

“Mi vieja es una zombi”. Humor y feminismo en el relato “El amor de una madre” de Ana Martínez Castillo

Aránzazu Calderón Puerta

1. Introducción. Literatura de lo insólito e ideología

Las y los expertos en literatura de lo insólito en el ámbito hispánico coinciden en que en los últimos años estamos siendo testigos de una eclosión creativa por parte de escritores de ambas orillas del Atlántico. Así lo confirman los estudios tanto del Grupo de Estudios literarios y comparados de lo insólito y perspectivas de género de la Universidad de León, dirigido por Natalia Álvarez Méndez, como los del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico de la Universidad Autónoma de Barcelona, que lidera David Roas.

Una primera aclaración metodológica. Entiendo por literatura de lo insólito la narrativa no realista que abarcara la literatura gótica o de terror, lo fantástico y la ciencia ficción. Personalmente, y siguiendo a Roas (2011), prefiero distinguir entre los distintos tipos que forman parte de la prosa no mimética. Por una parte, estaría lo que este teórico denomina “literatura fantástica” o “fantástico” a secas. Según su definición, es aquella literatura realista –ya que el mundo intradieгético es un reflejo de la realidad del lector– en la que irrumpe un elemento imposible e inexplicable, y al hacerlo que nos obliga a reflexionar acerca de la realidad y sus límites. Para Roas, este cuestionamiento de lo que entendemos por real genera siempre inquietud en quien lee (Roas 2011, 31). Si el fenómeno imposible no entra en conflicto con el contexto no se produciría, desde su perspectiva, el efecto fantástico. Ese sería el caso por ejemplo de la literatura maravillosa, la cual nos sitúa en un mundo distinto al nuestro y que funciona según sus propias reglas, distintas a las que rigen la realidad que conocemos (Roas 2011, 46-47). Por otra parte, tenemos el realismo mágico, en cuyo mundo ficcional, en todo parecido al nuestro, coexisten sin problema lo real y lo sobrenatural. En este tipo de obras los acontecimientos extraordinarios son presentados como algo corriente, aspecto que distinguiría al realismo mágico tanto de lo fantástico como de la literatura maravillosa (Roas 2011, 67).

La ciencia ficción, en cambio, “nos propone narrativas basadas en la especulación imaginativa, ya sea a partir del ámbito de la ciencia y la tecnología o de las ciencias sociales y humanas” (López-Pellisa & Ruiz Garzón, XV). Para López-Pellisa, no es imprescindible la presencia de un elemento tecnológico para que un texto literario sea considerado de ciencia ficción. Otra característica de este tipo de literatura es que en ella es posible dar una explicación racional a los fenómenos extraordinarios, lo cual diferencia este género de la literatura fantástica o de la maravillosa.

Sea como sea, lo indudable a estas alturas del siglo XXI es que la narrativa hispánica de lo insólito –que incluiría en mi concepción todos estos subgéneros– de autoría femenina (y no solo) está en pleno apogeo, y además con una destacable excelencia literaria (Álvarez Méndez & Eudave). Un momento que, además, viene marcado por un incremento cada vez mayor de hibridación genérica, es decir, de deslizamiento y experimentación estética entre las distintas modalidades de lo no mimético a las que nos hemos venido refiriendo. Las autoras, en concreto, que se han ido ganando a pulso su cada vez mayor presencia y peso en el campo literario, llaman la atención de la crítica por la interesante apropiación de lo fantástico y estéticas afines que están llevando a cabo (Boccuti 2020, Roas 2020). Así, recuperan de manera novedosa formas y motivos tradicionales, logrando en muchos casos otorgarles frescura y originalidad. Al mismo tiempo, es de destacar la frecuente presencia en sus textos de

una abierta denuncia social. Así lo demuestran numerosas obras de creación de escritoras como Solange Rodríguez Pappe (Ecuador, 1976), Patricia Esteban Erlés (España, 1972), Elena Salamanca (El Salvador, 1982), Ana Martínez Castillo (España, 1978), Liliana Colanzi (Bolivia, 1981), María Zaragoza (España, 1982), Mariana Enriquez (Argentina, 1973), Cecilia Eudave (México, 1968), Pilar Pedraza (España, 1979).

Aunque en la tradición filológica española se ha acusado en el pasado a los géneros literarios no miméticos de falta de compromiso político, incluso de escapismo (Gregori 2019), hoy en día la presencia del aspecto crítico en este tipo de literatura es innegable.¹ En efecto, hasta no hace mucho se entendía que únicamente la estética del realismo podía responder a los imperativos de denuncia social. Un argumento que, a ojos de la crítica, deslegitimizaba de manera indirecta el uso de otras estéticas y hasta su desprecio.

A estas alturas, sin embargo, podemos hablar ya de una normalización del género fantástico, al menos en el campo literario español.² Ya no se plantean dudas acerca del potencial de la literatura no realista para evidenciar el carácter ideológico de nuestra cotidianidad. Destaca, en este sentido, la función desestabilizadora de lo fantástico, que se ha mostrado en numerosas ocasiones como un medio eficaz para mostrar las grietas e incoherencias del *status quo*. Sin embargo, como nos recuerda Rosemary Jackson, no todos los textos fantásticos cuestionan la ideología hegemónica. De hecho, algunos la reproducen. Así, en su opinión, lo fantástico solo funciona de manera subversiva cuando perturba al lector o lectora (Jackson, 23).

Desde luego, muchos de los textos literarios españoles de lo insólito de autoría femenina de los últimos veinte años buscan perturbarnos. Para ello, sitúan en el centro de la trama cuerpos abyectos e inadaptados, corporalidades que nos incomodan y sorprenden pero que, sobre todo, nos obligan a plantear nuevas preguntas sobre los mecanismos de funcionamiento de nuestras sociedades.

2. Cuerpo y humor

En el relato “El amor de una madre” la española Ana Martínez Castillo da un interesante giro de tuerca a temas tan de actualidad como los roles de género, la maternidad y las tareas de cuidados gracias a la recreación combinada de lenguaje oral y la perspectiva machista. Como veremos a continuación, la autora se sirve de ambos elementos para parodiar de forma muy certera las normas de género por medio de su hipérbole. La narración se focaliza en dos cuerpos antagónicos y en las distinciones sociales entre los mismos, en concreto, en su articulación como humanos o no humanos. Martínez Castillo recupera un motivo fantástico clásico (el zombi) y lo reactualiza de manera novedosa en un texto abierto a múltiples lecturas.

