

¿METAMORFOSIS COMO LIBERACIÓN SEXUAL? PERFORMANCE ANIMAL EN “LA CORAZA” DE CONCHA ALÓS

Nieves Ruiz Pérez

Universidad de Alicante

nieves.ruiz@ua.es

Resumen: El presente estudio explora la metamorfosis de la protagonista de “La coraza”, relato de Concha Alós, ubicado en su compilación de cuentos *Rey de gatos. Narraciones antropófagas* (1972). El objetivo es mostrar cómo la mutación en insecto responde a un mecanismo de defensa, o adaptación al medio, ante una situación extrema que empuja a la protagonista anónima a convertirse en un insecto letal que devora a su amante en el momento de la cópula. A partir de las nociones que Gabriel Giorgi y Julieta Yelin brindan sobre biopolítica y animalidad, este relato es leído como una expresión agónica que se rebela contra la presunta liberación sexual de una sociedad ávida de cambios estructurales en plena transición política, tras una larga dictadura. El resultado de esta dinámica discursiva es una persistencia de valores patriarcales que continúan subyugando los cuerpos femeninos en pro de una cosificación que aliente a tener mayor disponibilidad de cuerpos para el uso del placer. Este contexto es propicio para el arraigo de mitos sociales que actúan como herramientas biopolíticas que dirigen los cuerpos y subjetividades hacia performatividades perniciosas en sus prácticas sexuales. Por ello, la metamorfosis de “La coraza” se acerca a lo animal para (des)activar otras vías posibles de lo viviente y vivible.

Palabras clave: Concha Alós, literatura española, metamorfosis, performance animal, liberación sexual

METAMORPHOSIS AS SEXUAL LIBERATION? ANIMAL PERFORMANCE IN CONCHA ALÓS’S “LA CORAZA”

Abstract: This study explores the metamorphosis of the protagonist of “La coraza” (The Armour), a short story written by Concha Alós, and included in her collection *Rey de gatos. Narraciones antropófagas (King of Cats. Anthropophagous Narratives)* (1972). Our aim is to show how the mutation into an insect responds to a defence mechanism, or adaptation to the environment, while confronting an extreme situation that pushes the anonymous protagonist to become a lethal insect that devours her lover during copulation. Based on the notions of biopolitics and animality, provided by Gabriel Giorgi and Julieta Yelin, this short story is read as an agonising expression that rebels against the presumed sexual liberation of a society eager for structural change in the midst of political transition after a long dictatorship. The result of this discursive dynamic is the persistence of patriarchal values that continue to subjugate female bodies in favour of an objectification that encourages greater availability of bodies for the use of pleasure. This context is conducive to the entrenchment of social myths that act as biopolitical tools that direct bodies and subjectivities towards pernicious performativities in their sexual practices. For this reason, the metamorphosis of “La coraza” approaches the animal in order to (de)activate other possible paths of the living and the liveable.

Keywords: Concha Alós, Spanish literature, metamorphosis, animal performance, sexual liberation

DOI: <https://10.24029/lejana.2026.19.11554>

Recibido: el 30 de agosto de 2025

Aceptado: el 19 de diciembre de 2025

Publicado: el 25 de febrero de 2026

Introducción

La trayectoria narrativa de Concha Alós (Valencia, 1922—Barcelona, 2011) se consolidó en las letras españolas a lo largo de la década de los sesenta.¹ Sus cinco primeras novelas —*Los enanos* (1962), *Los cien pájaros* (1963), *Las hogueras* (1964), *El caballo rojo* (1966) y *La madama* (1969)— encajaron perfectamente en la dinámica del realismo social que se desarrolló a lo largo de la dictadura. El despegue económico del tardofranquismo trató a duras penas de embellecer un modelo de estado totalitario y ultraconservador. Este clima propició una expresión literaria testimonial y comprometida que denunciaba una realidad asfixiante sin demasiadas opciones vitales, con mayor encono para el caso de la mujer. Sin abandonar esta línea de compromiso, la literatura alosiana cambió su estilo narrativo con la publicación de *Rey de gatos. Narraciones antropófagas* en 1972. Esta compilación de nueve cuentos, entre los cuales se encuentra “La coraza” —objeto de análisis del presente estudio—, supuso un hito transformador porque abrió las puertas al elemento fantástico o “neofantástico” si tomamos la clasificación de Jaime Alazraki (1990). Dicho de otro modo, la escritora incorporó en sus relatos ingredientes perturbadores con la intención de representar el universo femenino o, más concretamente, la subversión del deseo en clave feminista. Este renovador enfoque, sostiene Lynn K. Talbot, constituye “una perspectiva nueva e inquietante de la realidad de la mujer, vista [desde] dentro” (1988: 105).

La voz narradora proyecta una subjetividad femenina que ansía romper las barreras socioculturales en las que la mujer se mantiene en una posición subordinada con respecto al varón. El elemento fantástico —o insólito, si se prefiere— asoma en los textos a través de la figura del doble, como en el caso de “La otra bestia”, el desdoblamiento con una muerta, en “Sutter’s Gold”, o visiones fantasmagóricas que, premonitoriamente, apuntan a un acechador nocturno como en “El leproso”. Lynn K. Talbot entendió este empleo de lo fantástico como un alejamiento de la realidad que expresa el desgarramiento de una subjetividad anquilosada y anhelante de escapatoria del orden simbólico imperante; es decir, del heteropatriarcado. Asimismo, la investigadora advierte que los cuentos de Concha Alós ofrecen paralelamente otra voz de esperanza al crear mundos alternativos “donde la mujer se encuentre más independiente y segura de sí misma” (Talbot, 1988: 105). Los cuentos de *Rey de gatos*, independientemente de su temática, guardan un eje común: “la visión de una persona marginada” cuya única vía de comunicación se realiza mediante la “integración de dos planos —el exterior y el interior— y de lo real y lo sobrenatural” (Talbot, 1988: 106).

El relato “La coraza” cierra la antología con una historia de “violencia abrumadora” (Pérez, 1993: 62) en la que la innominada protagonista devora a su amante después de mantener relaciones sexuales con él. La antropofagia, tema tabú para la sociedad, se reviste en este caso de misterio cuando el lector descubre que la narradora-protagonista se ha convertido en un bicho “ambarino” y “barrigudo”, cuyo comportamiento recuerda al de una mantis religiosa (Pérez, 1993: 62), a pesar de que la descripción física del insecto se asemeja a la de un escorpión (Álvarez Guillén, 2023: 81). Este planteamiento bebe de la metamorfosis kafkiana. Julieta Yelin (2011a, 2011b, 2015 y 2017) señala que Franz Kafka puso en circulación “un pensamiento no

¹ Este trabajo se ha realizado bajo contrato ACIF/2022 de la Generalitat Valenciana. Ahora con adenda POP (Programa de Orientación Posdoctoral) 2025-2026. Asimismo, forma parte del Proyecto de Investigación “De lo íntimo a lo público: autoría femenina y estrategias de resistencia durante el franquismo” (IPARFEM), financiado por la Universidad Internacional de la Rioja (Convocatoria PPI19_25; 2025-2027).

antropocéntrico del animal que problematiza las nociones que sostenían el andamiaje teórico del humanismo” (2011a: 85). Esta perspectiva, continúa la investigadora, pone al descubierto un discurso que descentraliza la voz, “ni humana ni animal”, justamente en un ejercicio de autorreconocimiento que narre la propia experiencia transformadora (Yelin, 2011a: 85). De esta manera, los animales dejan de ser pretexto “para pensar lo humano”, y pasan a entenderse como “una reapropiación de la animalidad negada por y en el hombre” (Yelin, 2015: 526).

