

EL DEVENIR ANIMAL DE LOS CUERPOS FEMENINOS EN TRES CUENTOS DE ESCRITORAS INSÓLITAS DE HABLA HISPANA

ANIMAL TRANSFORMATION OF FEMALE BODIES IN THREE SHORT STORIES OF UNUSUAL SPANISH-SPEAKING FEMALE WRITERS

GAETANO ANTONIO VIGNA

Author / Autor:

Gaetano Antonio Vigna
Universidad de Salamanca, Salamanca,
España
gvigna@usal.es
<https://orcid.org/0000-0003-0879-1540>

Submitted / Recibido: 12/01/2023

Accepted / Aceptado: 29/05/2023

To cite this article / Para citar este artículo:

Vigna, G. A. (2024). El devenir animal de los cuerpos femeninos en tres cuentos de escritoras insólitas de habla hispana. *Feminismo/s*, 43, 341-363. <https://doi.org/10.14198/fem.2024.43.13>

Licence / Licencia:

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.



© 2024 Gaetano Antonio Vigna

Resumen

Al analizar los relatos «La jaula de los esperpentos», de Diana Varas Rodríguez, «El matrimonio de los peces rojos», de Guadalupe Nettel, y «Cadena de ave», de Mónica Crespo, se pretende indagar sobre el trastocamiento de la identidad corporal que se da en la narrativa de lo inusual del siglo XXI. En esta modalidad discursiva de lo insólito, la animalización del cuerpo de la mujer se configura como respuesta sistémica contra el binarismo disciplinario de la sociedad heteropatriarcal. Y, de hecho, en el panorama de esta narrativa, dicha operación de deshumanización corporal es asumida como estrategia para subvertir la noción de identidad femenina, tal y como esta ha sido codificada por el varón. Partiendo de esta idea y para contribuir a los estudios sobre la mujer, en esta ocasión me detendré en la función subversiva del cuerpo femenino, que se metamorfosea debido a la posición subalterna que ocupa en el sistema binario sexo/género. En el presente estudio se hace referencia, primeramente, al uso feminista de la ficción de lo insólito por parte de las escritoras como herramienta para derribar las barreras de género en las que, tradicionalmente, han

sido encerradas. A continuación, me centraré en el análisis de los relatos escogidos, haciendo hincapié en la animalización del cuerpo de las protagonistas y aportando una serie de reflexiones sobre la subversión de los modelos culturales femeninos cuidadosamente elaborados por el patriarcado durante sus largos siglos de dominación. Los resultados obtenidos nos permitirán apreciar la contestación contra lo que el canon quiere imponer como feminidad típica y cerrada, en un proceso de liberación del cuerpo de la mujer del sistema de códigos culturales, sociales y políticos impuestos sobre su sexo.

Palabras clave: Diana Varas Rodríguez; Guadalupe Nettel; Mónica Crespo; narrativa fantástica; narrativa de lo inusual; monstruo insólito; metamorfosis animal; feminismo.

Abstract

Through the analysis of three short stories —«La jaula de los esperpentos», by Diana Varas Rodríguez, «El matrimonio de los peces rojos», by Guadalupe Nettel, and «Cadena de ave», by Mónica Crespo—, this paper explores a set of corporeal changes as they are shown in fantastic and unusual literature of the 21st century. In these writings the female body changes into animal due to the repressive social norms of the patriarchal order. In the field of unusual literature, this operation of corporal dehumanization is assumed as a stratagem to subvert the notion of feminine identity, as it has been codified by man. To that end, and in order to contribute to women's studies, this analysis will focus on the becoming-animal of women. The reason I come up with is that the bestial transformation is the female answer to the subordination to the dualistic thinking of the androcentric sex/gender system. Firstly, in this paper, references can be found about the feminist use of fiction of the unusual and its use by women writers in order to break down gender barriers to which they have been traditionally confined. Next, and in accordance with the year of publication, I will focus on the selected short stories. The aim is to emphasise the animalisation of the protagonists' bodies and to provide a series of critical thoughts on the subversion of female cultural models, cautiously elaborated by the patriarchy during its long centuries of domination. The study developed in this paper allows us to esteem the subversion against what the canon wants to impose as typical and closed femininity. Moreover, it will show the process of liberation of women's bodies from the cultural, social, and political codes imposed on their sex.

Keywords: Diana Varas Rodríguez; Guadalupe Nettel; Mónica Crespo; Fantastic Fiction; Narrative of the Unusual; Unusual Monster; Metamorphoses; Feminism.

1. PRESENTACIÓN

En este trabajo parto del planteamiento de David Roas (2011) según quien la literatura distanciada de la vertiente realista se encuentra en una relación intertextual constante con la realidad, denotando sus textos toda su afinidad con ella. Y esto, a pesar de la incursión repentina del misterio en el marco de la cotidianidad (Ceserani, 1999). Es más, aseguran Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón (2019) que, gracias a la deformación de las imágenes de la realidad, la ficción de lo insólito nos permite observar el rostro más verdadero del mundo. De ahí la idea de servirme de lo insólito —entendido aquí como macrocategoría dentro de la cual es posible insertar las formas no miméticas (García, 2012)— y reflexionar sobre el uso feminista de una de sus modalidades discursivas, la narrativa de lo inusual. Especulando sobre sus fundamentos, Carmen Alemany Bay (2019) indica que lo inusual se caracteriza por la brevedad y el fragmentarismo, con textos donde la imaginación sirve como clave para reinterpretar lo real (pp. 320-321). En esa certeza parece también situarse Benito García-Valero (2019), quien añade que las formas estéticas de lo inusual sobrenaturalizan el lenguaje con expresiones lingüísticas colindantes con lo hiperbólico y lo metafórico para hablar de una realidad cabalmente natural que asedia a sus protagonistas (pp. 333-336).

En virtud de esta concordia con el orden de lo real, los productos literarios de autoría femenina adscritos a dicho género presentan un uso reivindicativo de la escritura, de denuncia de los discursos hegemónicos impuestos sobre las mujeres. O, para decirlo de otra manera, una escritura que quiere subvertir los modelos culturales femeninos cautelosamente elaborados por el patriarcado durante sus largos siglos de dominación. En palabras de García-Valero (2019), «un programa de denuncia social» (p. 329). Hace ya muchos años que Anne Richter (1977) postuló la existencia de un *fantastique féminin* moderno, es decir una manera propia de la mujer de cultivar el género. Pero el cuestionamiento dicotómico de la belga no deja de considerar lo femenino como entidad esencializada. Así lo señala Gloria Alpini —«an old-fashioned system of binary oppositions» (2005, p. 38)—, cuya propuesta contempla una *poetic of perversity* con que las escritoras del género «create a female character that disrupts normative behaviour» (Alpini, 2009, p. 221). Estamos tal vez ante un claro gesto político: el uso feminista del relato fantástico que,

siguiendo a Roas (2020), presenta unos tópicos específicamente vinculados en la feminidad, una voz narradora femenina que se vale del deíctico *yo* y, por último, el protagonismo narrativo de las mujeres (p. 24).