Esta polisemia es característica de todo texto literario, pero aún mayor en aquellos de intención crítica, ya que –como bien ha señalado Alfons Gregori (2015)– estos suelen incluir varias capas significativas, hecho vinculado a su frecuente recurso a lo irónico. Establecen así una red de significados en la que estribaría, para Gregori, su valor.

¹ Esta fue sin duda la principal conclusión a la que se llegó en el V Congreso Internacional *Visiones de lo fantástico* “Fantástico e ideología” celebrado del 29 de junio al 1 de julio en la Università degli Studi di Torino, tras tres días de intensos debates y la simultaneidad de tres mesas paralelas. El número y la calidad de los trabajos presentados suponen el mejor argumento para afirmar, como señalaron los organizadores Anna Boccuti y David Roas durante la clausura, la excelente salud de lo insólito en las literaturas hispánicas en nuestros días.

² Cuyos inicios podemos situar en la década de los 80, según Casas & Roas.

Mi objetivo para este trabajo es analizar e interpretar la atípica historia de muertos vivientes de Martínez Castillo para reflexionar acerca de su carga ideológica inherente, a partir del análisis de diferentes recursos que pone en marcha su autora. En concreto, me interesará el uso del humor como herramienta particular para tal fin. El humorismo permite aproximaciones innovadoras tanto a las cuestiones de género (en el marco de los estudios de género) como en lo que se refiere a los géneros literarios no miméticos (Boccuti 2020).

Llama la atención lo frecuente en el nuevo milenio de la combinación de lo cómico y lo ominoso en el ámbito hispánico como apuesta estética. Estas dos categorías, sin embargo, se consideran tradicionalmente excluyentes desde las teorías del humor.³ Así, se ha defendido a menudo la idea de que aquello que nos inquieta o nos provoca temor, en principio no debería despertar nuestra hilaridad o hacernos reír (Carroll 2014). Sin embargo, como explica Roas (en prensa), fantástico y humor no son categorías antagónicas. Antes bien, a menudo comparten el objetivo de cuestionar tanto el orden de lo real como los mecanismos que lo construyen (Roas en prensa).⁴

La evidente carga feminista que empapa muchos de los cuentos escritos a lo largo de los últimos veinte años por creadoras españolas de lo insólito se focaliza temáticamente en los mecanismos sociales y culturales que condicionan el funcionamiento de los cuerpos sexualizados. Sus autoras recurren al humor –y al distanciamiento que este genera– para desnaturalizar y deconstruir tales mecanismos. Evidentemente, se trata de una escritura muy consciente, que busca provocar en quien lee la desfamiliarización de la sujeción estructural de las mujeres y los sujetos LGTBIQ+.⁵ Dado su anhelo de redefinir lo que es político a través de innovadoras figuras literarias, podemos enmarcar estas obras –a menudo híbridas en lo que al género literario se refiere⁶– en la denominada cuarta ola del feminismo.⁷

El humor, de hecho, ha sido uno de los ámbitos vetados desde siempre a las mujeres, a quienes se acusa tradicionalmente de carecer del mismo. Como nos recuerda Franc: “El humor está relacionado con el juego, la fantasía y la sorpresa, pero, por encima de todo, está íntimamente ligado al lenguaje” (Franc, 22). Es claro que aquello de lo que nos reímos experimenta una evolución continua, ya que el humorismo –como es bien sabido– mantiene una especial y muy estrecha interacción con la realidad social. Tiene, en este sentido, carácter histórico. De ahí que la intencionalidad y la recepción de los textos de carga irónica estén muy vinculadas al contexto de producción de los mismos, lo que Felski denomina “lectura situada”.

El humor es un mecanismo que con frecuencia nos incomoda y nos interpela de manera muy particular. Constituye por ello una herramienta singular para ese movimiento de pensamiento y activismo que es el feminismo, que se ha venido articulando cada vez más como una lucha para empoderar a los que viven en múltiples ejes de desigualdades, apelando de manera recurrente a la visibilización del carácter

³ No así desde las teorías de lo fantástico, género en el que no ha faltado el humor en sus diversas formas desde sus orígenes.

⁴ De hecho, confluyen cada vez con mayor frecuencia a partir de mediados del siglo XX, proceso que Roas atribuye a la influencia de la posmodernidad (en prensa).

⁵ Braidotti (2) nos recuerda cómo el feminismo se ha transformado en un movimiento social estable que se ha ido diversificando a lo largo de las décadas, ampliando sus presupuestos y atravesando e interactuando con otros colectivos y discursos de carácter emancipador.

⁶ Al hablar de “hibridez” me refiero a obras que no pueden enmarcarse en un único género literario, sino que mezclan motivos y/o rasgos considerados tradicionalmente como característicos de géneros diversos.

⁷ A una escritura (auto)consciente se refirieron muchas de las escritoras a lo largo del ciclo de encuentros *Fantásticas e Insólitas* organizado en la Universidad de Alcalá entre 2019 y 2022. Además, declaran a menudo leerse unas a otras.

interseccional de los mecanismos de exclusión. Desde una perspectiva posthumanista, implica sobre todo la disrupción de los modos recibidos de lo que entendemos por humano (Braidotti, 4).

Este último planteamiento resulta particularmente cercano a las narrativas de lo insólito, en las que las corporalidades se articulan con frecuencia como dinámicas, sorprendentes y hasta imprevisibles, al transgredir los límites previstos de lo que entendemos por realidad. En el marco de la cuarta ola, muchas creadoras españolas proponen desde sus textos alterar nuestro imaginario colectivo, a menudo con la intención de revisar y problematizar el paradigma genérico impuesto. Poner el foco en lo corporal es, sin duda, una decisión política por su parte. Con ello codifican en las tramas de sus obras experiencias situadas de lo más variopinto, transformándolas con frecuencia en motivo de risa y de crítica. Teniendo en cuenta que el cuerpo ha sido siempre central para el pensamiento feminista, no resultará quizá tan sorprendente que para ello focalicen sus historias en la experiencia encarnada de corporalidades etiquetadas como femeninas o de otros sujetos “otros”, distorsionándolas.