El antecedente kafkiano significó un desplazamiento del tratamiento de la animalidad en el texto narrativo. En estos casos, lo animal dirige la mirada hacia consideraciones que desestabilizan por completo el sistema epistemológico humano convencionalmente establecido. Julieta Yelin atiende este “giro animal”, poniendo en contacto “los modos simbólicos que permiten pensar [lo humano y lo animal] como las dos caras de una misma moneda” (2011b: 1-2). Este “giro”, a modo copernicano, fusiona los dos mundos —*a priori* antagónicos o incompatibles— para transformar y cuestionar el funcionamiento del *bios* agambiano, que la investigadora entiende como “un debilitamiento de su potencialidad simbólica” (Yelin, 2011b: 2). En otras palabras, la apuesta kafkiana difuminó la frontera entre los territorios humano y animal. El texto narrativo funciona, por tanto, como bisagra de los dos mundos, estableciendo una “relación metafórica” en la que se cuestiona esa “línea divisoria única e inmóvil” (Yelin, 2011b: 2), abriendo la experiencia humana hacia otras experiencias de vida que conecta con lo animal. Esta técnica va más allá de la consideración positiva de la interacción humano-animal, ya que invita a nuevos enfoques y abre interrogantes hacia “la valoración del cuerpo y su efusión de poder, con la apelación a una «epistemología instintiva» y a la «celebración de la experiencia no mediada»” (Yelin, 2015: 527).

De acuerdo con Yelin, Gabriel Giorgi argumenta esta idea sosteniendo que “la vida animal conjuga modos de hacer visibles cuerpos y relaciones entre cuerpos; desafía presupuestos sobre la especificidad y la esencia de lo humano y desbarata su forma misma a partir de una inestabilidad figurativa que problematiza la definición de lo humano como evidencia y como ontología” (2014: 15). Para designar y expresar esta nueva interrelación entre lo humano y lo animal, Yelin propone la “performance animal” como recurso discursivo que impide “caer en la trampa de la psicologización” de lo animal (2015: 529). Esta “performance” cambia la perspectiva “hablar *del* animal” a “hablar *el* animal”, dando como resultado una nueva voz *viviente*, que se comunica a través del texto narrativo y abre un diálogo transespecie, que a su vez aúna acción y conciencia (Yelin, 2015: 530; Giorgi, 2014: 33-36).

Esta performatividad trastoca la relación metafórica que en los textos literarios se expresa bajo diferentes modos. Estos cambios sustanciales llevaron a Jaime Alazraki a considerar como “neofantástico” (1990) aquellas narraciones que se alejaban de las definiciones establecidas sobre lo fantástico, pero tampoco se ajustaban a los límites de lo real, como las de Julio Cortázar o Clarice Lispector. Sus textos desmontaban la tradicional parábola animada, trascendiendo “nuestras coordenadas lógicas”, que “eran insuficientes para descifrar sus metáforas” (Alazraki, 1990: 28). Sin embargo, con el avance de los *Animal Studies*, se sabe que la representación cultural de los animales apunta a cuestiones de carácter biopolítico. Lo animal insertado en el plano humano hace que ambas partes pierdan su forma, ya que, en palabras de Giorgi, dibuja “un contorno indeterminado, mutante, abierto” e “ilumina cuerpos irreconocibles, potencias corporales y fuerzas sin nombre, en el límite mismo de la especie humana, en zonas de indeterminación entre especies y entre cuerpos” (2014: 39). Por tanto, la

eliminación de la frontera humano-animal favorece la transformación de las lógicas culturales y lenguajes estéticos, fomentando, al tiempo, una “reordenación” de cuerpos y lenguajes (Giorgi, 2014: 34). Esto, además de redefinir el binomio, alumbró “unas retóricas de lo corporal y lo viviente [que] refractan una imagen biopolítica de los cuerpos” (Giorgi, 2014: 34).

Aplicando estas ideas al relato “La coraza” de Concha Alós,² creemos que la lectura que realizó Lynn K. Talbot sobre el mismo a la luz del elemento fantástico,³ aunque acertada en sus observaciones cuando afirma que la narración “ofrece claramente la visión más negativa del acorralamiento femenino por el patriarcado” (1988: 112), queda un tanto incompleta al no introducirse en la voz animal —o viviente— que brinda la metamorfosis de la protagonista en un insecto que practica el canibalismo sexual. Este planteamiento activa un amplio corolario de mitos sociales atribuidos a la mujer según su actitud sexual frente al macho. La lectura de “La coraza”, tomando la performatividad animal como argumento biopolítico, aumenta su dimensión simbólica al señalar las causas de ese “acorralamiento femenino”. Lynn K. Talbot sostiene que la transformación de la protagonista es una respuesta violenta ante la concienciación del estatus de inferioridad de la mujer en sociedad y que surge como modo de control de la propia vida, algo parecido a una solución “drástica” (1988: 113-114). Sin restar valía a esta disposición, desde aquí deseamos añadir otra perspectiva, dar un “giro” en la interpretación donde la reacción violenta no es sinónimo de “solución”, sino una respuesta extrema ante una sexualidad que instrumentaliza el cuerpo de la mujer. La mutación —aquí vendría la hipótesis de partida— es únicamente un proceso de adaptación al nuevo medio social (*bios*) que se está consolidando en el contexto de la Transición española.

El cometido del presente estudio se apoya en la metamorfosis de “La coraza” para escuchar el mensaje de la protagonista transformada. Su voz emergente fusiona de manera peculiar lo humano y lo animal. Será propósito también averiguar cómo opera esa voz viviente que distorsiona la experiencia humana hacia un devenir-animal⁴ que cuestiona la nueva relación entre cuerpos. Trataremos de exponer los mecanismos que conducen a esta transformación en insecto de la narradora-protagonista de la historia, que denuncia las consecuencias de un discurso social empujado hacia una liberación sexual que banaliza el placer sexual, despojándolo de cualquier sentimiento amoroso. Esta actitud, dentro del contexto español vertebrado por la dictadura franquista, pone de relieve una educación sexual deficiente —y sustentada en la moral católica— que, con el avance de las décadas, gravitó sobre los visos consumistas del auge económico. La consecuencia de esta combinación fue una nefasta liberación sexual, ávida de cuerpos femeninos, que eclosionó durante el periodo de transición política, incluso antes de la muerte del dictador.

Concha Alós transfigura el mito social de la clásica *femme fatale*, o mujer devora hombres, para dotarlo de materialidad y encarnar en una mujer anónima la performatividad de una mantis religiosa —aunque la descripción del texto recuerde a un escorpión—, conocida por su letalidad en el momento de la cópula reproductiva. De esta forma, la antropofagia pierde su

² La narrativa alosiana ha sido largamente analizada desde diferentes perspectivas temáticas. Para un mayor conocimiento y contextualización sobre la autora, recomiendo la consulta de mi tesis doctoral *Concha Alós: prosa para un despertar humanista*, defendida el 30/09/2025 en la Universidad de Alicante.

³ Por su aproximación al tema de lo fantástico intuimos que la autora comparte las argumentaciones de Jaime Alazraki, aunque no mencione explícitamente el término de “neofantástico”.

⁴ Término acuñado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2004) [1980].

estatus de tabú, ya que dejaría de ser antropofagia propiamente dicha, y se convierte en una herramienta de supervivencia. En este devenir-animal, ¿la sexualidad quedaría, entonces, desposeída de cualquier valor antropocéntrico? Para responder a esta pregunta y cumplir los objetivos marcados, es necesario tener en cuenta que se parte de un contexto sociocultural muy diferente al panorama latinoamericano, el más analizado y utilizado como paradigma de la evolución del tratamiento de la animalidad en los textos narrativos.

Como bien apunta Gabriel Giorgi, la tradición cultural en América Latina había hecho de lo animal “un revés sistemático y un otro absoluto de lo humano” (2014: 11). La idea consistía en revertir el imaginario colectivo para demostrar “la *falla* constitutiva” de la cultura, lo racial y lo histórico, propio de “naciones poscoloniales” (Giorgi, 2014: 11). Sin embargo, a partir de la década de los sesenta —coincidente con la recepción en España del “boom hispanoamericano” que significó el abultado trasvase literario desde el otro lado del atlántico—, la apabullante creación de América Latina comenzó a explorar lo animal desde una “contigüidad” y aproximación a la vida animal que empezará a interrogar los espacios políticos —cárceles, ciudades—, la relación entre cuerpos, “sus deseos, sus enfermedades, sus pasiones y sus afectos”, despuntando una animalidad en este proceso de asimilación “que ya no podrá ser separada con precisión de la vida humana [porque] cambia el lugar en los repertorios de la cultura” y borra “la distinción entre humano y animal” (Giorgi, 2014: 11-12). Este nuevo proceder rompe la sostenibilidad del marco y sentidos convencionales. La vida animal aparece sin forma definida y comienza a funcionar “en un *continuum* orgánico, afectivo, material y político con lo humano” (Giorgi, 2014: 12).