En los tres relatos que traigo a colación el cuerpo femenino experimenta una metamorfosis o una hibridación y se animaliza. La asociación mujer-animalidad no es algo nuevo. Y, de hecho, a lo largo de la historia no faltan ejemplos que lo demuestran. La estudiosa Marta Segarra ha escrito sobre ello en *Humanimales* (2022), ensayo donde vuelve a incidir sobre la exclusión de la humanidad sufrida por determinados individuos o grupos en aras de su esclavización y explotación (p. 21). Se podrían evocar precedentes literarios bien conocidos que ilustran esa degradante asociación, como el Arcipreste de Hita y las imágenes animales de su *Libro de buen amor*, Fernando de Rojas y los retratos zoomórficos de Celestina o al mismo Fray Luis de León, que también animaliza el cuerpo de la perfecta casada. Otro ejemplo paradigmático lo encontramos, siglos después, en una contribución de Ortega y Gasset, «La solución de Olmedo», de mayo de 1927, donde el intelectual nos habla de la irracionalidad como característica intrínsecamente femenina y animal: «El centro del alma femenina [...] está ocupado por un poder irracional [...] El animal es también irracional» (Ortega y Gasset, 1970, pp. 193-194). La misma tónica atraviesa también el discurso médico. Sirvan las consideraciones del jefe de los Servicios Psiquiátricos Militares del franquismo, Antonio Vallejo, según quien «el psiquismo femenino tiene muchos puntos de contacto con el infantil y el animal» (cit. en Caballé, 2006, p. 381). Otro tanto podría rastrearse en nuestros actos de habla cotidianos: es una víbora, es una zorra, es una perra.

Ahora bien, lo interesante para el caso que aquí se atiende es que dicha deshumanización es asumida como resorte para trastocar la noción preceptiva de identidad femenina, tal y como esta ha sido codificada por el varón. Así acaece que, bajo la opresión masculina, el cuerpo de la mujer experimenta la manifestación de factores endógenos que quebrantan las fronteras de su morfología. El cuerpo se contamina de lo ajeno, experimentando una metamorfosis o una hibridación. Entonces, ¿es posible relacionar dicha transfiguración del orden natural con la voluntad del sujeto alienado de dinamitar las redes de efectos de poder en la que se encuentra atrapado? Parece que sí. En el panorama de la narrativa de lo insólito del siglo XXI llama la atención

el elevado número de obras en las que dicha monstruosidad —el cuerpo que muta y se deshumaniza— se configura como respuesta sistémica contra el binarismo disciplinario de la sociedad heteropatriarcal. Es una operación de apropiación discursiva que desafía las representaciones clásicas, volviendo inquietante y rentable el binomio mujer-animal. Seguramente como afirma, entre otros, Patricia MacCormack (2017, pp. 27-28), en la renuncia a la naturaleza humana se halla el deseo de los individuos de derribar los efectos perniciosos del poder sobre sus cuerpos, subyugados y controlados. Se puede considerar, por tanto, que la emergencia de la monstruosidad es la ostensión, la marca visible, del deseo ontológico de la mujer, su deseo de ser y querer ser más allá de los requerimientos masculinos sobre su cuerpo. Recordemos que, para la filósofa Rosi Braidotti (2005), el proceso de devenir «es un desafío y una oposición persistentes a las identidades molares y fijas» (p. 149).

No es este el lugar para hacer un recorrido detallado de la alienación social del cuerpo de la mujer en el seno de la cosmología androcéntrica. Pero sí me gustaría referirme al entramado de virtudes idealizadas que, desde el surgimiento del paradigma mecanicista, pesará sobre la corporalidad femenina, convirtiendo a las mujeres en instrumentos simbólicos (Bourdieu, 2003, p. 60). Sus cuerpos, descalificados y enjaulados a partir de la dicotomía sexual sobre la que se fundamenta el prestigio del hombre, serán objetos de preocupaciones constantes, regulados y coercidos por el poder estatal (Federici, 2016). A la luz de esto, en las llamadas escrituras de lo insólito de autoría femenina no sorprende encontrar una sobrexposición de la corporalidad. El cuerpo, largamente silenciado por las estructuras de dominación del patriarcado, se constituye ahora como espacio de poder y contestación. Es un cuerpo que rehúye de la categorización, que ya no quiere ser contemplado solo como femenino. Ni solo como humano. Transgrede, rompe la frontera de lo socialmente aceptado, y aceptable, para dar voz a una nueva subjetividad.

Que el cuerpo se configura como uno de los espacios fundamentales en muchas creaciones contemporáneas es un hecho ya asimilado y aceptado por todas y todos. Parece también aceptado que, en la narrativa actual de línea fantástica escrita por mujeres, hay un despliegue de la corporalidad femenina que, en su devenir animal, abre camino al empoderamiento (Boccuti, 2020). Al respecto, Braidotti (2005) nos recuerda que, cuando *zoe*, la vida animal e

irracional, y *bios*, la vida discursiva e inteligente, se entrecruzan en el cuerpo humano, convierten «al yo físico en un espacio contestado, en una arena política» (p. 165). Así las cosas, el cuerpo animalizado es un claro espacio de denuncia de la opresión de las mujeres y se animaliza como respuesta a la posición subalterna que ocupa en el espacio social. Tal es así que me parece que lo espacial, o más precisamente la posición que el cuerpo sometido ocupa en él, propicia la irrupción del elemento insólito.

Aclarado esto, procedo a analizar el trastocamiento de la identidad corporal que se da en tres textos de escritoras de habla hispana como respuesta al peso de las normas de conducta que regulan los cuerpos de las mujeres. Son cuerpos que, desde su posición subalterna, abajo y dentro, se animalizan y rompen los términos convencionales del pacto social. Anticipo ya desde ahora que, en este proceso de resignificación subversiva, el cuerpo híbrido o metamorfoseado de las protagonistas cifra su devenir en lo abyecto, en lo abominable. Esta intención coincide con la de otras autoras españolas e hispanoamericanas actuales que se sirven del elemento abyecto para liberar los arquetipos clásicos y cuestionar el poder y el orden establecido. Así lo señala Roas (2022) en una contribución en la que explora la reactualización de la monstruosidad femenina en lo fantástico del siglo XXI. Los relatos escogidos para el presente estudio son, de acuerdo con el año de publicación, «La jaula de los esperpentos» (2009), de la ecuatoriana Diana Varas Rodríguez (1984), «El matrimonio de los peces rojos» (2013), de la mexicana Guadalupe Nettel (1973) y «Cadena de ave» (2017), de Mónica Crespo (Bergara, Guipúzcoa, 1974).