3. El monstruo ominoso (e hilarante)

Una de las figuras a las que recurren con frecuencia la nueva hornada de escritoras españolas de lo insólito es, sin lugar a dudas, el monstruo, aunque con variantes inusitadas. Así, encontramos abundantes obras en las que las creadoras experimentan con la corporalidad monstruosa en todas sus variantes (vampiros, fantasmas, hombres lobo, etc.),⁸ haciendo confluír en sus textos lo cómico y lo ominoso con efectos perturbadores. De esta manera, actualizan de manera novedosa motivos clásicos de la literatura fantástica, como –en el caso que nos ocupa– el de la figura del zombi.

Para Noël Carroll, el monstruo es amenazador –psicológica, moral o socialmente– e impuro, pues vincula categorías consideradas en nuestra cultura distintas o incluso opuestas (Carroll 2005 [1990], 103 y 112-113). Implica, por tanto, todo un desafío a los patrones de nuestro conocimiento y de las estructuras políticas.

Por su parte, Natalia Álvarez Méndez (2021) nos recuerda que el monstruo no realista es un concepto en constante evolución y que se articula en nuevas recreaciones. Esta figura fantástica representa, señala, los miedos de cada periodo histórico, “puesto que supone una elaboración simbólica de nuestros imaginarios colectivos, apuntando hacia el exceso o la anomalía” (Álvarez 2021). El monstruo constituye, en efecto, una proyección semiótica de lo contrahegemónico, funciona como resorte de lo reprimido. Coincidimos con Álvarez Méndez en que lo ominoso se convierte así, en muchos casos, en diagnóstico de nuestra época, y en el caso en concreto de la obra en que aquí nos centramos, en una revisión en clave cómica de las normas impuestas por el sistema patriarcal.

“El amor de una madre” se un excelente ejemplo de todo ello. Esta obra breve, articulada en clave irónica, ha atraído la atención de la crítica por su particular y arriesgada apuesta estética (por ejemplo, Bolognesi & Bukhalovskaya, Roas 2022). El relato se recoge en *Reliquias* del año 2019 de Eola ediciones. Además de esta, Ana Martínez Castillo ha publicado hasta el momento otra colección de cuentos en la misma editorial, *Ofrendas*, en 2021.

El protagonista y narrador en primera persona de esta historia es un hijo adulto, de edad ya madura, que está declarando ante la policía por haber matado no una, sino dos veces, a su anciana madre, con la que convivía. La primera vez la asfixia con un cojín,

⁸ Por poner un par de ejemplos, encontramos la figura del bebé vampiro en el relato “True Milk” de Aixa de la Cruz del volumen *Modelos animales* (2015) o el padre *revenant* en “El que murió sin perdón” de María Zaragoza, incluido en la antología *Ars morendi. Cuentos de la no vida* (2020).

tras contraer la mujer Alzheimer; más tarde, de un martillazo en la cabeza, cuando vuelve ella de la muerte en forma de zombi. El relato reproduce la supuesta autojustificación del individuo por sus actos criminales por medio de un monólogo que resulta destornillante y, al mismo tiempo, espeluznante para quien lo lee:

Les digo que no estoy loco. Y no, no estoy confesando un crimen. Quiero que traten de entender que fue en legítima defensa. [...] Me ponía nervioso que hubiera vuelto de la tumba. Es que, reconózanlo, no es lógico. Atenta contra las leyes de la naturaleza y era contraproducente para mi vida social. Yo quería llevar chicas a casa, y ¿cómo podía explicarles el hedor, la presencia de bichos y el aire corrompido que lo llenaba todo? Pero no se confundan. Mi madre me irritaba ya antes de que estuviera muerta. (Martínez Castillo, 61-62)

¿Cómo se logra un efecto tan sobrecogedor y a la vez tan extremadamente cómico? Presentaré a continuación algunos de los recursos que explora la escritora, todos ellos vinculados a la teoría de la incongruencia del humor, que Noël Carroll sintetiza de este modo:

According to the incongruity theory, what is key to comic amusement is a deviation from some presupposed norm – that is to say, an anomaly or an incongruity relative to some framework governing the ways in which we think the world is or should be. Sometimes this idea is stated in terms of a subversion of expectation. (Carroll 2014, 17)

4. Recursos humorísticos

Como señala Carroll, la incongruencia es una noción comparativa en la medida en que presupone que algo es discordante respecto a otra cosa, una contradicción semántica que la ironía activa (Boccuti 2020, 164). En lo que se refiere a lo cómico, ese algo hace referencia al mundo como es o como debería ser (Carroll 2014, 18). De hecho, “[c]omic amusement emerges against a backdrop of presumed congruities or norms” (Carroll 2014, 18). Tiene que ver, en suma, con la ruptura del horizonte de expectativas de quien escucha o lee, que en el caso del discurso irónico “crea una incoherencia, no definible en términos de oposición, entre el sentido literal y el contexto de la enunciación” (Boccuti 2020, 164).

Partiendo de estas premisas, entre los recursos humorísticos que podemos encontrar en “El amor de una madre” se encontrarían:

4.1 La intensificación de los aspectos más prosaicos de la cotidianidad⁹

La presencia inexplicable de lo terrorífico y sobrenatural en un contexto que se subraya como mundano y anodino provoca nuestra hilaridad. El fenómeno imposible – en este caso, la transformación de la anciana madre en un muerto viviente devorador de carne– se produce, en efecto, en un contexto de cotidianidad pasmosa. La narración se detiene en detalles que aumentan la impresión de quien lee de encontrarse en un mundo no solo verosímil, sino que reproduce la realidad de cada día en detalles hasta banales.