En cambio, este proceso transformador no ocurre en la misma medida en el contexto español, muy apegado por su circunstancia histórica al realismo social de compromiso y denuncia. La sociedad española tardará en ver la vida animal como una ventana de posibilidades de integración con lo humano y como medio de exploración que permita romper el fuerte antropocentrismo vigente, reivindicando con ello otras voces políticas, la experiencia de otros cuerpos y su performatividad. Por eso, son escasos los ejemplos literarios, pertenecientes a la etapa que señalamos, que sean capaces de aunar lo animal y lo humano en una metamorfosis que, sin ser novedosa en el panorama cultural, resulta innovadora en un contexto sujeto a las trazas dictatoriales que se pretenden desgajar. *Rey de gatos. Narraciones antropófagas* surge como excepcionalidad que explora otros modos de expresión fuera del realismo social en tanto que mujer escritora. Nuestro propósito será analizar esa faceta híbrida que nace ante la audaz percepción de observar que el realismo se queda corto para expresar esas nuevas realidades emergentes.

El mito social como herramienta biopolítica

Los preliminares anteriores han marcado el camino del análisis de “La coraza”. Si bien, como decíamos, nos encontramos en un contexto totalmente distinto a la realidad latinoamericana, creemos conveniente apoyarnos en la evolución crítica de los textos de allá para aplicarlo a los de acá, caracterizados en su mayoría por una visión antropocéntrica sobre las implicaciones de la animalidad. Hay que puntualizar que esta afirmación engloba la producción narrativa de un periodo concreto del devenir español. No se trata de una generalización, ya que la visión

antropocentrista viene revertiéndose a lo largo de las últimas décadas con ejemplos como los de Irene Solà.⁵

Rey de gatos. Narraciones antropófagas vio la luz en un contexto literario de acentuados ajustes ante una sociedad cambiante que aspiraba a quitarse las telarañas de la larga dictadura. Tras el *boom* hispanoamericano y con el avance de la década hacia la transición política, la estética del realismo comenzó a ser observada como obsoleta. De manera paulatina, surgió una pluralidad de tendencias narrativas que en su fondo no significó una transformación radical de lo precedente. Las investigadoras Lucía Montejo Gurruchaga y María Isabel de Castro así lo especifican: esa “nueva novela” fue “un espejismo que no tardó en esfumarse ante la evidencia, porque un clima de mayor libertad no es suficiente para promover la creatividad, ni un régimen democrático desarrolla necesaria y rápidamente los talentos” (1990: 13). Como síntoma de esta incertidumbre estilística, los editores Carlos Barral —sello Barral, tras su separación de Seix Barral— y José Manuel Lara —Planeta— idearon conjuntamente un lanzamiento editorial⁶ que prometía aunar a la nueva narrativa española. El volumen de Concha Alós fue una de las publicaciones que formó parte de aquel cometido comercial. Según Asunción Castro Díez, no gozó del éxito esperado, ya que el proyecto acusaba la ausencia de un propósito concreto más allá del tirón de ventas. Este fracaso evidenció lo que ya se sospechaba: que la narrativa española iba “a remolque de la hispanoamericana” y, además avivaba las voces que observaban en la novela española “una crisis del realismo social” (Castro Díez, 2019: 34).

Al margen de este contexto cultural, *Rey de gatos. Narraciones antropófagas* trató de asentar un nuevo paradigma narrativo coqueteando con el elemento fantástico y onírico, pero sin abandonar el planteamiento realista, ya que la narración recrea un discurso delirante donde la voz de sus protagonistas pone en entredicho al elemento desestabilizador. El lector entiende que se encuentra ante una representación mental de las experiencias vividas por ellas. Estas creaciones, caracterizadas por su naturaleza ambivalente, fueron leídas en su día desde la óptica del experimentalismo narrativo, dejando de lado su posibilidad de voz viviente en tanto a su conexión con la performatividad animal.

En este sentido, es necesario observar el discurso social del momento como el detonante de que la protagonista de “La coraza” mute en insecto. El tema de la sexualidad entra plenamente en las costuras del análisis cuando el relato comienza justo en el momento del coito entre los amantes y la protagonista se ha comido sus orejas y nariz: “He dicho que bueno, que de acuerdo. Y he salido con Sánchez Polo. Fuimos a cenar por ahí y, luego, me he acostado con él. Ahora está sobre mí. Muerto. Me he comido sus orejas, parte de su nariz” (Alós, 1979: 149). Tras expresar la satisfacción que le proporciona la carne fresca de Sánchez Polo (“es sabroso y aún late” [Alós, 1979: 149]), describe sin extrañamiento su transformación en bicho: “Tan normal como si yo fuera desde siempre este animal segmentado y bello. Ambarino y barrigudo, de ahora” (149). El párrafo siguiente inicia la analepsis que va a justificar la mutación:

Todo comenzó en la última sesión del psiquiatra. Con los sermones amistosos de Emeterio Amich: “La libertad, el placer... Hay que vivir la vida. Con los días todo escapa y ahí, en el recodo, espera la vejez, el sudario. Y, por otra parte, existe la libido, agazapada, los deseos no satisfechos creando la represión, llenando hasta los bordes esa olla sin fondo del subconsciente”.

⁵ Pensamos en su novela *Cante jo i la muntanya balla* (2019), analizada desde la polifonía posthumana por Petra Báder en la revista *Kamchatka* (2025). DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.25.29539>

⁶ Anunciado en *Triunfo*, 522: “¿Existe o no una nueva novela española?” (30-IX-1972: 36-37).

[...] “Idealizas demasiado el sexo. No es eso. Debe ser como cualquier otra función. La fisiología, ya sabes: comer, beber, respirar... Algo que nos mantiene sanos, que impulsa la sangre. Que es, en suma, solamente —y grábatelo de una vez— parte de *nuestra vida animal*. (Alós, 1979: 149-150, la cursiva es la nuestra)

El *carpe diem* del psiquiatra, que continúa animando (“Hay que trivializar el sexo. [...] No importa amar una persona, admirarla, para irnos a la cama con ella. Tienes que despersonalizar el sexo” [Alós, 1979: 150]), es indicativo de un cambio de pensamiento hacia la actitud sexual. Carmen Martín Gaité explica concienzudamente en su ensayo *Usos amorosos de la postguerra española* (1987) los parámetros en los que estuvo configurado el comportamiento sexual de una sociedad atrapada en los valores de una dictadura ultraconservadora. Desde la segregación por sexos en las escuelas, hasta la propaganda cultural de novelas rosa y canciones, pasando por el adoctrinamiento de la férrea labor de la Sección Femenina de Falange, la sociedad percibe la sexualidad a través de dos lupas divergentes: la de la reproducción —sobre todo para ellas, haciendo especial hincapié en la pureza y la castidad— y la tentación inevitable —para ellos— que necesita ser desahogada en los canales pertinentes: la prostitución.⁷ Esta dualidad tensa el hilo sexual de una sociedad en la que las niñas son educadas para el matrimonio y el hogar, reprimiendo y ocultando su derecho al deseo y placer sexual, mientras que los niños son habilitados para todo tipo de experiencias y aventuras. Además, perciben que las chicas son un mundo ajeno e incomprensible y que existen dos tipos: la casadera decente y la fresca promiscua que no sirve para el papel de madre hacendosa. Dice Carmen Martín Gaité al respecto:

Lo fácil que le era a un adolescente de la época encontrar desahogo a sus nacientes necesidades sexuales y licenciarse de forma perentoria y bastante barata en la asignatura de “hombre vivido”. Aquellos buceos en el “amor fácil” resultaban más directos e indiscutibles que la complicada y sutil estrategia requerida para enamorarse. [...] La diferencia entre señoritas y mujeres de la vida estaba clarísima en todas las conciencias desde edad temprana. A las primeras [...] había que “hacerles el amor” y a las otras no. (1999: 105-106)

La educación sexual —sin salir de la línea heterosexual— en estos términos es defectuosa, perniciosa y desventajosa para la mujer. Hace del hombre y la mujer dos mundos incompatibles que buscan objetivos diferentes en la vida. No hay compañerismo, no hay comprensión. Únicamente queda la picardía malsana de afrontar el acto sexual desde unas posturas diametralmente opuestas. Una desde la pazguatería y la mojigatería, y la otra desde la mercantilización del cuerpo: el uso del placer sin tener en cuenta a la otra parte. Esta distorsión de la sexualidad fomenta la creación —interiorización y naturalización— de ciertos mitos sociales forjados a partir de estereotipos de género. Estos mitos sociales etiquetan a las personas en función de su comportamiento sexual: la fresca, la solterona, la mojigata para el caso femenino, y don juan, tímido/inexperto, entre otros, para el masculino. Normalmente, estas clasificaciones conllevaban una connotación negativa, siendo peor consideradas o, al menos, más estigmatizadas socialmente, las que recaían sobre la mujer.