2. ABAJO Y DENTRO. METAMORFOSIS ANIMAL DE LAS SUBALTERNAS

En los tres textos se relata el devenir animal de tres mujeres de las que no conocemos el nombre. Dos experimentan una metamorfosis completa en ave. La tercera, en cambio, empieza a mostrar signos de hibridación con la hembra de un pez betta, su mascota. Este devenir insólito de la materia orgánica otorgará a todas ellas la posibilidad de salir de la situación de minoría en la que se hallan. Así, por ejemplo, la protagonista de «La jaula de los esperpentos» se metamorfosea en gallina y logra escapar de la cárcel, lugar donde ha sido recluida a consecuencia de innumerables asesinatos de

gallinas que tan alboroto han causado en el país. La de «Cadena de ave» se convierte en pájaro y, tras comerse a su marido —«Cuando entraba me parecía pequeño y apetitoso como una lombriz [...] llegado el momento, no me importó devorarlo» (p. 102)—, abandona la casa donde este la mantenía cautiva. Finalmente, en «El matrimonio de los peces rojos» la mujer protagonista, que ve aparecer en su vientre grávido la misma raya que las hembras de *Betta splendens* desarrollan en caso de estrés o peligro, toma conciencia de su posición subalterna y se separa de su cónyuge. Como ya es posible inferir, y lo decimos con palabras de Rosalba Campra (2019), «la inscripción política del texto es manifiesta» (p. 81). Y el mensaje transmitido conecta con el de toda una generación de autoras fantásticas que se sirven de la escritura para cuestionar y subvertir los discursos y las prácticas de representación del poder patriarcal. Así, enlazando lo fantástico con lo simbólico, ofrecen nuevos modelos femeninos capaces de pervertir y distorsionar aquellos elaborados en y por el orden masculino.

A estas alturas, y sin pretender explorar a fondo todas sus posibilidades, es preciso señalar el simbolismo animal reseñable en los tres textos. Lo que, de paso, nos permitirá apreciar la resignificación de los símbolos llevada a cabo por cada cuentista, ese proceso de apropiación discursiva que señalé en la parte dedicada a la introducción. En lo que respecta al texto de Varas, antes de sufrir una mutación en gallina, animal que desde antiguo aparece asociado a la castidad femenina (Chevalier, 1986, p. 104), la voz enunciativa nos informa de su afición a desmembrar las gallinas, momificar sus miembros y agregarlos a su cuerpo. «Llegué a tener 45 patas pegadas [...] y una cabeza de gallina en cada hombro» (Varas, 2009, párr. 9). La revelación de esta práctica permite ir más allá en las inferencias. Sobre todo, si, con Rosi Braidotti (2005), consideramos la visión anorgánica del cuerpo como estrategia para descodificar el código del falogocentrismo, aflojando su poder sobre el cuerpo (p. 155). Y lo cierto es que hay en la escritura de la ecuatoriana un devenir materialista que, en esta peculiar infracción de lo normativo, puede constituirse como operación de descodificación del régimen falocéntrico. Pero también de recodificación ética y moral, de reinscripción del sujeto mujer fuera de los códigos dominantes de la cultura, incluso el antropocéntrico. Ese paso del cuerpo mutilado de las aves, aminorado en sus funciones, al cuerpo extendido de la mujer, un cuerpo más poderoso y funcional

gracias a su nueva morfología, no hace sino confirmarlo. Así lo reclama la propia protagonista, cuando afirma que las suturas la han convertido en un ser divino y tripartito. Estas vinculaciones plantean interesantes cuestiones sobre la percepción del cuerpo monstruoso, de manera que en su carácter poshumano es posible leer la voluntad de desdibujamiento de las fronteras, de salida del orden prestablecido.

Una reflexión en estos términos es aplicable también al híbrido humano-peze en el relato de Guadalupe Nettel. Abundantemente codificado, el pez es visto como «un ser psíquico [...] dotado de poder ascensional en [...] lo inconsciente» (Cirlot, 1992, p. 60). Si con Cirlot consideramos el impulso de ascensión como momento de trascendencia de la condición humana (p. 88), el fenómeno de hibridez podría ejemplificar la quiebra con la tradición, el deseo y el esfuerzo de trascender para escapar de los mecanismos de dominación. Digna de mención es también la referencia al vientre, y no solo por las posibilidades simbólicas que ofrece —unas veces considerado como el aspecto inverso del cerebro, otras como el lugar de los ritos de iniciación (Cirlot, 1992)—, sino también por el valor semántico que adquiere en la práctica de lo insólito de autoría femenina. Posiblemente no esté de más recordar que, dentro del discurso patriarcal, el vientre, epítome de la fecundidad, concentraba toda la tensión entre poderío masculino y subalternidad femenina. Con razón apunta Barbara Creed (1993) que «it has been used to represent woman's body as marked, impure and a part of the natural/animal world» (p. 49). De acuerdo con lo que quizá podríamos esperar, en «El matrimonio de los peces rojos», el vientre se despoja de la abominación que le fue propia y es un claro instrumento de lucha contra los esquemas normativos de las jerarquías machistas.

También la metamorfosis narrada por Mónica Crespo puede ser leída como una versión del mismo proceso. Porque, en efecto, en la abundante simbología del pájaro encontramos, entre otras, referencias a la libertad y al mundo celeste (Chevalier, 1986, p. 154; Cirlot, 1992, p. 91). Si consideramos que en muchas culturas lo femenino y lo aéreo se confunden, es fácil ver el cuerpo parasitado de la protagonista como clave para desprenderse del control masculino en lo terrenal. Interesantes son también las implicaciones simbólicas del nido y del huevo. Por la voz de la protagonista nos enteramos de que, cuando la *animalitas* se ha apoderado de ella, su cuerpo

metamorfoseado ya no responde a la lógica humana y el instinto animal es el único que guía su conducta. Así, construye un nido en el salón de su casa y lleva a cabo la puesta de un huevo. Chevalier (1986) nos habla del nido como morada a la que el alma humana accede tras liberarse de la pesadez terrenal (p. 155). Y, de hecho, sabemos que la voz enunciante levanta su refugio solo cuando, tal y como indica Bachelard (2000) al presentar la fenomenología filosófica del nido, los valores de primitividad han alcanzado su máximo nivel (p. 94). La puesta del huevo y su eclosión son, en cambio, imagen del nacimiento y renacimiento del hombre (Cirlot, 1992, p. 345). Justamente de esto nos habla Crespo: del renacimiento del sujeto femenino fuera de la estructura simbólica de dominación. De una posmujer que, ya fuera del campo de visión del orden masculino, se libera de los mecanismos de poder que gravaban sobre su sexo.