El primer ejemplo lo encontramos en las imágenes de su infancia que muestra el narrador: “Si se hubieran inventado las fotografías con perfumes, esta olería a jamón frito y guisantes, a zumo de naranja y leche caliente” (Martínez Castillo, 62). El escenario y los hábitos indican que se trata de una típica familia española de clase

⁹ Para Roas (2011) la intensificación de la cotidianidad es una característica del fantástico posmoderno, el cual “asume que la realidad es fruto de una construcción en la que todos participamos” (Roas, en prensa).

media, de esa generación de mujeres que fueron amas de casa durante el franquismo y más tarde.

A continuación, cuando la madre enferma de Alzheimer, el hijo afirma: “No aguantaba verla en el sillón con cara de imbécil, dormitando todo el día con una manta a cuadros sobre las rodillas (*todas las mantas de los viejos son de cuadros, Dios sabrá por qué*)” (Martínez Castillo, 63, cursiva mía). Más tarde, la descripción que encontramos del comportamiento de la anciana en su proceso degenerativo no nos ahorra ningún detalle, por escatológico que sea. Al contrario, el narrador parece recrearse en aspectos escabrosos: “Suspiraba, eructaba, sorbía. Emitía ruidos de vieja que se me hacían insoportables” (Martínez Castillo, 64).

Sin embargo, el momento más terrorífico es cuando, en mitad de la noche, el hijo advierte pasos en el pasillo y se da cuenta de que su madre ha vuelto a la vida: “Era como un zas, zas, zas cansado. Un arrastrar de zapatillas de felpa” (Martínez Castillo, 62)¹⁰. Aterrorizado, la descubre al poco engullendo en la cocina: “Mi madre había abierto los táperes y había devorado la carne que había encontrado, incluso esa que estaba podrida y que yo nunca tiraba” (Martínez Castillo, 67-68) con “[l]a boca y el camisón manchados de comida” (Martínez Castillo, 68). Los detalles como la comida acumulada en la nevera en recipientes de plástico o el camisón, prenda nocturna propia de mujeres de avanzada edad, aumentan la sensación de mundo bien cercano y reconocible para quien se enfrenta a la lectura del texto.

Igualmente escatológica resulta la escena en la que el protagonista masculino decide comprar un conejo y dárselo a la zombi “como un experimento”. Esta no dudará ni un momento en devorarlo vivo: “El pelo del conejo se le quedaba pegado a los labios. *El pañito de ganchillo y las faldas de la mesa camilla* se estaban llenando de sangre y de trozos de carne a medio masticar” (Martínez Castillo, 68, cursiva mía).

En todas estas escenas, la incongruencia detonante del efecto humorístico surge de la subversión de nuestras expectativas acerca de cómo funciona el mundo a distintos niveles. En primer lugar, no esperaríamos sucesos extraordinarios en un ambiente en extremo anodino y vulgar. Al mismo tiempo, resulta sorprendente que situaciones tan dramáticas (como la rabia –y violencia derivada– por cargar con todo el peso del cuidado de un familiar enfermo crónico) puedan resultar, a la vez, divertidas.¹¹ Por último, los detalles sensoriales (de vestuario, decorado, olfativos, visuales, etc.) recrean un hogar español de clase media-baja, cuyo ambiente puede ser imaginado con propiedad por quienes conocen este tipo de escenario. A los lectores y lectoras que no posean estas referencias culturales o sociales se les escapará la incongruencia resultante del contraste cotidianidad-suceso terrorífico creado en el texto y, en consecuencia, gran parte de su carga humorística¹².

4.2 Uso de lenguaje coloquial

En lo que atañe al aspecto lingüístico, una de las incongruencias articuladas en el texto deriva de la presencia recurrente de expresiones del habla coloquial, incluso vulgares, que otorgan al cuento un tono específico en su recreación de experiencias espantosas. En „El amor de una madre” el registro del narrador denota no solo su género (el discurso refleja la hipérbole característica de la virilidad más recalitrante) sino también su clase social. El carácter fuertemente irónico del texto apunta hacia el

¹⁰ Una parodia del fantasma tradicional ya que, en lugar de arrastrar cadenas, arrastra pantuflas.

¹¹ El protagonista actúa con absoluta tranquilidad tras asesinar por primera vez: “Me hice la cena y me comí una pizza viendo la televisión a su lado [del cadáver]” (Martínez Castillo, 65-66).

¹² Por ejemplo, si se desconoce lo que son los pañitos de ganchillo o cómo es una mesa camilla, y qué connotaciones socioculturales tienen todos estos objetos, no se genera el efecto de contraste cotidiano/ominoso.

fenómeno –señalado por Anna Boccuti– de cómo las autoras de lo insólito “citan” por medio de sus personajes contenidos y discursos sociales, convirtiéndose en ventrílocuas de discursos ajenos, especialmente los falocéntricos, parodiándolos (Boccuti 2020, 165).

Por ejemplo, desde un primer momento nuestro protagonista muestra una actitud desafiante ante los policías que lo interrogan: “Pero vivimos en España y este país no sabe reconocer a sus héroes. *Eso es así*. Y si no, mírense. Apuntando todo lo que digo y observándome *con cara de gilipollas*” (Martínez Castillo, 61, cursiva mía). Esta es su reacción al enterarse del mal que aqueja a su progenitora: “Alzheimer. Ya ves tú. Quién podía imaginarlo” (Martínez Castillo, 63), para posteriormente afirmar que verla inválida y totalmente dependiente “[e]ra todo un poema” (Martínez Castillo, 64).