⁷ Cristina Somolinos Molina atiende esta cuestión de la prostitución a lo largo de la etapa franquista, mostrando cómo el ejercicio de la prostitución estuvo regulado por el estado permitiendo lupanares en ciertas zonas —los conocidos barrios chinos—, ya que lo consideraba “un mal inevitable” cuya función social consistía en “drenar el deseo carnal de los hombres” y, así, “las buenas mujeres —virginales y casaderas— pudieran caminar por las calles” (2022: 73). Carmen Martín Gaité también aborda el tema en el Capítulo V de su ensayo (1999: 102-107).

Francisca López define el mito social como “un tipo de discurso y, como tal, un sistema semiológico” (1995: 18). El mito, por tanto, es entendido como un signo —con su significante y su significado— que se articula dentro de un sistema (lingüístico para este caso) y que, en principio, se encuentra “vacío de significado”. Esta oquedad supone una grieta discursiva por la que pueden colarse significados concretos e intencionados que constituyan el nuevo signo, es decir, el mito. Así lo explica:

El mito constituye una falsificación de conciencia que permite a las clases dirigentes aportar autenticidad y validez a la ideología que propagan. Esa falsificación es posible porque la relación entre significante y significado que es siempre cultural y arbitraria es presentada como necesaria y natural. [Así] las barreras entre lo arbitrario (cultural) y lo necesario (natural) se borran, imponiéndose como verdades absolutas lo que sólo son creencias. (López, 1995: 18)

Teniendo claro este juego discursivo, puede observarse que estos mitos sociales desempeñan una función biopolítica muy potente, ya que marcan un modo de vida —dirigen un comportamiento sexual determinado— y extienden “horizontes de lo vivible en nuestras sociedades” (Giorgi, 2014: 15). Apoyado en las teorías foucaultianas, Gabriel Giorgi define el concepto de biopolítica de forma cristalina: “implica un control y una administración cada vez más intensos, más diferenciados y más abarcativos del ciclo biológico de los cuerpos y de las poblaciones [...] las sociedades empiezan a desarrollar lógicas y racionalidades diversas en torno a los modos de hacer vivir” (2014: 18). Asimismo, la biopolítica funciona como “una reflexión sobre los modos en que se constituye y se «produce» políticamente la subjetividad y la comunidad de los hombres a partir de una gestión de los cuerpos y de la vida” (Giorgi, 2014: 40). Esta gestión, inevitablemente, fija la configuración cultural de cualquier sociedad. Los cuatro volúmenes de la *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault expusieron negro sobre blanco la idea fundamental de que la sexualidad es el elemento más poderoso del control biopolítico. Los mitos sociales, en este sentido, se erigen como herramientas esenciales que mantienen el circuito biopolítico bien engrasado garantizando su perdurabilidad.

Con esta base cultural, es fácil inferir bajo qué parámetros discursivos eran “producidas” las subjetividades de una sociedad atravesada por un estado totalitario de las características descritas. La euforia del cambio sociopolítico que prometía la Transición tergiversó la liberación sexual, deseosa de desembarazarse de la apelmazada moralina católica. Esta ansiada libertad, disfrazada de falsa revolución sexual, acentuó la mercantilización del erotismo bajo la sobreexposición de los cuerpos de mujeres. Esta dinámica desembocó, con su esplendor sexista, en el fenómeno del destape.⁸ La exhibición de los cuerpos femeninos enarbó, además de unos códigos pornográficos alarmantes, un consumo del cuerpo hipersexualizado que pronto descubrió “la nueva trampa del patriarcado” que, bajo su estandarte agitador, escondía “un *continuum* de la dominación sexual patriarcal sobre el cuerpo de las mujeres” (Jareño, 2016: 180-195). Las feministas denunciaron la hegemonía del “disfrute mayoritario de los hombres” que silenciaba las diferentes “formas del deseo” de las mujeres y reclamaron “la abolición de su servidumbre [y] su derecho al placer” (Peña Ardid, 2015: 107). Sin embargo, el discurso

⁸ Bien es cierto que, para las fechas de publicación de *Rey de gatos*, todavía faltaban tres años para el auge del destape, justo tras la muerte del dictador. Sin embargo, durante los últimos años del franquismo hubo ciertos movimientos sociales en pro de un cambio de paradigma más liberal. Prueba de ello, cabe destacar el artículo de Carmen Alcalde “La falta de revolución femenina” en *Destino* (25-I-1969: 21-21) en la que varias escritoras, entre ellas Concha Alós, reclaman una emancipación femenina y el derecho a *su* placer sexual.

dominante pronto encontró voceros reaccionarios que juzgaron a estas feministas como “reprimidas” o “resentidas” (Peña Ardid, 2015: 103); son calificativos que también alimentan otros mitos sociales contraproducentes.

La protagonista de “La coraza” acude al psiquiatra para tratar de superar el abandono de su pareja, Cosmo. La ruptura la incapacita para mantener relaciones con otros hombres. Los consejos de Emeterio Amich, ya lo vimos, guardan la línea argumental de la falsa revolución sexual que continúa perpetuando el dominio masculino sobre la mujer: “«Dices que te solicitan y no puedes aceptar, que algo ajeno a ti te lo impide. Son malas esas voces. Recházalas. Hazme caso». Y añade con un lejano deje de tristeza, una especie de ascética renunciación: «Si te solicitan acepta»” (Alós, 1979: 151). Siguiendo las letanías de su psiquiatra, la innominada protagonista acepta salir con Sánchez Polo. Ella ha pasado largos meses de soledad y abstinencia, “de dolorosa castidad” (151). Tomó a su psiquiatra como argumento de autoridad: “Quise convencerme de que sí, de que probablemente eran ellos los que tenían la verdad. Cosmo y Emeterio Amich habían cazado la verdad y la tenían atrapada. Inofensiva, temblando, dentro de una red de cazar mariposas” (151). Sin embargo, aunque su mente está predispuesta a poner en práctica las teorías del médico, su cuerpo se rebela:

Y se echa sobre mí. Pesa. Huele a semen. Yo me abro. Pero... no contábamos con esto. Mi vagina se ha estrangulado, es imposible. Me he convertido en una virgen a la que hay que desflorar. [...] Ni él ni yo sospechábamos que dentro de mí hay algo más tenaz que yo misma. Y eso sigue sabiendo lo que quiere, no como yo que me zarandeo entre mí y la idea que los demás tienen sobre las cosas. (157)

La narración va desgranando el pensamiento de la protagonista conforme avanza la cita con Sánchez Polo: “Sí, Emeterio Amich, sí, Cosmo, es mejor trivializar el sexo. Un macho puede reemplazar otro macho. Sentir el deseo de un hombre gravitando, caliente. ¿No puede ser mejor, más excitante, que saberse tomada porque sí, por costumbre, sin ganas, quizá solamente por una especie de sentido de obligación...?”; “Esto es como prostituirse. Ceder sin ganas. Es lo que deben hacer las fulanas” (Alós, 1979: 154), concluye. La oración “Un macho puede reemplazar otro macho” alberga una significación animalizada obvia, ya que el amante ha perdido su humanidad “hombre” para ser designado bajo el genérico biológico “macho”. Con este pequeño guiño, la escritora va marcando el paralelismo entre sexualidad y animalidad. Lo decía Emeterio Amich: el sexo es “parte de nuestra vida animal” (Alós, 1979: 150).