No cabe duda de que esta reapropiación discursiva animal, femenina y feminista, que es también una revisión de mitos y símbolos, nos permite contemplar el cuerpo de la mujer a otra escala, teniendo presente que, como justamente señala Mary Douglas (1978), la preocupación por el mantenimiento de los límites corporales surge solo cuando existe una preocupación por mantener los límites sociales (p. 94). En los tres relatos, la transgresión de dichos límites es llevada a cabo a partir de lo abyecto. Abyecto es, ante todo, el cuerpo de la mujer. Así lo pone de manifiesto Julia Kristeva (2004), cuando afirma que «si hay alguien que personifica la abyección sin promesa de purificación, es una mujer, «toda mujer», la «mujer toda»» (p. 115). Y abyecta es también la osadía que procede del cuerpo que «perturba una identidad, un sistema, un orden [...] que no respeta los límites, los lugares, las reglas» (Kristeva, 2004, p. 11). Relacionar metamorfosis con perturbación no tiene, creo, necesidad de tantos alegatos: en los textos en análisis, el cambio de forma inevitablemente perturba el sistema. A ello se añaden los detalles perturbadores, abominables, que acompañan la mutación de la identidad corporal. Por poner algún ejemplo concreto, piénsese en las cicatrices en el cuerpo de la matagallinas, huellas que lo alejan de lo puro y lo plenamente simbólico. O bien en el derramamiento de sangre que antecede a su muerte: «empecé a moverme y a golpearme la cabeza una y otra vez contra la pared» (Varas, 2009, párr. 12). Abyecta es la gestación en el relato de Nettel, así como la tendencia de la protagonista de «Cadena de ave» a reforzar el nido con sus

excrementos. Estamos, tal vez, ante la voluntad autoral de construir el sujeto-mujer a partir de lo que excede las estructuras simbólicas masculinas, de hacerlo visible a partir de una corporalidad abyecta e impura que revaloriza todo aquello que el binarismo disciplinario de la sociedad heteropatriarcal clasificó como desestabilizador. En ese sentido, es posible apreciar cómo el tratamiento fantástico de lo abyecto propugna la resistencia frente a la asimilación del discurso hegemónico.

Ahora bien, como dije antes, cada corrupción de la carne, cada infracción de lo normativo se manifiesta cuando sobre el cuerpo de la mujer grava el peso de las normas de conducta. Dicha operación de ortopedia moral, de reglamentación que interviene en diferentes niveles —desde el Estado, pasando por la Familia y la Escuela, hasta la Iglesia—, se impone en los espacios cerrados, ámbitos donde el cuerpo femenino es objeto de violencia física y simbólica. Basta acudir de nuevo a «La jaula de los esperpentos» para corroborar lo dicho. Aquí el cuerpo de la protagonista es encerrado y puesto bajo vigilancia, sancionado por su conducta transgresora:

Me hice pasar por la Gallareta, la asesina más buscada de gallinas y ya tengo una semana en cana. Averigüé todo su récord policial para representar bien su papel: 37 años. Esquizofrénica. Alzheimer. 176 gallinas robadas. 41 colgadas en el umbral de varias casas. 621 mutiladas. 6 cabezas encontradas en las loncheras de los niños de una guardería. 11 patas pegadas debajo de las bancas de la Catedral. Se sospecha que fue la causante de la aparición repentina de 34 gallinas teñidas de azul y amarillo en el centro regenerado del pueblo. Unos dicen que estaba haciendo campaña política. Otros, que era cocinera y vendía caldo a un dólar. (Varas, 2009, párr. 3)

La protagonista quiere ser otra, la Otra, la Gallareta. Renuncia, entonces, a su identidad personal y, gracias a la imitación, delinea un nuevo devenir. Todas sus acciones apuntan a la fusión con el ser idolatrado. En este proceso de imitación, que es a la vez un recorrido de transgresión y de construcción identitarias, es reseñable la serie de motivos coincidentes que, siguiendo el enfoque psicoanalítico de Otto Rank (1982), aparecen en las manifestaciones literarias de los dobles: la apropiación del nombre; el trabajo en pugna con el prototipo, reivindicado en el texto a partir de un sentimiento de sororidad; cierta ilusión persecutoria; el motivo del óbito como homicidio o suicidio (p. 67). Conviene señalar cómo en el texto de Varas el fenómeno del doble

aparece ligado a la insania. Buscando afanosamente ser la Gallareta, la voz enunciante ha de entrar en el ámbito de la locura, si es que no estuviera ya inmersa en él. ¿Importa esto demasiado? El caso es que la locura se presta claramente aquí a un doble nivel de lectura. Deja entrever, por un lado, los efectos del poder en el cuerpo del individuo. Es, por el otro, la ostensión de su disidencia.

Ahora bien, la suplantadora del relato, que quiere representar el papel de la Gallareta a la perfección, nos informa haber entrado en posesión del récord policial de la criminal. Aquí se la describe como una mujer de mediana edad, diagnosticada de Alzheimer y esquizofrenia. En el cuento, la locura de la Gallareta, o lo que es la imitación de su cuadro clínico, activa el engranaje de control médico-judicial que salvaguarda el cuerpo social y que coacciona al individuo disidente. Foucault (2000) ya ha mostrado cómo, a partir de la locura, la relación Estado-individuo se ve afectada por la puesta en práctica de una tecnología de poder, psiquiátrico en este caso, que sanciona el peligro social (p. 17). Es la intervención rectificadora del derecho cada vez que se hace manifiesta una infracción monstruosa de lo normativo. Más monstruosa aún si consideramos que la protagonista no se limita a matar. Lejos de la mirada ajena, en el patio trasero de su casa ha construido un criadero de gallinas. Aquí ceba a los animales que desmiembra y momifica. Y, para no llamar la atención de los vecinos, al igual que una bruja posmoderna, prepara brebajes de agua, valeriana y Lexotan con que anestesia a sus víctimas.

Frente a la libre gestión del cuerpo por parte de la protagonista, asistimos en el relato a la puesta en práctica de todos los mecanismos de poder que sancionan su conducta transgresora. El lugar de la sujeción es la cárcel, donde el cuerpo es encerrado y puesto bajo vigilancia. Qué oportunos y esclarecedores son, a estas alturas, aquellos razonamientos que hacía Foucault (2002) de que la política de las coerciones coloca al cuerpo rebelde en un sistema de fuerzas que lo estudia, lo desarticula y recompone (p. 83). Aunque muy escueto, el texto de Varas ilumina estos aspectos. Junto a la figura del psiquiatra, del doctor y de un abogado aparece la de un cura, que le hace un exorcismo, y de una vidente, que la visita de vez en cuando para quitarle el mal de ojo. Todas ellas encargadas de estudiar a la presa, de disciplinar su cuerpo, reglándolo según los normativismos del pacto social. El castigo impuesto la privará no solo de la libertad, sino también de sus facciones

monstruosas. Su cuerpo híbrido es despojado, entonces, de todo elemento que distorsiona la morfología humana. Es desarticulado y recompuesto, remodelado a imagen y semejanza del sujeto obediente, morfonormativo. En lugar de los órganos desmontables aparecen unas cicatrices, marcas visibles de su renovada condición de dominada.