Palabrotas, expresiones coloquiales y del habla callejera aparecen reiteradamente a lo largo de todo el relato:

Me hubiera gustado *soltarle* [a mi madre] *una colleja* y *decirle que despertara, que se dejara de ñoñerías* y *preparara la maldita cena*. [...] A una madre se la aguanta, aunque uno tenga ganas de *soltarle un sopapo en la boca*. (Martínez Castillo, 63, cursiva mía)

Cuando oye a su madre deambular de noche, declara: “*No podía dar crédito*. [...] Tuve que repetirme varias veces que mi madre estaba muerta, sentada en el salón frente a la televisión apagada. *Que estaba muerta y bien muerta*. La verdad es que *me acojoné*” (Martínez Castillo, 66, cursiva mía). Y más tarde, al descubrir a la zombi en la cocina devorando un filete crudo, exclama: “Me cagué vivo” (Martínez Castillo, 66). Como podemos observar, las expresiones que utiliza el personaje nos hablan de un hablante poco culto:

Me daban ganas de *abrirle la cabeza* con una piedra. *Se lo juro*. [...] A veces lo imaginaba en mi cuarto. Imaginaba cómo agarraba una piedra con las dos manos y *se la estampaba a la vieja en toda su cabezota* hasta que la baba dejaba de chorrearle al fin. Es triste ver a una madre así. *Y cada uno lo lleva como puede*. (Martínez Castillo, 63, cursiva mía)

La incongruencia en este caso consiste en el uso de un tono, el coloquial, que habitualmente vinculamos a situaciones privadas y relajadas, pero que en este caso sirve para narrar una experiencia ominosa (ver a la propia madre convertida en un monstruo terrorífico) en el marco de una situación en extremo formal (declarar ante la policía por estar acusado de homicidio). De nuevo, como señalé en el apartado anterior, quienes no conozcan suficientemente la lengua y sus usos pragmáticos, no podrán entender la incongruencia lingüística –la no adecuación del tono a la situación– ni, en consecuencia, el humorismo implícito.

4. 3 Cuerpos de temporalidad incierta

Como nos recuerda Gabriel Giorgi en su libro *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, los ordenamientos biopolíticos de los cuerpos les asignan a estos últimos lugares y sentidos dentro de un mapa social (Giorgi, 13). Tales ordenamientos crean marcos de inteligibilidad que hacen reconocible (o no) una vida como “humana”. En este sentido, el zombi ha sido interpretado en numerosas ocasiones, y con acierto, como metáfora de los cuerpos sujetos a las normas de la biopolítica, por lo que no ahondaré aquí en esta idea (véase, por ejemplo, Montes, Pietrak o Balza).

Me centraré, en cambio, en la idea propuesta por Giorgi de temporalidad incierta. Desde su perspectiva, se trata una característica que el orden biopolítico atribuye cultural y socialmente a determinados cuerpos: aquellos objetos de exclusión

estructural. La temporalidad de los cuerpos depende directamente de la distinción entre las vidas a proteger frente a aquellas vidas a abandonar. Aunque el argentino aplica tal concepto a la reproducción de la diferencia de lo animal frente a lo humano, aquí reflexionaré sobre su aplicación a cuerpos con marca de otredad de género.¹³

En el cuerpo materno del relato de Martínez Castillo confluyen la otredad vinculada a lo femenino, por un lado, y al cuerpo monstruoso, por otro; a ello se suman la vulnerabilidad del cuerpo anciano y aquella derivada de la enfermedad, en este caso crónica y degenerativa. Todas estas características empujan social y culturalmente a este cuerpo materno a ocupar un espacio de temporalidad incierta. Efectivamente, como sujeto femenino está expuesto a los peligros de la violencia de género –de carácter estructural– y, en consecuencia, a un potencial feminicidio. Como monstruo, y por su carácter impuro, debe ser aniquilada para que deje de suponer un peligro para la humanidad (Carroll 2005 [1990]). Evidente resulta el nivel de vulnerabilidad de las personas dependientes por razones de edad o salud.

La idea de la temporalidad incierta aplicada en este caso al cuerpo femenino monstruoso podemos entreverla articulada en numerosas afirmaciones del hijo a lo largo del texto. Así, en su discurso presenta de manera repetitiva y completamente naturalizada la violencia tanto hipotética como real hacia el sujeto femenino: “Admitirán que no podía dejar que mi madre siguiera ahí, seca y tiesa, tapada con su manta de cuadros, frente a la tele” (Martínez Castillo, 61). O en otro lugar:

Solo podía ver la boca de mi madre, chorreante de comida. Cada trago sonaba en mis oídos como un eco repetido mil veces. Aun así traté de recomponerme. Intenté darle agua para que aclarara ese orificio asqueroso. «Si hace ruido otra vez –pensé–, respiraré hondo, contaré hasta tres, me levantaré tranquilamente e iré a la cocina a buscar el martillo con el que le reventaré la cabeza». (Martínez Castillo, 61).

Sorprendentemente, aunque informa de haberla matado en dos ocasiones, empieza por presentarse como inocente (Martínez Castillo, 61).

El personaje masculino reproduce de esta manera en su discurso el paradigma cultural dominante, en el cual los cuerpos “otros” son presentados y percibidos como “naturalmente” expuestos, de manera continua, a una potencial aniquilación. Así, el varón en el centro de la narración se otorga el derecho de decidir acerca de la vida o la muerte de otros, y ejecutar la sentencia de muerte. La primera vez que la asesina por asfixia, afirma: “Mi madre estaba muerta. Aquella inactividad me parecía más normal. Ahora veía una lógica en el vacío de sus ojos sin brillo. Era antes cuando las cosas no iban bien” (Martínez Castillo, 65). Presenciamos así la naturalización de la violencia del ordenamiento biopolítico y de género, presentada en el monólogo del personaje como obviedad, lo que como lectores nos resulta espantoso sin dejar por ello de generar al mismo tiempo un efecto cómico. Esta incongruencia resulta, paradójicamente, de la extremada coherencia del paradigma patriarcal, que hace creer al hombre que tiene derecho a ejercer el control absoluto sobre el cuerpo de (al menos) una mujer, decidiendo incluso sobre su derecho a vivir. En el caso que nos ocupa este principio es llevado al extremo, pues termina en matricidio.