Las cavilaciones de la protagonista descubren al lector esa “trampa” discursiva del patriarcado de la que hablaba Claudia Jareño. La voz narradora recrea detalles del acercamiento sexual con Sánchez Polo que evidencian un ritual diseñado por y para el hombre: “Tienes pechos de niña. [...] los pezones sonrosados como una muchacha. Eres bonita. [...] ¡Qué suave es tu piel! Eres armoniosa. Te deseo desde siempre, desde que te conocí y me miraste [...] Un cuerpo de niña y un alma de mujer”; Sánchez Polo se entusiasma: “¿Te gustaría ser mía? ¿Entregarte a mí?” (Alós, 1979: 154-156). Ella enfurece: “Dentro se me alborota un gigante, una voz potente que quiere gritar: «Yo no me entrego a nadie. Sólo soy mía»”, y añade: “¿No lo ves, cretino, que sólo experimento, que lo único que pretendo es saber dónde llego? ¿Que investigo si son ellos los que tienen razón?” (156). La protagonista se pregunta —mientras Sánchez Polo la besuquea: “Me dejo manosear. Finjo. A lo mejor llega el placer” (154)— qué es el amor y si realmente no significa nada como lo plantea su psiquiatra. Concha Alós engarza

dos vertientes en el mismo haz: por un lado, el cuestionamiento de la idealización del amor — recordemos el legado cultural del franquismo— y, por otro, la escisión del sexo del sentimiento amoroso. La protagonista siente el apego a su antigua pareja desde un punto terrenal de completitud que queda lejos de la idealización romántica de las novelas rosa:

Con Cosmo estaría fuera de mí, furiosa por sentirme penetrada, como una porción de arena caliente y movediza que sólo quiere abrirse para él, que quiere tragarlo para que forme un todo conmigo, para que me complete, porque sin él —¡Ay, Cosmo!— me siento mutilada y sólo cuando nos fundíamos y gritábamos juntos, boca contra boca, saliva con saliva, piel contra piel, me sentía completa: como si hubiéramos sido creados los dos a la medida para este instante, esta plenitud. (Alós, 1979: 154-155)

La exuberante descripción del acto sexual rebosa carnalidad y atiende a una sexualidad consentida que es ejecutada en una performatividad coreografiada en igualdad de condiciones. En cambio, la protagonista vive el encuentro con Sánchez Polo con aprensión, totalmente consciente del juego desigual que el nuevo compañero le brinda: “Se afana conmigo, quiere trasladarme a sus regiones de danzas del vientre, de pornografía barata...” (Alós, 1979: 155). Comparando la experiencia de la narradora entre un acto y otro, se observa la diferencia que vertebra la sexualidad: la que está libre de dominio frente a la que no. Esta última responde a unas prácticas sociales que pretenden convertirse en hábito: “Quiero intimidarle para que se vaya con sus conquistas, que siga la moda haciendo de mico buscador de orgasmos, a ver si los consigue todos y deja a la Humanidad seca de una puñetera vez. Que haga de primate superviril y me deje en paz porque yo quiero hundirme en un país sin memoria, y no debo acordarme de él” (155).

Esta reflexión resulta importante por varias razones. La primera corrobora la tendencia social hacia el nuevo comportamiento sexual, basado en el imaginario del hombre coleccionista de actos sexuales con diferentes cuerpos —por supuesto femeninos, la heterosexualidad es una constante—, porque esos cuerpos están siendo incitados a mostrarse más disponibles ante la liberación sexual que ha borrado el estigma del pecado en la práctica del sexo. La segunda, como consecuencia de la primera, evidencia el errado camino por el que ha evolucionado la revolución sexual propia de la Transición española. La tercera, y última observación, es la metafORIZACIÓN de la actitud del hombre con animales, concretamente, un mico y un primate, conocidos por sus comportamientos sexuales desinhibidos y fuera de la época de celo, es decir, buscando únicamente el placer. La animalización se abre camino en el texto narrativo fusionando lo humano con lo animal y concede una de esas relaciones metafóricas al situar en el mismo rango simbólico conductas sexuales de uno y otro. Incluso, la protagonista comienza a ver a su amante con los atributos propios de los rituales de apareamiento de algunas aves: “Lo veo ridículo, roja la cara, y casi me da risa, pensando cómo se debe imaginar él a sí mismo. Irresistible. Con un penacho de plumas [...] y, desde luego, bello...” (Alós, 1979: 154).

Esta dualidad entre lo humano y lo animal pone de relieve lo que Gabriel Giorgi denomina “escrituras del *bios*”. El investigador señala que la inclusión de la vida animal en la cultura contemporánea está muy vinculada con las “escrituras del yo [entendido como persona/*bios*]”. El autor define “persona”⁹ como el término jurídico y teatral —pensando en la

⁹ El autor toma la terminología empleada por Alberto Giordano en su ensayo *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas* publicado en 2006 por la editorial Beatriz Viterbo.

performatividad— que reconoce lo íntimo como “el espacio de reapropiación de la vida por parte del sujeto [constituido como] un pliegue desde el cual esa interioridad se abre a las intensidades y afectos impersonales, comunes, o en todo caso no asignables a un yo” (Giorgi, 2014: 36-37). Dicho de otro modo, la subjetividad se compone de elementos exteriores y colectivos que conforman la intimidad y la individualidad de un sujeto. La voz en primera persona del singular de la narradora revela esta subjetividad que expresa insumisión a lo dado o establecido.

Gabriel Giorgi delimita los conceptos de *bios* y *zoé* a partir de lo planteado por Giorgio Agamben en su conocido ensayo *Homo sacer. Il portere sovrano e la nuda vita* (1995) y de Roberto Esposito en *Bios. Biopolítica y filosofía* (2007). Ambos binomios, de clara concentración biopolítica, conectan el “tejido múltiple y complejo” que condiciona “el campo móvil, siempre en disputa y en contestación, de la vida abandonable o expuesta” y esa parte desprotegida del marco político o civilizatorio “es lo que se ilumina desde el animal” (Giorgi, 2014: 23-24). La persona está marcada por el *bios* en función del dominio y sujeción que desarrolla de sí. Gabriel Giorgi señala que persona plena es “aquella que tiene control sobre su propio cuerpo [quien es] capaz de someter y de conducir su «parte animal»” (2014: 24). De esta manera, lo animal aparece en el *bios* como un “artefacto cultural que nos permite pensar ese pasaje, que es quizá uno de los vectores decisivos de la relación entre cultura y biopolítica” (Giorgi, 2014: 30). El animal, como artefacto cultural, tiene otra misión importante en el imaginario humano: recordar que la vida humana *es* naturaleza y, como tal, existe un modo de vida que hay que respetar, proteger y potenciar (Giorgi, 2014: 30). Esta evidencia daría forma al “giro animal” que desarrolla Julieta Yelin, apoyado en la “performance animal” para comunicar otras experiencias que exceden el *bios*, pero tampoco encajan plenamente en el *zoé*.

El testimonio alienado de “La coraza” es indicativo de una fractura entre el imperativo social y lo íntimo, abriendo una falla en el *bios* de la narradora. La protagonista anónima ha constituido su interioridad a partir del juego discursivo de mitos sociales que condicionan los cuerpos hacia determinadas prácticas sexuales. Estos mitos sociales han sido producto de una educación sexual menoscabada que, como vimos, toman los estereotipos de género para consagrarse. En ocasiones, toman determinados tópicos del mundo animal para reforzar su valía. Esta última observación puede encontrarse en animalizaciones normalmente para el comportamiento sexual femenino, como zorra o loba, los más comunes.

La narradora, por tanto, se rebela del *bios* que promueve una sexualidad insustancial y desvía el sentido de integración entre lo animal y lo humano. Es decir, el testimonio de la protagonista evidencia una vinculación esquivada entre sexualidad y animalidad. Esto es porque, en el discurso social, la sexualidad humana ha incorporado elementos propios de la sexualidad animal, no como analogía biológica, sino como recurso simbólico estratégico que permite la consolidación de determinados mitos sociales ya arraigados socialmente. Los mitos sociales orientados en este sentido se muestran, así, como barreras de significado que denotan un fuerte antropocentrismo y perpetúan la división entre lo animal y lo humano, situando a este último en un estatus de superioridad y dignidad en la vida. Sin embargo, la metamorfosis de “La coraza” produce una oscilación entre el *bios* y el *zoé* que, bajo la performatividad de una mantis religiosa, torsiona el mito social de la mujer despiada y devora hombres. Esta mutación aparece como vía —o adaptación— que da nueva entrada al *bios*, pero esta vez, desde una performance animal.