La represión que procede de este peritaje ha creado un sujeto atrapado en el vetusto binarismo del sistema patriarcal. Abajo y dentro, el cuerpo descontrolado, peligroso, de la convicta es depositario de una violencia en lo físico y en lo simbólico. Es un cuerpo doblemente sancionado. En efecto, a la vez que infringe las normas jurídicas, la delincuente viola el conjunto de requerimientos masculinos sobre su sexo (Almeda, 2003, p. 46). Esto la convierte en un ser aberrante. Así lo postulaban las primeras teorizaciones decimonónicas: «caratteri degenerativi [...] sono gravi e numerosi quasi più che nel maschio», escribían Lombroso y Ferrero (1893, p. 430). Tan solo me interesa destacar ahora que esta idea de la feminidad como agravante del delito sigue presente en la actualidad (Juanatey Dorado, 2018; Juliano, 2009). Sobre el cuerpo de la mujer grava, entonces, una sobrepenalización con la que se quiere enmendar no solo sus faltas contra las leyes humanas, sino también contra la naturaleza.

Privada de su libertad y de su morfología poshumana, la suplantadora decide suicidarse. Esto porque la muerte se configura como el único camino posible de liberación, único medio con que reivindicar la libre gestión del cuerpo, de impulsos y deseos. Hay una concentrada descripción del horror de esta muerte, en una rápida sucesión de hechos que se inician con la protagonista que empieza a golpearse una y otra vez la cabeza contra la pared de su celda, y se cierran con su transformación en gallina. La metamorfosis acaece cuando la cautiva ve salir debajo de su cama una gallina sin ojos: es la verdadera Gallareta. Esta empieza a picotearle las heridas, reavivando el sufrimiento que el lento suicidio aturde. De las cicatrices brotarán unas plumas blancas y sus brazos se convertirán en alas. Bajo esta nueva forma, y tras contemplar su propio cadáver en un lago de sangre, de la mano de la Gallareta abandona la cárcel. El cuerpo, como ella misma declara, ya no la limita.

Esta posición subalterna del cuerpo como detonante de lo insólito volvemos a encontrarla en «El matrimonio de los peces rojos». También en este

caso la animalización de la protagonista es la respuesta a la marginalidad y a la opresión vivida. Pero con un matiz diferente, pues aquí el cuerpo se convierte en espacio de denuncia de las expectativas culturales y sociales sobre el papel de madre. El embarazo, presentado como momento de incertidumbre en la vida marital, es el marco en el que se inscribe la hibridación corporal de la protagonista. Porque, en efecto, el proceso de transformación tiene su origen en la soledad del encierro doméstico, cuando, de baja por maternidad, la enunciante del relato se entrega a la contemplación obsesiva de la pecera. Y, a la vez que fantasea o investiga sobre el comportamiento de las dos mascotas establece analogías entre pareja humana y pareja animal. La clave para la interpretación de dicha correspondencia se trasluce ya desde las primeras páginas del cuento, cuando la mujer resalta el vínculo anímico que existe entre animales humanos y no humanos: «son como un espejo que refleja emociones o comportamientos subterráneos que no nos atrevemos a ver» (Nettel, 2013, p. 16). En este movimiento continuo que va del hombre al animal y del animal al hombre —y que Ramírez y Ramírez (2013) describen cómo un proceso de personificación y despersonificación constante—, la protagonista pone en tela de juicio el dietario del imaginario patriarcal.

En el relato, los vaivenes anímicos del matrimonio encuentran su reflejo en el pequeño universo acuático observado. Es interesante notar cómo el juego de espejos restituye una doble refracción. Tenemos, por un lado, una analogía entre conducta animal y conducta humana. Hay, por el otro, una clara equivalencia entre la casa y la pecera. Cuerpos y espacios aparecen en un dialogismo constante y se hace evidente que es la espacialidad la que determina la figuración insólita de la corporalidad en los dualismos opositivos arriba/abajo y fuera/dentro. Así, por ejemplo, la actitud arrogante y voraz del macho de la pecera —«con los opérculos erguidos» (Nettel, 2013, p. 19); «subía como un torpedo, mucho más rápido que su compañera y devoraba todo cuanto su estómago le permitía» (Nettel, 2013, pp. 35-36)— refleja la posición de sujeto dominante encarnada por su marido, Vincent. De igual manera, «las aletas gachas y [...] movimientos pausados» (Nettel, 2013, p. 19) de la hembra aluden al inicial sometimiento y a la pasividad de la protagonista.

Estos posicionamientos binarios —arriba/abajo y fuera/dentro— son convocados varias veces a lo largo del relato y conviene detenerse en ellos

para examinarlos con más esmero. Su importancia procede de la dimensión simbólica a la que apelan y que guarda una relación estrecha con la representación de la mujer y del hombre como sujetos que actúan en esferas separadas. Como señalé más arriba, la hibridación acaece durante la gestación, cuando el cuerpo fecundo de la protagonista, ya tradicionalmente asociado con lo animalesco y lo abyecto (Ussher, 2006), se encuentra bajo la vigilancia del discurso médico. Bien claro nos deja Ussher (2006) que este proceso de medicalización, iniciado ya en el siglo XIX con la marginación de las parteras, hace de las mujeres «mere vessels [...] their subjectivity absent from the frame» (p. 87). En el contexto de estas argumentaciones es fácil ver la conversión del cuerpo en un objeto posicionado ideológicamente, abajo y dentro. De hecho, mientras Vincent pasa largas horas fuera de casa, volcándose en su trabajo antes del nacimiento de la niña, la narradora-protagonista tiene que renunciar a ello y entregarse a un ideal de maternidad que codifica su cuerpo y su conducta. Piénsese, al respecto, en la licencia de maternidad y, tras el alumbramiento, en la prolongación de la misma: «debía firmar una carta en la que declaraba sufrir depresión postparto [...] No puedo describir la inseguridad que el asunto me produjo» (Nettel, 2013, p. 36). En términos foucaultianos, estaríamos ante un proceso de histerización del cuerpo femenino, hipersexualizado, patologizado y regulado para favorecer los intereses del cuerpo social (Foucault, 2007, p. 127). Es más, la descalificación lleva implícito el diferencial de poder entre las mujeres y los hombres, pues concentra en las manos de estos últimos el capital simbólico y material (Braidotti, 1994, p. 268). Las alusiones a la negativa de Vincent de comprarle naranjas —«no puedes despilfarrar el dinero como has hecho siempre» (Nettel, 2013, p. 18)—, así como el miedo a denunciar el sexismo sufrido en el ámbito laboral —«un combate tan largo e incierto» (Nettel, 2013, p. 36)—, no hacen sino destacar la sujeción de la protagonista, su situación de minoría en razón a su sexo. Otra vez abajo, otra vez dentro.