Por añadidura, la norma social recreada en el monólogo del narrador naturaliza la violencia estructural hacia aquellos cuerpos percibidos como potencial amenaza del

¹³ En su trabajo, Giorgi menciona distintas categorías –clase, raza, animalidad...– a la hora de ordenar biopolíticamente los cuerpos, pero omite otras categorías fundamentales, como las de género o discapacidad que, como es bien sabido, se solapan con el resto de las mencionadas por el pensador argentino.

orden social, moral o político. Es el tratamiento que reciben tradicionalmente los seres monstruosos (Carroll 2005 [1990]) –como los zombis, que pueden terminar por invadir y contagiar a toda la sociedad– o los cuerpos percibidos como “desviados”, por ejemplo aquellos que escapan a la heteronormatividad patriarcal y al binarismo de género. Lo interesante es cómo el uso del humor negro aumenta como una lupa y caricaturiza las obviedades de la *doxa*, mostrando las grietas y contradicciones de una norma, a fin de cuentas, arbitraria, al evidenciar que “[n]o hay verdad del género, de lo masculino y de lo femenino, fuera de un conjunto de ficciones culturales normativas” (Preciado, 32). La eficacia de la combinación fantástico-humor como estética de denuncia deriva, como ha señalado Anna Boccuti, de que:

Humor y fantástico coinciden [...] en el intento de crítica y redefinición de lo real, entendido como un conjunto de normas culturales, sociales, morales que ambos socavan mediante un discurso inestable: incorporan la *doxa* vigente en un determinado contexto histórico para luego trastornarla. (Boccuti 2018, 11)

La mejor muestra de ello es que la agresividad del personaje hacia su madre surge ya antes de que esta se convierta en muerta viviente. De hecho, llama la atención que la enfermedad haga que la perciba como “no humana” o como “menos humana” que cuando se transforma en zombi. El cuerpo enfermo, en proceso degenerativo, es presentado como más alienado –desde la perspectiva del hijo– que la propia monstruosidad. En este último estado él reconoce algunos rasgos humanos en el comportamiento de su progenitora, de modo que en ocasiones puede aún reconocerla en la categoría “madre”, la única que lo hace dudar sobre si matarla es lícito o no: “¿Qué clase de monstruo es incapaz de querer a una madre?” (Martínez Castillo, 62). Así, el narrador afirma: “No pude matarla ese día. Llámenme cobarde si quieren, pero no pude hacerlo. Es que... era mi madre” (Martínez Castillo, 69). Sin embargo, cuando se mueve entre las categorías “mujer”, “vieja” (despectivo) o “enferma”, el hijo no vacila en ningún momento en expresar y ejercer violencia hacia un ser indefenso. Asfixia sin contemplaciones a su madre la primera vez, cuando no era más que una mujer mayor y enferma¹⁴.

Encontramos la misma reacción cuando, al final, decide enmarcarla definitivamente en la categoría “monstruo”. Según lo establecido, el cuerpo que se ha salido de la norma debe ser reprendido y castigado, para que vuelva a reincorporar dicha norma o, si no, aniquilado: “con una resolución que no reconocí como propia, me di la vuelta y fui a buscar el martillo con el que, al fin, pensaba reventarle la cabeza. Como debe hacer uno con los zombis” (Martínez Castillo, 69).

El discurso inestable del narrador alterna la aplicación de distintas etiquetas para referirse a la corporalidad con la que se ve obligado a convivir e interactuar, presentada como abyecta e imprevisible. En este peculiar relato, la impureza de la feminidad monstruosa radica en la confluencia en un mismo cuerpo de conceptos distintos y hasta contrarios en la norma sociocultural del género. Por una parte, la figura de la madre, que en el patriarcado encarna el amor sin límites, la entrega y el sacrificio. Por otra, el monstruo, la amenaza al *status quo*. Un cuerpo descarnado y decadente que encarna los miedos al fin de un sistema asimétrico de poder basado en un binarismo (femenino-masculino) de carácter arbitrario. En definitiva, el fenómeno imposible de concebir para el protagonista –representante de nuestra cultura– y que se articula en su discurso

¹⁴ En esto radica –en mi opinión– el carácter ominoso del texto, más que en la presencia de un ser sobrenatural.

vacilante, es precisamente la evidencia de las incongruencias de un orden, el patriarcal, así como de las categorías de aprehensión del mundo que lo sostienen.

4.4 Parodiando la figura (patriarcal) del héroe

Otro de los recursos humorísticos presentes en este texto literario es la ridiculización del protagonista a través de sus propias palabras. El hijo del relato de Martínez Castillo se ve a sí mismo como un héroe (Martínez Castillo, 61), cuando de hecho las acciones que realiza y nos relata son abominables. Como nos recuerda Linda Hutcheon:

[P]arody becomes an opposition or contrast between texts. [...] Parody, then, in its ironic «trans-contextualization» and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the background text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. (Hutcheon, 32)

Como subraya Hutcheon, el placer de la parodia irónica responde al grado en que el lector o lectora se implique en el “salto” intertextual (término de E. M. Forster). La parodia implica una codificación y posteriormente una descodificación que requiere una superposición de los dos textos (productos culturales) que permita incorporar lo viejo en lo nuevo (Hutcheon, 33).

Así, solo teniendo en mente el arquetipo del héroe clásico y sus innumerables variantes en nuestra cultura, el lector o lectora de “El amor de una madre” podrá entender el alcance del planteamiento irónico. En efecto, el personaje se presenta como protagonista de una hazaña épica, para lo cual ensalza su ingenio y coraje:

Atranqué la puerta como pude porque mi madre [zombi] trataba de entrar. [...] ¿Qué creen que hice entonces? Pensar. Estuve dándole vueltas a la situación toda la noche. [...] *Ya les he dicho que soy un tipo muy preparado*, que he leído mucho y he visto muchas películas. [...] No sé por qué todo me tiene que pasar a mí, pero *decidí que debía dejar de lamentarme y hacer algo*. Volver a matarla, por ejemplo. [...] Les digo más. Si eso estaba pasando en mi casa, ¿quién me aseguraba a mí que no estaba ocurriendo también en otras? ¿Y si aquello era una epidemia? ¿Y si era el apocalipsis? *¿Tenía yo que salvar el mundo empezando por mi madre?* (Martínez Castillo, 67, cursiva mía)

La incongruencia humorística, es evidente, radica en que matar a una persona desvalida o incluso a un monstruo como un zombi torpe, que ni siquiera es particularmente agresivo, tiene poco de heroico. Sin embargo, él se muestra orgulloso de su actuación: “Pero ya lo había arreglado todo. Como siempre. Al final el buen hijo había tenido que hacerse cargo una vez más” (Martínez Castillo, 65). De hecho, el propio personaje establece un paralelismo entre las dos situaciones, al señalar que en ambas el acto de asesinar estaba plenamente justificado.

