia que explicaré usando el término ‘mímica’ (*mimicry*), de Luce Irigaray en su ensayo sobre el estatus de la mujer en el discurso occidental: “One must assume the feminine role deliberately. Which means already to convert a form of subordination into an affirmation, and thus to begin to thwart it” (76). Irigaray explica la ‘mímica’ como un uso estratégico del rol de sumisión para ejercer la agencia. Esto sucede en el cuento: la subordinación deja de romantizarse y la protagonista performa deliberadamente como ‘esposa modelo’ para llevar a cabo su plan, el cual, mediante lo fantástico, le permite transgredir

las normas que sostienen ese rol.²¹ No todas las mujeres en el cuento poseen estas habilidades transgresoras. La protagonista llama ‘mujeres opacas’ a aquellas sin poderes sobrenaturales. El término aparece cuando narra el desenlace del plan trazado por la madrina, el velorio: “fue divino ... Todas las que rodeaban mi ataúd sabían lo que iba a pasar pero lloraban en forma convincente. Es que yo no tengo amigas que no sean como yo, como mi madrina, como mi mamá. No nos conviene relacionarnos con mujeres opacas, ¿me entiende?” (340). En este fragmento resalta, primero, la comunidad de mujeres recuperada, unida para ayudar a la protagonista en su plan; segundo, la resignificación de la palabra ‘divino’, antes usada para describir al marido idealizado (ahora lo divino es la liberación del ideal); y, tercero, nuevamente, la complicidad trazada entre la protagonista y su receptora (ese ‘nosotras’ en ‘no nos conviene’ incluye a la lectora). La importancia de la idea de comunidad en el cuento reside en que, desde el inicio de la representación de la violencia, Gorodischer enfatiza que no es un ‘asunto privado/personal’, es una problemática social, como el mito del amor. Como explica Illouz sobre este, “aquello que tomamos como aspiraciones y experiencias individuales reviste un contenido social y colectivo considerable” (26). Así, las experiencias violentas relacionadas al amor romántico, asuntos que le pasan ‘a muchas’, no pueden resumirse a ‘cosas privadas’ o problemas de *una* mujer, invisibilizando la violencia de género sistémica que las sostienen (la ‘normalidad de nivel cero’, en términos de Žižek). Por supuesto, el ‘encanto amoroso’ y la violencia sistémica están enraizados en la cultura y pueden ser inconscientes/invisibles, de ahí que sea útil enfrentar el tema desde lo fantástico. Jackson indica que este género transgresor trata repetidamente con material inconsciente: “For it is in the unconscious that social structures and ‘norms’ are reproduced and sustained within us, and only by redirecting attention to this area can we begin to perceive the ways in which the relations between

²¹ Esta es, de hecho, una de las funciones de lo sobrenatural en la literatura fantástica, según la teoría de Todorov: “la función de lo sobrenatural consiste en sustraer el texto a la acción de la ley y, por ello mismo transgredirla” (189).

society and the individual are fixed” (6). Gorodischer traza con énfasis esta relación, quitando la culpa de la mujer que cree en el mito del amor y dirigiéndola hacia la raíz sistémica del problema. La comunidad que representa muestra apoyo en esta transición y se plantea como un espacio de cuidado, dinámico y en constante crecimiento. Esto se muestra cuando la protagonista cuenta que una de sus amigas le ha pedido que se convierte en la madrina de su hija: “es como nosotras [la niña] y ella me pidió que fuera la madrina. Yo le dije que sí, pero que no sabía si iba a poder ser tan completa como mi madrina, una mujer notable” (340). Esta cita cierra el cuento, cierra el círculo que inicia con la protagonista admirando a su madrina para ahora convertirse en una madrina admirada, y resume la idea de comunidad sorora que propone Gorodischer como respuesta.

En conclusión, las habilidades sobrenaturales presentadas por Gorodischer como estrategia de resistencia tienen la función de resaltar la violencia de género escondida en el mito del amor romántico y la paradójica y absurda situación en la que queda atrapada la mujer. La autora propone una aproximación política para enfrentarse a esta violencia: la búsqueda de una comunidad sorora activa, que sea espacio de cuidado y fuente de fortaleza, como la que tiene la protagonista al final del cuento. Esta se conforma de madres, hijas, amigas y madrinas que acompañan y guían a otras mujeres y, como sostiene Boccuti sobre este final para el cuento, “la sororidad que se funda en la transmisión de valores y en el cuidado recíproco de generación en generación es también metáfora de la concientización de las mujeres en clave feminista” (171). Esta concientización es promovida orgánicamente por Gorodischer con la propuesta expuesta. Esta se da en el marco de lo insólito, pero es sugerida como aproximación para las lectoras, pues la respuesta fantástica de la autora surge ante la falta de respuesta en la realidad. La situación es un ejemplo claro de la afirmación de Todorov en su teoría: “la literatura fantástica presenta la mayor parte del texto como perteneciente a lo real, o, con mayor exactitud, como provocada por él” (199). Lo más escandaloso del cuento es