Tanta represión da pie a la aparición de «una línea marrón situada exactamente en la mitad de mi vientre» (Nettel, 2013, p. 22). Este devenir insólito de la materia orgánica en el cuerpo del animal humano tiene una correspondencia con el sistema de signos y señales producidos por la hembra en la pecera. Efectivamente, la voz enunciante nos informa que a lo largo del cuerpo de la mascota «habían salido dos rayas horizontales de color pardo»

(Nettel, 2013, p. 19). Las investigaciones llevadas a cabo por la narradora-protagonista nos aclaran que, en situaciones de estrés o de peligro, «los betta desarrollan rayas horizontales contrastantes con el color de su cuerpo» (Nettel, 2013, p. 23). Así, los dos cuerpos, cautivos en los asfixiantes espacios de pertenencia, mutan debido a la relación tensa y conflictiva que se instaura con el otro sujeto del sistema binario, el macho.

Señalé anteriormente que Nettel configura un dialogismo constante entre espacialidad y corporalidad. Y lo cierto es que la disolución de las fronteras entre lo animal y lo humano acontece debido a la forzosa proximidad de las dos hembras, cada una en su ámbito cerrado de pertenencia. Se puede decir que los dos espacios se asemejan. Tanto la pecera como la casa remiten al sexo femenino. La primera en virtud del elemento acuoso. La segunda por ser el espacio de acción reservado tradicionalmente a las mujeres. Estos dos ámbitos quedan envueltos en una atmósfera opresiva y alienante, desvelando el sufrimiento vivido por sus moradoras. Así, si el espacio restringido de la pecera no permite la convivencia pacífica de los dos peces, revelando de paso las dificultades de la vida en pareja, el hogar realza la soledad y la angustia de la narradora —«la vida doméstica comenzó a parecerme insoportable» (Nettel, 2013, p. 31)—. Estamos ante una zozobra que se materializa a partir de la exclusión social que nuestra protagonista sufre tras el embarazo y, más tarde, por su nuevo papel como madre. En un contexto donde priman los valores masculinos, el hogar se convierte en una prisión que despersonaliza al sujeto: «necesitaba pasar [...] momentos de libertad y recreo en los que recuperaba [...] mi individualidad» y, más adelante, «veía mi estancia en casa como una suerte de cárcel domiciliaria» (Nettel, 2013, p. 37).

Hay, entonces, un malestar del encierro que cataliza la transgresión identitaria, que impulsa el devenir insólito de la carne. Incorporándose al discurso de denuncia de la opresión vivida por las mujeres, la evolución insólita de lo orgánico muestra la voluntad de ruptura con los requerimientos androcéntricos sobre el sexo femenino. De otro modo, la supremacía masculina impulsaría su desintegración. Lo deja bien claro la muerte de la hembra —«apareció flotando en el acuario. Tenía las aletas rotas y un ojo desorbitado» (Nettel, 2013, p. 39)—, momento que cierra la transición de la voz enunciante a través de los diferentes estadios de concienciación sobre su condición de sujeto subalterno. El óbito parece desligarla de la espacialidad

disciplinaria del universo androcéntrico, proyectándola fuera de un contexto de violencia que, en una relación especular perfecta, acabaría con su vida. De ahí la decisión de la mujer de separarse de su marido y de mudarse «a un apartamento que imaginaba amplio» (Nettel, 2013, p. 41), reivindicando su condición de sujeto autónomo.

El último cuento que nos sirve de ejemplo para ilustrar la metamorfosis animal de las subalternas es «Cadena de ave» (2017). Aquí la voz enunciante, pasa por diferentes etapas de un proceso de transformación que culmina con el nacimiento de un nuevo ser. Seguidamente descubrirá el lector que se trata del nacimiento de la propia protagonista, su renacimiento como sujeto libre del peso de las normas de conducta.

La diégesis abarca fragmentariamente todos los estadios metamórficos por los que pasa el sujeto hasta su conversión completa. Abundan, por esta razón, los saltos temporales del presente hacia el pasado. Las reiteradas analepsis introducen al lector a la gradual animalización que invade el cuerpo de la protagonista y al dolor experimentado por esta durante cada afianzamiento de la *animalitas*: «De niña [...] las alas abriéndose paso en la carne no me permitían dormir», y más adelante, «en la pubertad unos bultos reaparecieron, yemas ardientes [...] bulbos inflamados» (Crespo, 2017, p. 88). La gradual corrupción de la carne convoca en todo momento la condición subalterna de la voz enunciante, su sufrimiento por una deformidad que de manera tangible la coloca fuera de los binarismos normativos. De ahí la incapacidad de levantar el vuelo, de desprenderse del conjunto de regulaciones que la oprimen y la ocultan. Piénsese, al respecto, en el corsé ortopédico que su madre, primera depositaria del secreto, la obliga a llevar para esconder su deformidad. Pero también en el fracasado vuelo al que asiste, sin ser vista, una niña del colegio, y que será el origen de los episodios de burlas y acoso escolar. La referencia a la familia y a la escuela como dispositivos de sumisión aquí es más que evidente. Y manifiesta es también la pasividad inicial de la protagonista. Así lo demuestran la alusión a la esfinge con su inmovilidad —«tuve que entrar en clase, sentarme en mi pupitre y ser una esfinge el resto de la mañana» (Crespo, 2017, p. 93)— y el recuerdo de la lectura del mito de Ícaro que, desatendiendo las amonestaciones paternas, vuela más alto de lo permitido y acaba cayéndose al mar, donde encuentra la muerte.

Conviene señalar que, a estas alturas, los espacios cerrados se relacionan con la seguridad y el autoconocimiento corporal. De especial relevancia es el cuarto de baño, uno de los subespacios más privados de la casa, donde la protagonista se encierra para contemplar sus formas cambiantes, para conocerse a sí misma lejos de la mirada preceptiva del afuera. Sin embargo, estos valores positivos se desintegran a la vez que la metamorfosis avanza y *zoe* va ganando su lucha contra *bios*. La casa se convierte entonces en un lugar asfíctico, en un marco opresor que exacerba el deseo de trasgredir sus límites. Una vez más se hacen presentes los posicionamientos binarios arriba/abajo y fuera/dentro que, como ya he señalado, impulsan el deseo femenino de descodificar el cuerpo y liberarse de la coerción.