En mi opinión, la incongruencia que genera el mayor efecto cómico y que señala hacia los absurdos de la *doxa* es que este supuesto héroe –caricatura de la figura protagónica de la épica en nuestra cultura, alguien dispuesto a asumir los terribles riesgos de una dura misión por el bien común– resulta ser absolutamente incapaz de enfrentarse a la inversión de los roles de género en lo que a la tarea de cuidados se refiere:

Pero desde que padre murió se volvió vieja y estúpida. Vagaba por la casa arrastrando los pies, pasaba de cocinar, lloraba a todas horas. No me daba ninguna pena. Me hubiera gustado soltarle una colleja y decirle que despertara, que se dejara de ñoñerías y preparara la maldita cena. Pero nos soy ningún

animal y eso no se le hace a una madre. A una madre se la aguanta, aunque uno tenga ganas de estamparle un sopapo en la boca. (Martínez Castillo, 62-63)

En lo que él denomina “los buenos tiempos” la madre se ocupaba de la casa y de los cuidados de la familia. Reúne los rasgos que el patriarcado atribuye a la “naturaleza” femenina y cumple con las exigencias impuestas: “Mi madre siempre había sido protectora, amable, dulce. [...] Continuó adelante a base de hacer camas, limpiar ropa y preparar meriendas” (Martínez Castillo, 62). El problema surge cuando ella se sale del rol previsto: de ejercer la tarea de cuidados pasa a necesitar de los mismos, para más tarde transformarse –en el colmo de la antítesis– en un ser amenazante.

Como podemos observar, a lo largo de todo el texto se produce la alternancia (incongruente) de actitudes brutales con autoafirmaciones positivas y expresiones de “puro” amor filial: por ejemplo, el protagonista explica que lleva en la cartera fotos de su infancia “como lo más preciado” y asegura que se comporta “[c]omo haría un buen hijo” (Martínez Castillo, 62), aunque luego es capaz de tener a la madre anciana y enferma varios días “solo por no escucharla tragar el puré” (Martínez Castillo, 64). Se defiende de antemano de las acusaciones de crueldad de las que puede ser objeto: “No, no sucedió lo que están pensando. No fui a la cocina a por un martillo. *No soy tan salvaje*. Me decidí por una almohada” (Martínez Castillo, 65, cursiva mía), cuando más tarde se nos desvela que efectivamente le asestó un martillazo para matarla... en la segunda ocasión.

Cuando, dadas las circunstancias, el hijo se ve forzado a asumir la inversión de roles de género, declara: “El caso es que no soportaba cuidarla [...] Me daban ganas de abrirle la cabeza con una piedra. Se lo juro” (Martínez Castillo, 63). La narración del personaje masculino naturaliza de este modo su “incapacidad” –de acuerdo con la división sexual del trabajo– para llevar a cabo las tareas de cuidados y la convierte en justificación de sus actos de violencia¹⁵:

yo estaba llegando al límite de mi paciencia. *Por eso me vi obligado a hacer lo que hice*. Qué quieren que les diga. Quería ser libre. Era un hombre de cuarenta años condenado a cuidar de una vieja. [...] *Pero no fue planificado de antemano. Salió solo. Un ataque de nervios o algo así. Se me fue la cabeza*. (Martínez Castillo, 64, cursiva mía)

Como ya se ha indicado, por muy extraño que pueda parecer, el protagonista reconoce más humanidad en su madre en forma de zombi que como enferma crónica. La explicación a sus distintas reacciones las presenta él mismo: para enfrentarse a los zombis tiene referentes socioculturales (maneja los productos de la cultura de masas sobre el tema); para la segunda –atender a los cuidados de otras personas–, no.

5. Conclusiones: las incongruencias del imperativo genérico

Como subraya Boccuti (2018, 12), la inquietud característica del género fantástico y la risa apuntan a desorientar a quien lee acerca de las propias convicciones para evidenciar tanto el lado oscuro de la realidad social como sus aspectos ridículos. Tal y como yo lo veo, en el caso de “El amor de una madre” el primer aspecto, el lado oscuro, estaría vinculado a la violencia inherente al sistema de género, mientras que lo irrisorio, caricaturesco y absurdo resultaría de la evidencia de un sistema genérico que atribuye

¹⁵ En un claro paralelismo con la violencia de género en un sentido más amplio, por ejemplo, en la justificación del feminicidio “por celos”.

capacidades y funciones a distintos cuerpos en base a un criterio por completo arbitrario¹⁶.

Como he tratado de demostrar a lo largo de este trabajo, en su relato, Martínez Castillo parodia la figura marcadamente patriarcal del héroe masculino por medio de su hipérbole, a través de las mismas palabras del personaje en el centro de la acción. El doble asesinato en torno al cual gira la trama ficcional saca a la luz la incapacidad del varón para hacer frente a una situación a sus ojos pavorosa. Más que la imposible aceptación de una madre convertida en monstruo, lo terrible de la situación fantástica para este personaje resulta de su propia incapacidad para asumir la coincidencia de nociones como “enferma”, “anciana” y “monstruo” en un único cuerpo, el de una madre, categoría a su vez extremadamente connotada en el patriarcado. Es esta confluencia lo que coloca en una difícil encrucijada al protagonista. Este se ve obligado a enfrentarse primero a una progenitora enferma y anciana, es decir, necesitada de cuidados que lo privan de sus privilegios como varón;¹⁷ posteriormente, a una madre monstruosa y, por lo tanto, amenazante y violenta, atributos masculinos según en el paradigma genérico. Síntoma de esta confusión del personaje es el sutil y continuo deslizamiento en su discurso entre categorías que él mismo cree incompatibles, en un monólogo que articula y visibiliza la rigidez que la lectura genérica hegemónica hace de los cuerpos.

Ya desde su título, “El amor de una madre”, el texto apela a una lectura irónica del discurso masculino que articula. Este sintagma nominal crea todo un horizonte de expectativas en el receptor que se rompen a lo largo del acto de descodificación. En esta historia trágico-cómica, el afecto y la entrega maternal de toda una vida son respondidos con la brutalidad de un hijo. El humor en este relato deriva de la conmoción y sorpresa que desencadena en quien lee el que significantes como “buen hijo” o “salvar el mundo empezando por mi madre” remitan a un significado diferente de lo esperado y habitual, rompiendo las expectativas tanto socioculturales como lectoras¹⁸.