¿Metamorfosis como liberación sexual? Performance animal en “La coraza”

La protagonista de “La coraza” reclama un placer sexual que nada tiene que ver con la superficialidad del acto en sí mismo, ni con el ideal romántico de “hacer el amor” que nos mostraba Carmen Martín Gaité. Las estrategias biopolíticas durante la Transición española estuvieron bien orquestadas mediante los mitos sociales que funcionaban como estímulo determinante de ese “pliegue” subjetivo que refería Gabriel Giorgi. Este movimiento discursivo y sociocultural ha gestado un *bios* —o campo móvil que gestiona la vida, siguiendo al investigador— que animaliza la sexualidad desde un androcentrismo que, paradójicamente, deshumaniza el sexo y lo recubre de un pensamiento neoliberal que cosifica los cuerpos femeninos, con lo cual, la plena integración de lo animal queda anulada de facto. Esta dislocada hibridación simbólica es pensada por la protagonista: “¡Idiota! ¿Por qué no te das? ¿Por qué no paras de una vez esta noria que tienes por cabeza? ¿Por qué no te conviertes en un animal, que es lo que se te pide ahora, y lo que quieres, y a lo que te prestas, que es —en definitiva— tu sucio papel en esta comedia?” (Alós, 1979: 156).

Esta reflexión indica el embrollo psicológico al que está sometida la protagonista. Su perspectiva antropocéntrica la lleva a relacionar su cosificación con la existencia animal, equiparando ambas formas de vida. Bajo este panorama, no extraña que la expresión narrativa vierta una “escritura del yo” en desacuerdo con lo estipulado socialmente y tantea nuevas formas de comunicación, de performatividad. La metamorfosis en insecto ambarino puede ser una salida. Como bien sugería Lynn K. Talbot, la protagonista se siente acorralada. La aventura con Sánchez Polo la ha puesto en una situación límite en la que considera seriamente el fin de su existencia si continúa practicando sexo con ese hombre: “QUIERO VIVIR [*Sic*]. [...] Nunca he necesitado como ahora la evasión, huir, caer en un barro tibio, anegarme, perder la cabeza... Pero todo permanece quieto. No hay frenesí, no hay baile. No existe el negro ni existe el rojo. Estoy sumergida en un marasmo” (Alós, 1979: 155). El acto continúa su evolución, llegando al momento en el que la vagina de ella se estrangula. Entonces, el dolor físico se une al maremágnun de emociones que no la dejaban disfrutar plenamente de esa relación sexual:

“¿Te lastimo?” Aprieto los dientes, me muerdo los labios. El dolor es intenso, casi insoportable. Sánchez Polo me acaricia los cabellos. [...] Y yo, aterrada de mí misma, me pongo a aullar por dentro, a ESE, que, si de veras existe, que me convierta en bestia, que quiero salir de mí, que no puedo soportar ni un minuto más ser como soy. (Alós, 1979: 157)

El deseo de transmutar de sí misma, finalmente, se materializa. Reproducimos el fragmento completo de la metamorfosis para su comentario posterior:

Y en seguida —es curioso lo sencillo que puede resultar a veces lo más increíble— veo que mis brazos ya no son mis brazos. Se han segmentado, toman un dorado color. Quedo admirada, suspensa. No comprendo lo que está pasando, pero sé que en mí existe la alegría, por fin, la alegría, las ganas de vivir, la plenitud, la indiferencia. Se han borrado de golpe las heridas. Nada puede lastimarme. Ni por dentro ni por fuera. Me ha nacido una coraza. En vez de manos tengo pinzas. Las miro orgullosa porque son grandes y potentes. Unas pinzas gigantes de cangrejo antediluviano y archidesaparecido, quizá sólo estudiable en alguna impresión fósil, única y preciosa. Mi coraza es color de ámbar. Sólo querría que saliera el sol para verla resplandecer. ¡Quiero brillar! ¡Vivir! Mis caderas, mis piernas, son ahora un apéndice, una especie de cola que

acaba en un dardo bellissimo bajo el cual intuyo una bolsa de veneno siempre disponible, mortal. Por fin soy fuerte. Puedo matar... (Alós, 1979: 157-158)¹⁰

La extensión del pasaje ilustra varias ideas que necesitan desarrollo. En primer lugar, se observa que la nueva forma animal es experimentada con agrado por la protagonista: ella se siente bella, alegre. Los colores ambarinos la embelesan y desea “brillar” con su nueva apariencia. La metamorfosis no es vivida con terror o angustia, ni supone un proceso doloroso. Al contrario, ha sido algo sanador: “se han borrado de golpe las heridas”; “Nada puede lastimarme”. En este sentido, la “performance animal” tiene una misión desestabilizadora para el lector, porque abre de par en par la puerta a lo animal, eliminando la distancia con lo humano. Julieta Yelin advierte que esta desaparición implica un apercibimiento mucho más profundo porque no se trata de unir o separar lo humano de lo animal, sino entender que “no existe una línea divisoria única”; hay “múltiples” de ellas que están en constante “tensión y movimiento” (2011a: 83).

La animalidad, tal y como adelantábamos en la introducción, problematiza las nociones humanas. El objetivo de este cuestionamiento es observar bajo la hermenéutica de la sospecha los discursos normalizados, salir del *bios*, escribir desde otro lugar, jugando con otras posibles formas de existencia que solo se obtienen a partir de lo animal. Aparece, por tanto, la voz *viviente* que promete una nueva interacción humano-animal. Con todo, Julieta Yelin recela que, “salvo en contadas excepciones”, en la mayoría de los casos no se ha logrado una perspectiva no antropocéntrica al contemplar y sopesar otras “subjetividades no humanas” (2011a: 84). Quizá, este sea el caso de “La coraza”. El texto ofrece ciertos guiños que indican que no se está plenamente en la subjetividad de un insecto y que la perspectiva humana permanece de fondo. Esta proposición concreta la segunda de las ideas a comentar del fragmento anteriormente reproducido.

Las pistas que nos advierten que lo humano no se ha borrado del todo tras la mutación son principalmente dos. La primera puede hallarse cuando la protagonista enumera sus emociones y en su “alegría”, “ganas de vivir”, siente “plenitud” e “indiferencia”. Este sustantivo lleva intrínseco una serie de significaciones —apatía, desidia, desinterés, desapego, insensibilidad— que, puesto justamente al lado de “plenitud”, activa de manera intencionada una relación simbólica en la que el lector entiende que la metamorfosis ha elevado a la protagonista a una especie de ataraxia capaz de anular cualquier pasión y buscar la imperturbabilidad psíquica. Es decir, la narradora continúa en un plano racional y su animalidad recae únicamente en lo externo, en su apariencia de insecto. Por otro lado, la segunda pista se encuentra en el inicio del relato cuando ella devora las orejas y la nariz de Sánchez Polo: “Y todo esto, para mí es natural, tan simple como si me hubiera pasado la vida practicando la *antropofagia*” (Alós, 1979: 149, la cursiva es la nuestra). Resaltamos la palabra *antropofagia* por ser significativa, ya que, por definición, se trata de una práctica de canibalismo específica entre seres humanos. Ergo, a pesar de haberse transformado en animal, la voz narradora continúa reconociéndose en función de su antigua naturaleza: la humana. ¿Quiere decir esto que la metamorfosis no es completa o que no es real? ¿Qué papel desempeña en este caso la

¹⁰ Esta es la descripción que invita a Ana Álvarez Guillén a pensar que, en realidad, se trata de un escorpión (2023: 78-83 y 132-142), en vez de una mantis religiosa como opina Genaro J. Pérez (1993: 57-64). Sin embargo, el comportamiento —performatividad— del canibalismo sexual nos hace inclinar la balanza hacia la impresión del investigador y consideramos que se trata de un insecto indefinido y ecléctico que encarna toda la carga simbólica —como mito social— de la mantis religiosa.

performatividad kafkiana descrita por Yelin? ¿Qué relación metafórica se establece entre la humanidad de la protagonista y la animalidad de ese insecto ambarino?