Lo vemos bien en las analepsis de la edad adulta, cuando la narradora rememora su vida en pareja con Otto, un naturalista que conoce su secreto y parece aceptarlo. Pero, tras los primeros idilios románticos, la conyugalidad adquiere los tintes de un auténtico cautiverio. Considérese que el cuento se abre con la imagen de Otto que sacude ante los ojos de la protagonista una bolsita de papel con semillas, poniendo en primer plano la dependencia económica de la mujer. Unas páginas después se hace visible también su dependencia emocional. Son los efectos perniciosos del romanticismo patriarcal, acentuados aquí por la situación de minoría en la que se halla la voz enunciante: «él tenía razón [...] ¿quién me iba a querer con mis deformidades secretas?» (Crespo, 2017, p. 94). Alrededor de estos dos ejes gravitan las violencias diarias que atentan contra el deseo de libertad de la protagonista. No es de extrañar entonces la identificación de los brazos de Otto con el enrejado de las jaulas (Crespo, 2017, p. 99). Lo que Otto busca, y no acierta a conseguir, es la domesticación completa de este sujeto zoomorfo. El escenario privilegiado del proceso de sumisión es la casa conyugal, donde la mujer-ave ha sido llevada tras varios intentos fallidos de vuelo. Cito por extenso porque las palabras de la narradora son muy sugerentes:

Todo fue bien hasta que los deseos de volar se volvieron incontenibles. De madrugada, él me encontraba en la azotea, calculando el salto, con las alas extendidas, agitándolas arrítmicamente, cada vez más rápido, esperando el momento en el que el deseo sucediera. Pero él siempre llegaba antes, me llamaba y yo volvía junto a él. Avergonzada y culpable. Otras veces, ni siquiera lo oía llegar hasta que me agarraba por el brazo y la presión firme

de su mano me paralizaba como un fognazo. Y me arrastraba a casa, como si despertara de un sueño. Fue entonces cuando nos mudamos a las torres, al piso veintiuno. Largas fachadas de cristal con ventanas que no se pueden abrir. Vivimos en una de ellas, que nos devuelve la imagen perfecta de su gemela en un juego de espejos y brillos que observo en el transcurso del día. Desde aquí veo el cielo y la simetría de las calles, me pego todo lo que puedo al cristal, pero no alcanzo a ver el suelo ni tampoco el final del cielo. (Crespo, 2017, pp. 84-85)

A la luz de esta última imagen visual en la que el sujeto da cuenta de su posición, la casa es fácilmente asimilable a una jaula: en ambas sus habitantes están prácticamente encerrados; por su parte, la jaula es un espacio donde el ser cautivo se ve abocado a la repetición continua. Me parece interesante destacar esta combinación en el sistema de rituales domésticos realizados con un claro intento disciplinante:

En casa, cada noche, veíamos juntos la televisión. Después cenábamos en silencio. Después, él recogía la cocina y me animaba a ir a la cama. Siempre en ese orden. Allí, cada noche, lo esperaba con la lamparilla de la mesilla encendida, y él me llevaba una infusión. Él conocía mis sueños, y la infusión me ayudaba a dormir. Dormía profundamente. (Crespo, 2017, p. 94)

La referencia a la reiteración de actos y conductas resulta particularmente significativa, pues alude al respeto de un orden con el que Otto quiere conferir cierta solidez simbólica a la casa. Por supuesto, es un simbolismo que legitima la dominación del principio masculino sobre el femenino y que procede del sistema de jerarquías de los sexos. El hombre arriba y la mujer abajo, el hombre fuera y la mujer dentro. Ahora bien, las acciones de Otto son imprescindibles para que la protagonista se abandone a la animalidad y surja como mujer nueva. Como es de esperar, las crudezas se agolpan. Conocemos, por ejemplo, la afición de Otto de decorar la casa con las plumas de su mujer-ave, reduciendo su cuerpo a mero objeto de adorno. Significativo es el episodio en el que la protagonista, que descansa bajo los efectos anestésicos de lo que considera una infusión, despierta de golpe y casi sorprende a su marido cortándole las alas. Frente a tanta represión, la voz enunciativa no tarda en revelar su malestar: «en la torre de cristal empecé a enfermar»; «me sentía enferma y atrapada» (Crespo, 2017, pp. 85, 96).

A partir de este punto cobra mayor riqueza el tema del sueño, tratado por Crespo como espacio salvífico. Trayendo de nuevo a Campra, en el capítulo cuarto de su *En los dobleces de la realidad* (2019), la escritora argentina, al analizar las formas icónicas y verbales de representación del mundo onírico, distingue dos grupos de sueños. Sitúa en el primero los relatos en los que la materia del sueño y la de la realidad es la misma. En el segundo, al contrario, aquellos textos donde la relación entre vida onírica y vida diurna forma un doble nivel de realidad (Campra, 2019, pp. 155-156). En «Cadena de ave» sueño y vigilia se encuentran en el mismo nivel. E, incluso las imágenes oníricas de la infancia —la protagonista sueña con un pájaro amarillo, bien alimentado en su interior, que amenaza con romper la integridad del cuerpo—, y que a simple vista pudieran parecer el producto de una imaginación desordenada, son expresión del sueño como razón superior, como facultad extraordinaria del sujeto desligado de la normatividad. En este aspecto, el sueño absuelve a una doble función. Permite vaticinar acontecimientos del futuro, a la vez que tiene un claro cometido esclarecedor. Recuérdese, al respecto, el sueño del pájaro amarillo que eleva el vuelo y sale por una ventana abierta. Pero también el que guiará a la protagonista hacia una misteriosa tienda donde descubre que la infusión que su marido le prepara cada noche, llamada Cadena de ave, es en realidad un anestésico que adormece su animalidad, sus impulsos.

Hemos aquí una obvia referencia al título del relato y sobre lo que vendría precisar dos aspectos. El primero: en la tienda aparecen otros frascos cuyos marbetes revelan la presencia de otros seres híbridos y zoomorfos¹. Podría ser esta la indicación de la presencia de una comunidad de sujetos disidentes que, amenazando con su anormalidad la estabilidad del pacto social, son objetos de control, de medicalización. El segundo: en otro sueño vuelven las alusiones a las cadenas que atan el cuerpo de la protagonista al

1. «En los estantes se exponían pequeñas figuras de animales o seres humanos, una mujer con cabeza de tigre con grandes mamas hasta los pies; un centauro rodeado por lazos de serpientes que manaban de su torso; peces rojos de los que emergían cabecitas humanas abriéndose paso entre las escamas con grititos ahogados; un zorro rojo con cuerpo y robustas patas de pavo real; un ave con pico de águila y piel de armiño de larga cola esponjosa, y otros animales y mezclas que no sabía identificar» (Crespo, 2017, pp. 97-98).

de su marido, dando cuenta de la imposibilidad de la mujer de salir del ciclo de dominación masculina.

Frente a tanta represión, el cuerpo de la voz enunciante va mutando rápidamente. Se proporcionan al lector una serie de datos que remiten a una siempre más creciente *animalitas*. Efectivamente, pasamos de la primeriza concordancia con el orden natural —las visitas de una paloma blanca o el episodio de los gorriones y cuervos que se amontonan sobre su cuerpo— a la aparición de las aves como psicopompos, mensajeras de la muerte. En esta última epifanía podría leerse la típica función mediadora de los volátiles, que muestran a la cautiva el recorrido hacia la libertad. Pero también el anuncio de la muerte de su *humanitas*, justo antes de que la metamorfosis sea completa. Sea como fuere, los últimos trances del cuerpo híbrido se caracterizan por la predominancia de los impulsos animales: «entretenida en recoger ramitas, piedras de formas pulidas, hojas secas y papelitos brillantes de cajetillas de tabaco, plásticos, envoltorios de caramelos que llamaban poderosamente mi atención» (Crespo, 2017, p. 97). Ya en casa, construye un nido y lleva a cabo la puesta de un huevo. Y, justo antes de la eclosión, la mujer-ave acaba con la vida de su victimario, Otto. La muerte del hombre cierra el ciclo de dominación y, una vez libre, la voz enunciante, tras contemplar su esqueleto, abandona el nido.