Por añadidura, llamativa resulta la reacción del personaje protagónico ante la obligación de adoptar el papel de cuidador. Efectivamente, en su discurso expresa en voz alta y sin tapujos la rabia, agotamiento y frustración de quien ejerce tan dura y extenuante función en solitario. Estas emociones son casi siempre experimentadas (e inhibidas¹⁹) por las mujeres, obligadas estructuralmente a asumir tareas subalternas de trabajo no asalariado, en condiciones precarias y de alto precio emocional.

En este relato fantástico la monstruosidad se convierte en pretexto para mostrar, como en la superficie de un espejo distorsionante, las incoherencias del *status quo* genérico. Aquí el cuerpo femenino monstruoso –decrépito, enfermo y para colmo resucitado– lo es porque se ha atrevido a desafiar doblemente el orden patriarcal. Con su (en teoría) imposible existencia provoca el caos. En este sentido, y como es habitual, la criatura monstruosa debe ser asesinada para terminar con la transgresión que supone a las normas sociales, morales o biológicas.

¹⁶ Fundamental es la intencionalidad, puesto que –como señala Boccuti– la descodificación de la ironía tiene carácter pragmático: depende de las intenciones del locutor y de las capacidades interpretativas del interlocutor (Reyes, 1984: 154, citado en Boccuti 2020, 164). El lector/a, además, “tiene que compartir el sistema de valores del Autor para que la intencionalidad del texto dé en el blanco” (Boccuti 2020, 164).

¹⁷ Por añadidura, lo obligan indirectamente a enfrentarse a la propia vulnerabilidad y futura muerte.

¹⁸ Agradezco a Anna Boccuti esta acertada apreciación, así como todo el intercambio de ideas del que también es resultado el presente trabajo.

¹⁹ Un fenómeno que sigue siendo tabú en nuestra cultura pues, como ha explicado Federici, la tarea de reproducción de la vida, es decir, del bien máspreciado para el capitalismo –la mano de obra– se sobrentiende suficientemente pagado “con amor”.

En conclusión, en el cuento de Ana Martínez Castillo se confirma que “[u]n mostro è un corpo che avrebbe dovuto essere sotomesso, ma che è diventato una smisurata minaccia: un mostro è una donna che si è sottratta al controllo (dell'uomo)” (Sady Doyle, 19). La escritora española reactualiza de manera novedosa la popular figura del zombi, en un texto a un tiempo perturbante e hilarante. Un excelente ejemplo de cómo la transgresión –paradoja o para-*doxa*– del texto fantástico se enfatiza, como subraya Boccuti (2018, 12), gracias al humor.

Obras citadas

- Álvarez Méndez, Natalia. “El significado del monstruo insólito en las escritoras hispanicas actuales.” Ponencia en las *IV Jornadas de lo Insólito. Simposio Internacional “Estrategias y figuraciones de lo insólito. Manifestaciones del monstruo en la narrativa en lengua española (de 1980 a la actualidad).”* Universidad Autónoma de Aguascalientes y Grupo GEIG, Universidad de León. 26, 27 y 28 de octubre del 2021.
- Álvarez Méndez, Natalia & Cecilia Eudave. “Presentación: El monstruo en las estéticas actuales de lo insólito.” *América sin Nombre* 26 (2022): 9-14.
- Balza, Isabel. “Tras los monstruos de la biopolítica.” *Dilemata* 12 (2013): 27-46.
- Boccuti, Anna. “Introducción.” En Anna Boccuti coord. *El humor y lo fantástico*, monográfico de *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico/Brumal. Research Journal on the Fantastic* 1 (2018) vol. VI: 9-18.
- . “Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?” *Orillas* 9 (2020): 151-176.
- Bolognesi, Sara & Alena Bukhalovskaya. “Familias que enferman: el cuerpo monstruoso en «El amor de una madre» y «El nido» (2019) de Ana Martínez Castillo.” *Ímpetu* 8 (2022): 57-75.
- Braidotti, Rosi. *Posthuman Feminism*. Great Britain: Polity Press, 2021.
- Carroll, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: La balsa de la medusa, 2005 [1ª ed. 1990].
- . *Humour: a Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press, 2014.
- Casas, Ana & David Roas eds. *La realidad oculta. Cuentos fantástico españoles del siglo XX*. Palencia: Menoscuarto, 2008.
- Federici, Silvia. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2018.
- Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge, MA: Harvard University, 1989.
- Franc, Isabel ed. *Las humoristas. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor*. Barcelona: Icaria editorial, 2017.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Gregori, Alfons. *La dimensión política de lo real. El componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.
- . “Fantástico e ideología: un malentendido que todavía nos acecha.” En Alfons Gregori coord. *Fantástico e ideología*, monográfico de *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico/Brumal. Research Journal on the Fantastic* 2 (2019) Vol. VII: 7-12.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000 [1985].
- López-Pellisa, Teresa & Ricard Ruiz Garzón. “Introducción.” En Teresa López-Pellisa & Ricard Ruiz Garzón eds. *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Madrid: Páginas de espuma, 2019.
- Martínez Castillo, Ana. “El amor de una madre.” *Reliquias*. León: Eola ediciones, 2019.
- Montes, Alicia. *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia*. Buenos Aires - Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades, Arts and Humanities, 2017.
- Pietrak, Mariola. “Transcorporalidad en la narrativa zombi. El caso de Venganza de Gemma Herrero Virto.” *452°F* nr 24 (2021): 16-28.

Preciado, Beatriz. *Testo yonqui*. Barcelona: Espasa, 2008.

Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma, 2011.

---. “La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI.” *Signa* 31 (2022): 105-124.

---. “Entre la risa y la inquietud: la combinación de lo fantástico y el humor como vía de subversión de lo real.” En Anna Boccutti & David Roas eds. *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea*. Madrid: Visor libros, en prensa.

Sady Doyle, Jude Ellison. *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*. Edizioni Tlon, 2021 [1ª ed. 2019].