Podemos acercarnos a las respuestas de estas cuestiones observando otros dos aspectos clave que se presentan en el fragmento de la metamorfosis. El primero viene dado a través de la significación del título: “La coraza”. La protagonista lo dice explícitamente llena de satisfacción: “Me ha nacido una coraza”. Esta coraza es la característica que más la enorgullece: “Mi coraza es color de ámbar. Sólo querría que saliera el sol para verla resplandecer” y seguidamente expresa: “¡Quiero brillar! ¡Vivir!”. Esta exclamación confirma la aceptación de su nueva forma: la protagonista desea brillar *con* su coraza recién adquirida. Ese resplandor impulsa su vida otra vez bajo una apariencia distinta. Por tanto, la coraza se alza como un elemento esencial de la metamorfosis. No por casualidad da título al relato. La coraza, de esta manera, puede interpretarse como una adaptación al medio, una vía de supervivencia y protección ante las hostilidades —referidas a la sexualidad en este caso—. La coraza nace como mecanismo de defensa. No obstante, el uso de esta palabra para designar dichos atributos animales, pudiendo emplear, por ejemplo, exoesqueleto o caparazón, también denota un fuerte antropocentrismo, ya que se vincula a un campo semántico bélico con palabras como armadura propia de soldados o guerreros. En este sentido, el rasgo animal vuelve a ser humanizado. Este escudo ha nacido como resolución a la situación que la atenazaba: “He de desprenderme de él. He de deslizarme por el mundo, veloz, con mi coraza. Libre. He de salir de debajo de este Sánchez Polo odioso” (Alós, 1979: 158). En esta metamorfosis, la animalidad se expresa dentro del rango de especie, ya que el ser humano es un animal. Es decir, el humano no se ha transformado en *otro* animal, sino que ha dado un paso evolutivo en su especie incorporando atributos de otros seres vivos en su fisonomía: el duro y ambarino exoesqueleto, las pinzas, la glándula venenosa, el aguijón, pero su pensamiento humano continúa intacto.

El segundo aspecto clave en el que hay que detenerse es en la letalidad de esa mutación: “una especie de cola que acaba en dardo bellissimo bajo el cual intuyo una bolsa de veneno siempre disponible, mortal. Por fin soy fuerte. Puedo matar...”. Su nueva condición de ser le aporta un poder que pone en jaque las líneas divisorias latentes entre *bios* y *zoé*. Recordando las palabras de Gabriel Giorgi y Julieta Yelin cuando ambos afirmaban que lo animal ubicado en lo humano cumple una función desestabilizadora del *bios* porque afecta directamente a los cuerpos —los vuelve irreconocibles, sin nombre, borrando “el límite mismo de la especie humana”—, entendemos esta nueva forma de lo viviente, híbrida entre insecto y humano, como una alternativa a la sexualidad, una práctica que se inserta en “una zona de indiscernibilidad entre *bios* y *zoé*” (Giorgi, 2014: 39). En este espacio indefinible, que desmarca al cuerpo por su exceso dentro de “las construcciones culturales”, “lo animal se vuelve un umbral de exploración crítica y de interrogación estética” (Giorgi, 2014: 22) y los sentidos del *bios* ya no coinciden con el yo haciendo que no se reconozcan “las formas de lo humano” (40). En “La coraza”, este umbral queda a la intemperie ante su metamorfosis que continúa reconociendo las formas de lo humano. De hecho, no las abandona en ningún momento. La única cualidad que parece atravesar ese quicio incierto entre los dos mundos es la capacidad de “matar”. Este poder de aniquilar la vida tiene estrecha relación con lo humano, puesto que se trata de un comportamiento casi exclusivo de los seres humanos. Los animales no matan: atacan o cazan por supervivencia —ya sea para alimentarse o como medio de defensa—. Los humanos son capaces de matar sin necesidad de que haya un motivo aparente que amenace su existencia.

Además, el homicidio es un acto socialmente castigado. Sin embargo, la narradora dice: “Puedo matar”, es decir, se aplica a sí misma la legitimidad de quitar la vida según su voluntad. Esto es posible por su nueva naturaleza híbrida —entre animal y humana— que suspende el *bios* imperante y lo traslada a otro lugar simbólico, un “auto *bios*”, tomando el término de Gabriel Giorgi (2014: 40), que bebe de lo animal en conveniencia.

En “La coraza” ocurre lo que Jens Andermann especifica en su estudio sobre la metamorfosis. Por un lado, “la fluidez entre lo humano y lo animal” responde a un diálogo interespecie que a nivel literario “atraviesa y transgrede a los géneros” y, por otro, estima que “la relación que la metamorfosis mantiene con el discurso de la especie es de subversión y resistencia”, así como “el discurso narrativo nunca llega a coincidir del todo con el acto de evasión de la especie que es precisamente lo que perfora y abisma a la unidad de ese discurso. El texto es en cambio la zona liminal de tensión que despliega esa no-coincidencia” (2011: 1-9). En otras palabras, la literatura se apoya en lo animal para traspasar ciertas fronteras de lo humano utilizando la relación metafórica para garantizar esa desestabilización y problematización de las estructuras que configuran el *bios*. Julieta Yelin asegura que, en conexión con la herencia kafkiana, la metáfora animal produce “un vaciamiento [...] que da como resultado la proliferación de imaginarios de devenires-animal” y, además, “realiza una búsqueda de un lenguaje capaz de dar cuenta de una experiencia no-humana” (2011b: 8). De esta manera, la metamorfosis se define como “un acto de lectura [desde la otredad] del discurso de la especie”, sostiene Jens Andermann, y esta “lectura activa [...] interrumpe y transforma al texto, apoderándose de él desde el lugar de la no-escritura” (2011: 12) o escritura del auto *bios* que diría Gabriel Giorgi. El relato que guarda una metamorfosis en su interior cuenta “con una presencia adicional, parasitaria [que] se sitúa en su afuera encontrando allí un puesto de observación crítica que vuelve legible a la máquina antropológica¹¹ que lo proscribire” (Andermann, 2011: 12). Por esta razón, la metamorfosis que propone Concha Alós no sale de la perspectiva antropocéntrica, sino que se mantiene anclada ahí, porque su objetivo es anudar “epistemologías del cuerpo”. En palabras de Gabriel Giorgi:

En efecto, el signo animal [entendido análogamente como opera la noción del mito social] traza una serie desde la que la cultura mapea sexualidades, cuerpos y deseos antinormativos, y define una regularidad de la cultura, un repertorio de lugares de lenguaje que atraviesa textos diversos y define posibilidades estéticas. Esa regularidad pasa por el anudamiento sistemático entre animalidad y sexualidades queer [en el caso de Concha Alós sería una sexualidad heteronormativa]; ese anudamiento configura epistemologías del cuerpo y de lo viviente que disputan y contestan construcciones normativas sobre la vida humana. (2014: 240)

La propuesta de Giorgi encaja con el juego discursivo que se da en “La coraza”. Concha Alós denuncia unas prácticas sexuales que producen la muerte simbólica del cuerpo femenino. El tipo de sexualidad que la sociedad española promulga durante la larga década de transición política apuesta por un sexo maquinal, exento de sentimientos amorosos, lo que abre la puerta a la animalización del acto, entendido en los términos anteriormente expresados. Ante “el acorralamiento”, la protagonista muta en ese insecto ambarino cuya performatividad de canibalismo sexual recuerda a la mantis mito social que se desprende de la mujer fría y despiada

¹¹ El autor toma el término de Giorgio Agamben en su ensayo *Lo abierto: El hombre y el animal* (edición española en 2005).

que colecciona hombres, una suerte de mujer araña —o mujer-escorpión, según Álvarez Guillén (2023: 140)—, depredadora en cualquier caso. Esta solución “drástica” y “violenta”, en palabras de Lynn K. Talbot, es “la única manera de vencer”, de rebelarse “contra un sistema que ahoga a la mujer” (1988: 114). En la misma línea se muestra Ana Álvarez Guillén, afirmando que la metamorfosis es un acto liberador en el que “la voluntad de la mujer queda por encima de la del hombre” (2023: 140). Efectivamente, se trata de una salida viable ante un momento extremo de peligro que amenaza la integridad de la protagonista. Sin embargo, esta determinación no implica la solución al problema que se está gestando en el contexto social, sino una adaptación para vivir en él, empleando las mismas estrategias de los hombres: aquellos metaforizados como micos y primates: “Será como si me comiera a todos los hombres del mundo. [...] A todos. Mastico [...] Soy muy feliz” (Alós, 1979: 159). Por tanto, aunque la protagonista supere su circunstancia transformándose en insecto, la cuestión de fondo permanece, haciendo de la metamorfosis un nudo epistemológico que disputa las construcciones normativas y muestra una humanidad volcada en un *bios* que desatiende a la verdadera liberación sexual.