que sea parte de la normalidad que una mujer pueda ser abusada hasta la muerte por su esposo, y que pueda denunciar esa violencia múltiples veces, siendo rechazada y revictimizada cada vez. Eso pertenece a lo real y la falta de respuesta de la ley provoca la respuesta de Gorodischer. Con empatía, complicidad y cuidado, la autora se encarga de desmentir esa ley que culpa a las mujeres por ‘provocar’ la violencia y denunciar ‘pavadas’ y pone el reflector en el verdadero problema: el sistema patriarcal que legitima y da pase a la violencia, y que solo responde (a veces) cuando ya es demasiado tarde. La intención de este cuento se alinea con lo que señaló Butler en una conferencia sobre violencia de género en Latinoamérica: “Debemos impedir el golpe, pero debemos impedir también la situación estructural que posibilita ese golpe y que le proporciona una justificación tanto antes como después del hecho” (2020: 49).

Conclusiones

Las autoras de los cuentos estudiados iluminan distintos aspectos de la violencia de género, denuncian la raíz de estas violencias en la cultura patriarcal y se enfrentan a estas planteando diferentes estrategias de resistencia desde lo fantástico. Repito la premisa de Žižek: “hay algo inherentemente desconcertante en una confrontación directa con él [el problema de la violencia]: el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar” (12). Rodríguez Pappe, Rodríguez Leiva y Gorodischer superan este problema usando lo fantástico, que sirve como mediador y evita que la violencia nos abrume; no se nos previene de pensar, sino que se nos fuerza a hacerlo para darle una interpretación a lo imposible. Al hacer eso, observamos cuán arbitraria es nuestra realidad y cuánta violencia es parte de lo ‘posible’. En los tres cuentos se revela la negación de la condición humana femenina como parte de la ‘normalidad’, ya sea a través del constreñimiento a un modelo pasivo sin agencia (“Pequeñas mujercitas”), la estigmatización que busca controlar el cuerpo (“Sangre correr”) o la legitimación de un mito que romantiza su sumisión y la deja en manos de la crueldad misógina (“Una mujer notable”). En todos los casos, la mujer es un ‘otro’, debe ser controlada o se representa como amenaza, y sus temas son ‘menores’, no merecen espacio o consideración pública. ¿Cómo usan las autoras el exceso y lo sobrenatural propios de lo fantástico para resistir a estas violencias? A través de las tres estrategias de resistencia que ilustré. Rodríguez Pappe, en “Pequeñas mujercitas”, usa la intertextualidad con otras piezas literarias, exigiendo la participación activa de las lectoras, para enfrentarse a la inmanencia como condena femenina. Rodríguez Leiva, en “Sangre correr”, denuncia de manera contraintuitiva la violencia hacia el cuerpo femenino representando un cuerpo monstruoso/abyecto, exagerando los prejuicios y reduciéndolos al absurdo. Gorodischer, en “Una mujer notable”, exhibe la exacerbada vulnerabilidad de la mujer en

una sociedad que legitima la violencia de género y puede dejarla morir a manos de su marido, y dota a su protagonista de habilidades sobrenaturales que le permiten escapar de la violencia fingiendo su muerte.

Todas las estrategias funcionan en colaboración con las lectoras y requieren de su participación activa. La primera estrategia (reescritura irónica) funciona a nivel extradiegético, se activa a través de la interpretación de la lectora, quien debe reconocer las relaciones de intertextualidad. Las otras dos estrategias (monstrificación y habilidades sobrenaturales) son intradiegéticas, características dadas a las protagonistas de los cuentos, que, sin embargo, al ser fantásticas, funcionan a nivel extratextual, como la primera. Esto sucede debido a que, como explica David Roas en la definición que propone sobre la narrativa fantástica, “el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector” y, en ese sentido, este género “mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites” (2011: 31). Así, los cuentos llevan a las lectoras a cuestionar su realidad: por ejemplo, ¿es insólito que una mujer pueda entrenar para ‘morirse’ y luego salir de su ataúd o lo es el hecho de que una mujer sea ignorada cuatro veces intentando denunciar las violencias que sufre, revictimizada y enviada de vuelta a las manos de su agresor? Lo fantástico aquí no es un escape de la realidad, sino un sumergirse en ella, en las raíces ocultas de la cultura que sostienen la violencia. Por eso vemos que la monstrificación y las habilidades sobrenaturales de las protagonistas no les otorgan más poder que el humano promedio, sino que son intentos de igualarlas en la ficción, de hacerlas humanas. Un nuevo tipo de humano, que no encaja en el modelo de género hegemónico y con el que empatizamos. Si bien las autoras presentan propuestas fantásticas, también enfatizan estrategias viables en la realidad. Tanto “Pequeñas mujercitas”, con la civilización de mujercitas, como las mujeres de “Una mujer notable” enfatizan