3. CONCLUSIONES

Varas, Nettel y Crespo, y como ellas muchas otras escritoras de la estética de lo insólito, promocionan una auténtica transmutación de valores, desestabilizando con sus narrativas las relaciones asimétricas de poder sobre las que se sustenta el binarismo disciplinario de la sociedad heteropatriarcal. En ese sentido, los tres textos se insertan claramente en ese filón perverso, *poetic of perversity*, de la literatura fantástica que, en su uso feminista, pervierte y distorsiona los modelos tradicionales de representación de la mujer. Imposible no ver el gesto político de una escritura que aboga por el cambio social y la transformación del sujeto-mujer. La ruptura ínsita en dicha transformación tiene su refrendo en una sobrexposición de la corporalidad femenina. El cuerpo, largamente silenciado por las estructuras de dominación del patriarcado, se convierte en espacio de poder y contestación. Y se monstrifica,

amenazando con su naturaleza corrupta al conjunto de valores levantados por el sistema de género.

Estas tres muestras confirman la relevancia de lo corporal en lo insólito feminista del siglo XXI, y confirman también cómo el proyecto de reconstrucción identitaria femenina se articula a partir de lo tradicionalmente degradado por el patriarcado. De hecho, no olvidemos que el cuerpo cifra su devenir en lo abyecto y en la resignificación subversiva del material simbólico. Cada escritora elegirá un cuerpo y el modo de corromperlo, de situarlo fuera de los modelos de normatividad. Al respecto, podría destacarse, con palabras de Didier Anzieu (1987), que «la profundidad de la alteración de la piel es proporcional a la profundidad de la herida psíquica» (p. 46). Son cuerpos que importan, diría parafraseando a Judith Butler (2002), que ya no quieren ser simples vidas residuales. Desde su posición subalterna, abajo y dentro, se animalizan y trastocan la noción preceptiva de identidad femenina, rompiendo los términos convencionales del pacto social. De esta manera, las tres escritoras contestan eso que el canon quiere imponer como feminidad típica y cerrada, liberando el cuerpo de los códigos culturales, sociales y políticos impuestos sobre el sexo femenino.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alemany Bay, C. (2019). ¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual. En N. Álvarez Méndez y A. Abello Verano (Eds.). *Realidades fracturadas. Estética de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)* (pp. 307-324). Visor Libros.
- Almeda, E. (2003). *Mujeres encarceladas*. Ariel.
- Alpini, G. (2005). From Female Archetypes to Female Stereotypes. Myth and Fantasy: Alienating Modes of Representation. An Interdisciplinary and Comparative Approach to «le fantastique féminin». *Annali della Facoltà di Scienze della Formazione*, 2, 35-46.
- Alpini, G. (2009). *The Female Fantastic*. Aras Ediciones.
- Anzieu, D. (1987). *El yo-piel*. Biblioteca Nueva.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Boccuti, A. (2020). Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)? *Orillas*, 9, 151-176.
- Bourdieu, P. (2003). *La dominación masculina*. Anagrama.

- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia University Press.
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Akal.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Editorial Paidós.
- Caballé, A. (2006). *Una breve historia de la misoginia*. Lumen.
- Campra, R. (2019). *En los dobleces de la realidad*. Eolas Ediciones.
- Ceserani, R. (1999). *Lo fantástico*. Visor Libros.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous Feminine*. Routledge.
- Crespo, M. (2017). Cadena de ave. En M. Crespo. *Las madres secretas* (pp. 83-103). Editorial Base.
- Douglas, M. (1978). *Símbolos naturales*. Alianza Editorial.
- Federici, S. (2016). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpos y acumulación primitiva*. Traficantes de sueños.
- Foucault, M. (2000). *Los anormales*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- García, F. (2012). Cuando a manifestação de insólito importa para a crítica literaria. En F. García y M.C. Batalha (Eds.). *Vertientes teóricas e ficcionais do Insólito* (13-29). Editora Caeté.
- García-Valero, B. (2019). Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos y planteamientos estéticos. En N. Álvarez Méndez y A. Abello Verano (Eds.). *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)* (pp. 325-338). Visor Libros.
- Juanatey Dorado, C. (2018). Delincuencia y población penitenciaria femeninas: situación actual de las mujeres en prisión en España. *Revista electrónica de ciencia penal y criminología*, 20, 1-32. <http://criminnet.ugr.es/recpc/20/recpc20-10.pdf>
- Juliano, D. (2009). Delito y pecado. La transgresión en femenino. *Política y sociedad*, 1-2, 79-95.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores.
- Lombroso, C., y Ferrero, G. (1893). *La donna delinquente*. Editori L. Roux e C.

- López-Pellisa, T., y Ruiz Garzón, R. (2019). Introducción. Las hijas de Metis. En T. López-Pellisa y R. Ruiz Garzón (Eds.), *Insólitas* (pp. XI-XXI). Páginas de Espuma.
- MacCormack, P. (2017). Ahuman Abolition. En C. Gardner y P. MacCormack (Eds.), *Deleuze and the Animal* (pp. 25-36). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474422758-003>
- Nettel, G. (2013). El matrimonio de los peces rojos. En G. Nettel. *El matrimonio de los peces rojos* (pp. 15-42). Páginas de Espuma.
- Ortega y Gasset, J. (1970). *Estudios sobre el amor*. Revista de Occidente.
- Ramírez, M., y Ramírez, A. M. (2013). Personificación y despersonificación en la identidad de los personajes en *El matrimonio de los peces rojos*. *Contexto*, 23, 96-107.
- Rank, O. (1982). *El doble*. Ediciones Orion.
- Richter, A. (1977). *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à nos jour*. Marabout.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.
- Roas, D. (2020). Fantástico Femenino vs. Fantástico Feminista. Género y transgresión de lo real. En D. Roas y A. Massoni (Eds.), *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el comic* (pp. 15-29). Visor Libros. <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.32225>
- Roas, D. (2022). La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI. *Signa*, 31, 105-124.
- Segarra, M. (2022). *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano*. Galaxia Gutenberg.
- Ussher, J. M. (2006). *Managing the Monstrous Feminine*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203328422>
- Varas Rodríguez, D. (2009). La jaula de los esperpentos. *The Barcelona Review. Revista Internacional de narrativa breve contemporánea*. https://barcelonareview.com/68/s_dvr2.html#Author