Hacia unas conclusiones

Tras la publicación de *Rey de gatos* en 1972, Concha Alós vio editadas otras tres novelas: *Os habla Electra* (1975), *Argeo ha muerto, supongo* (1982) y *El asesino de los sueños* (1986). Salvo la primera, de gran carga simbólica y onírica, las dos últimas no se amparan en el elemento insólito de igual manera. *Rey de gatos* se alza, por tanto, como la única creación narrativa que se sumerge en lo fantástico para ampliar sus ramas de significación. Esta singularidad corrobora lo expuesto anteriormente: las divergencias contextuales sobre el empleo de lo animal en los textos españoles comparado con las producciones de América Latina. El ejemplo de “La coraza” aparece como una *rara avis* en el contexto español de transición política, tiene una forma específica de acercarse a lo animal y construir una voz viviente capaz de expresar una realidad muy alejada del acontecer latinoamericano. La narración pone en movimiento ese “giro animal” hacia una performatividad que escribe desde un yo disonante que se rebela con el afuera, el *bios*. Creemos que esta intención desestabilizadora supera el término de lo neofantástico propuesto por Jaime Alazraki y se ajusta en mayor medida a las tesis sobre metamorfosis definidas por Jens Andermann cuando afirmaba que la fluctuación entre lo humano y lo animal transgredía los géneros literarios gracias a su posición parasitaria, actuando como un agente externo, observador y fiscalizador.

La metamorfosis que acontece en “La coraza” actúa desde una performatividad animal —cuando se come a Sánchez Polo—, pero piensa desde una postura completamente humana —considera que practica la antropofagia—. Es decir, no abandona el antropocentrismo, sino al contrario, parece aferrarse a él. Concha Alós toma lo animal como signo para desenmascarar el mecanismo discursivo que alimenta a los mitos sociales. La metamorfosis de la protagonista anónima descubre las “construcciones normativas” de la vida humana, y expone a través de su mutación las biopolíticas que operan sobre el cuerpo y configuran la episteme o “pliegue”, en palabras de Gabriel Giorgi. En este sentido, la relación metafórica que se da en la narración no pasa del plano figurativo, lo animal queda estático en el “umbral de exploración crítica” (Giorgi, 2014: 40), porque no se ha desprendido totalmente de lo humano. De hecho, la protagonista

desea vivir su vida humana bajo su nueva apariencia de insecto. Un nuevo estatus que le permite “matar” sin quebrantar las normativas del *bios*. Esta naturaleza híbrida cuestiona el *bios* imperante, desestabilizándolo al insertar otro cuerpo y otra performatividad.

En definitiva, “La coraza” no elimina la frontera de lo humano y lo animal, más bien transita sobre esa fina línea. La voz viviente del cuento es una voz humana, “acorralada”, que necesita mutar su apariencia para sobrevivir a la nueva realidad que se está gestando en su sociedad: una cuestionable revolución sexual que beneficia a una parte de la humanidad y, además, perpetúa valores patriarcales de sumisión sobre el cuerpo femenino. La metamorfosis como sinónimo de liberación sexual no puede sostenerse como tal. Se trata más bien de una metamorfosis como adaptación al medio que ayuda a la protagonista a sobrellevar el rol social que se le pide como objeto sexual con la falsa premisa de que es lo ideal para experimentar placer. Sin embargo, el éxito de esta adaptación —con el nacimiento de una coraza y un aguijón venenoso— no puede interpretarse como una solución al problema, ya que no altera el trascurso de la revolución sexual que se está llevando a cabo. Expresado con un símil animal, la adaptación de los primates desarrollando manos, pies y cola prensil en función de su vida arborícola no significa que ellos hubieran plantado la selva para vivir ahí, simplemente se adaptaron a lo que había. Del mismo modo, la transformación de la protagonista es una reacción hostil de su medio, la respuesta a una amenaza. Pero, al final, nada cambia y el *bios* permanece inalterable en su deriva.

Encontramos, por tanto, una sexualidad que no se despega del valor antropocéntrico e incorpora rasgos propios del comportamiento sexual de determinados animales para reforzar su imbricación simbólica y desnudar el mito social, la trampa biopolítica. Esta estrategia discursiva sería la única solución que atisba la escritora para poner remedio y/o alertar al lector de las consecuencias de los perniciosos discursos sobre liberación sexual. La voz viviente de la protagonista no solo escribe desde un yo fuera de sí, que recurre a lo animal para gritar su disconformidad, sino que es también una voz que problematiza lo humano, anhelando nuevas experiencias de vida justas para todos los seres humanos en igualdad. En última instancia, la violencia del canibalismo sexual apunta hacia la necesidad de (re)pensar el modo en el que nos relacionamos íntimamente como primer peldaño hacia una convivencia basada en el respeto ausente de dominación.

Bibliografía

- ALAZRAKI, Jaime (1990): “¿Qué es lo neofantástico?” *Mester*, XIX/2: 21-35. DOI: <https://doi.org/10.5070/m3192014104>
- ALÓS, Concha (1979): *Rey de gatos. Narraciones antropófagas*. Barcelona, Plaza & Janés.
- ÁLVAREZ GUILLÉN, Ana (2023): “Thinking across Bodies: percepción woolfiana y giro material en la cuentística de Rodoreda, Roig, Alós y Riera”. *Theses and Dissertations-Hispanic Studies*, 60. Trabajo fin de Grado, Universidad de Kentucky.
- ANDERMANN, Jens (2011): “Tesis sobre la metamorfosis”. *Aletria*, III/21: 1-14. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.3.154-164>

- CASTRO DíEZ, Asunción (2019): “Hacia la novela de la democracia: relevo generacional y debate estético en Ínsula 1966-1985”. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 17: 27-59. DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.0.2019.27-59>
- CASTRO GARCÍA, María Isabel de—MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (1990): *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. Madrid, UNED, Aula abierta 52.
- GIORGI, Gabriel (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- JAREÑO, Claudia (2016): “Una democracia sexual: destape, liberación sexual y feminismo: ¿una combinación imposible?”. En M^a Ángeles Naval—Zoraida Carandell (eds.): *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años 70*. Madrid, Visor Libros: 179-198.
- LÓPEZ, Francisca (1995): *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid, Pliegos.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1999): *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona, Anagrama, Colección Compactos.
- PEÑA ARDID, Carmen (2015): “Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía en Vindicación feminista (1976-1979)”. *Letras Femeninas*, XLI/1: 102-124. DOI: <https://doi.org/10.2307/44733771>
- SOMOLINOS MOLINA, Cristina (2022): *Rojas las manos. Mujeres trabajadoras en la narrativa española contemporánea*. Albolote, Comares.
- TALBOT, Lynn K. (1988): “La mujer y lo fantástico: *Rey de gatos* de Concha Alós”. *Hispanic Journal* X/1: 105-115.
- YELIN, Julieta (2011a): “Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en «Investigaciones de un perro»”. *Anclajes*, XV/1: 81-93.
- (2011b): “El giro animal. Huellas kafkianas en la escritura de César Aira y Wilson Bueno”. *BOLETIN/16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*: 1-14.
- (2015): “Hablar el animal. Las *performances* kafkianas”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 23: 524-535. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201523746
- (2017): “Breve estado de la cuestión animal”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, XV/8: 29-43. DOI: <https://doi.org/10.25025/perifrasis201781502>

© Nieves Ruiz Pérez



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C