la importancia de una comunidad, grupo que en su unión sostiene poder. Por otro lado, “Sangre correr” y “Una mujer notable” resaltan la importancia de la sororidad que, aunque es una estrategia política de resistencia, resulta en un espacio de cuidado y empatía, dos cosas que las mujeres no obtienen de la sociedad patriarcal. Por supuesto, esta investigación se ha limitado a tres estrategias particulares, pero valdría la pena trazar una clasificación de las estrategias de resistencia a la violencia de género usadas en lo insólito feminista considerando un número mayor de cuentos y observando su evolución con los años, pues lo fantástico, como todo género literario, responde a su contexto de producción y sus problemáticas vigentes. Como respuesta, los cuentos fantásticos incomodan, sin un tono aleccionador, no explican cuál es nuestro rol ante la violencia de género ni proponen ‘la gran solución’ a la problemática, sino que dejan preguntas pendientes, la idea de ‘normalidad’ desbaratada, y contagian a quien lee de la impotencia, aprensión, desazón y rabia de quienes viven bajo esas violencias.

Bibliografía

- Arendt, Hannah. [1958] *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- . *On Violence*. New York: Harcourt, 1970.
- de Beauvoir, Simone. [1949] *El segundo sexo*. Trad. Alicia Martorell. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, 2015.
- Boccuti, Anna. “Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?” *Orillas Rivista D’ispanistica* 9 (2020): 151–176.
- Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.
- . *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London; New York: Verso, 2004.
- . *Sin miedo: formas de resistencia a la violencia de hoy*. Trad. Inga Pellisa Díaz. Barcelona: Taurus, 2020.
- Cortázar, Julio. [1951] “Casa tomada”. *Bestiario*. Edición digital. Madrid: Alfaguara, 2016. np.
- Foucault, Michel. [1999] *Los anormales*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Genette, Gérard. [1982] *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. [1979] *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Segunda edición. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Giorgi, Gabriel. “Política del monstruo”. *Revista Iberoamericana* LXXV.227 (2009): 323-329.
- Gorodischer, Angélica. “Una mujer notable”. *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Eds. Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón. Madrid: Páginas de Espuma, 2019. 335–340.
- Hutcheon, Linda. “Risky Business”. *Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge, 1995. 9–34.
- Illouz, Eva. [2011] *Por qué duele el amor*. Trad. María Victoria Rodil. Madrid; Buenos Aires: Katz Editores, 2012.
- Irigaray, Luce. [1977] “The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine”. *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter y Carolyn Burke. New York: Cornell University Press, 1985.

- Ivorra Pérez, María. “Del monstruo fantástico al lector empático: una aproximación neurohermenéutica a la narrativa de Cecilia Eudave”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* X.2 (2023): 165–186.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- López-Pellisa, Teresa, y Ricard Ruiz Garzón. “Introducción. Las hijas de Metis”. *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Eds. Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón. Madrid: Páginas de Espuma, 2019. XI–XXXI.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- Rodríguez Campo, Carmen. “Monstruosidad y transgresión de los modelos de feminidad en las narradoras latinoamericanas: Jacinta Escudos, Solange Rodríguez Pappé y Laura Rodríguez Leiva”. *Bulletin of Spanish Studies* 99.7 (2022): 1–22.
- Rodríguez Leiva, Laura. “Sangre correr”. *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Eds. Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón. Madrid: Páginas de Espuma, 2019. 5–13.
- Rodríguez Pappé, Solange. “Pequeñas mujercitas”. *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Eds. Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón. Madrid: Páginas de Espuma, 2019. 99–103.
- Sánchez Hinojosa, Mayra, y Rita del Pilar Zafra Ramos. “Violencia basada en género contra las mujeres. La necesidad de reconfigurar su abordaje desde la violencia simbólica y estructural”. *Violencia de género contra mujeres*. Ed. Marisol Fernández Revoredo. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2021. 9–33.
- Schoentjes, Pierre. [2001] *La poética de la ironía*. Trad. Dolores Mascarell. Madrid: Cátedra, 2003.
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.
- Swift, Jonathan. [1726] *Viajes de Gulliver*. Edición digital basada en la edición de Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943. Alicante: Cervantes Virtual, sf.
- Todorov, Tzvetan. [1970] *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Žižek, Slavoj. [2007] *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Trad. Antonio José Antón Fernández. Buenos Aires: Paidós, 2009.