



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

---

---

LA SEXUALIDAD FEMENINA MONSTRUOSA: UNA LECTURA  
FEMINISTA DE LA METAMORFOSIS EN “MANTIS” DE JULIA  
ARMFIELD

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

EVELYN ROXANA ARROYO MIRANDA

ASESORA:

DRA. NATTIE LILIANA GOLUBOV FIGUEROA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2022





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A las adolescentes (que fuimos y que serán)

## **Agradecimientos**

A Nattie Golubov por asesorarme a lo largo de este proyecto. Pero, sobre todo por toda la enseñanza. Gracias por las oportunidades y los espacios compartidos. Ha sido un honor recibir tus comentarios, correcciones, consejos (tanto académicos como de vida) y palabras de aliento.

A Irene Artigas por leerme tantas veces, por aclarar todas mis dudas y por su entusiasmo que me impulsa todos los días.

A Aurora Piñeiro, Antonio Puente y Marianela Santoveña por darse el tiempo para leerme y añadir ideas valiosas a mi trabajo.

A mi mamá: Rosy Miranda, por su escucha atenta, todo su amor y su apoyo incondicional.

A mi papá: José Manuel Arroyo, por la fuerza y el amor que me dio cuando pudo. Que donde quiera que esté hoy, sepa que hay una parte de él en todo lo que hago.

A mi tía: Martha Miranda, por el apoyo económico y emocional que me ha brindado para seguir adelante con mis estudios.

A mi hermano: José Manuel Arroyo Cajiga, por su escucha y su comprensión. Gracias por rescatar este proyecto cuando la laptop que utilizaba ya no funcionó.

A Rulo por acompañarme y creer en mí siempre. Gracias por tu fuerza, tu amor y tu contención.

A la Dirección General de Asuntos del Personal Académico que, a través del proyecto PAPIME PE403020, me otorgó una beca para que este proyecto pudiera ser terminado.

<b>Introducción</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo 1: El origen de la metamorfosis en la literatura fantástica</b>	<b>8</b>
1.1 Definición de lo fantástico según Tzvetan Todorov	
1.2 Las transformaciones en la literatura fantástica	
1.3 La metamorfosis	
<b>Capítulo 2: La cristalización de la imagen de la mantis como mujer <i>fatale</i></b>	<b>22</b>
2.1 La mantis como ideograma	
2.2 La mantis en el arte surrealista	
2.3 El ciclo de vida de la mantis: biología vs ideología	
<b>Capítulo 3: Adolescencia y transición</b>	<b>34</b>
3.1 La adolescencia y la narrativa femenina del <i>Coming-of-Age</i>	
3.2 La sexualidad femenina	
3.3 La geografía del cuerpo monstruoso: los siete postulados de Cohen	
<b>Conclusiones</b>	<b>54</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>56</b>

## Introducción

En mayo del 2019, la joven escritora inglesa, Julia Armfield, publicó su primera colección de cuentos, titulada *salt slow*. En dicho volumen, la autora se apropia del horror para describir lo que significa atravesar por las diferentes etapas de la vida de una mujer a partir de la experiencia corporal desde una perspectiva femenina. En su primer cuento, titulado “Mantis”, la protagonista experimenta la transición de la niñez a la adultez, claramente marcada a través de una serie de cambios en su fisiología que se manifiestan en su apariencia externa. Sin embargo, hay algo curioso en el cambio de apariencia que atraviesa: más allá de la transformación, la protagonista lentamente se metamorfosea hasta convertirse en una mantis. La maduración sexual conlleva cambios tanto emocionales y hormonales como físicos que pueden o no notarse a simple vista. Este proceso es en sí difícil, pero qué pasa cuando se ve afectado por un contexto en el que la joven que enfrenta el cambio se ve rodeada de un mundo en el que, además de que no se habla claramente sobre lo que esto significa, la única explicación proviene de una perspectiva masculina.

En este ensayo voy a analizar cómo el pan-determinismo<sup>1</sup> subvierte el proceso de la metamorfosis que vive la protagonista en “Mantis” de Julia Armfield, convirtiendo su forma final en un acto de transgresión, al reapropiarse de la simbología de la mantis (determinada cultural e históricamente por los varones) para resignificarla con un nuevo significado empoderador<sup>2</sup>. Para esto, primero especificaré el género literario al que pertenece dicho cuento y explicaré el significado del pan-determinismo según Todorov en su teoría sobre la literatura fantástica. Después

---

<sup>1</sup> Según Todorov, el término, se refiere a la disolución de los límites. En el caso de la literatura y del cuento en cuestión, se borra el límite entre los cambios psicológicos y los físicos que atraviesa un personaje en su desarrollo.

<sup>2</sup> El “Diccionario feminista para principiantes” de la revista en línea *Malvestida*, define la palabra “empoderamiento” como: “hacer poderoso o fuerte a un individuo o grupo social desfavorecido. Es el proceso por el cual las mujeres ganan confianza, visión y protagonismo para impulsar cambios positivos en las situaciones de desigualdad en las que viven”.

profundizaré en los postulados de Todorov para establecer una diferencia entre los términos “transformación” y “metamorfosis”. Entonces, describiré cómo las observaciones del desarrollo de las orugas/mariposas que realizó Maria Merian significaron una nueva forma de representar al ser en la literatura. Proseguiré retomando el análisis que S. Romi Mukherjee realiza sobre la obra de Roger Caillois, en la cual desmenuza el significado simbólico de la mantis como ideograma y finalmente como mito. Aquí, hablaré sobre el mimetismo del insecto y su relación con la figura sexual femenina monstruosa y el imaginario de la *vagina dentata*, al cual me referiré extensamente más adelante para resaltar la importancia de la representación de este insecto en relación con el pan-determinismo. Después, profundizaré en la visión surrealista de los artistas plásticos más reconocidos de la corriente, la cual retoma la imagen de la mantis religiosa intrínsecamente ligada a la de *femme fatale* o *castrating woman*, para ejemplificar la representación sexual de la mujer desde una perspectiva patriarcal. Además, estableceré la distancia que existe entre el discurso construido y la realidad de la especie biológica.

En el tercer capítulo, retomaré la introducción al libro *From Girl to Woman: American Women's Coming-of-Age Narratives* de Christy Rishoi para brindar un panorama del “Coming-of-Age” femenino en la literatura, a manera de establecer cómo se encuentra plasmado en “Mantis”. Explicaré algunos de los siete postulados sobre el monstruo de Jeffrey Cohen para trazar una geografía de lo monstruoso en el cuerpo de la protagonista del cuento, como niña que padece el limbo de la adolescencia y como mantis religiosa gigante y devoradora. De esta manera conectaré el proceso de “volverse de edad” con aquél de devenir monstruo. Como última instancia, hablaré sobre la crítica feminista a la conceptualización biológica-médica del desarrollo y deseo sexual en las mujeres, escrita por Jill M. Wood, Patricia Barthalow Koch y Phyllis Kernoff Mansfield, la cual parte del hecho de que siempre es explicada tomando como modelo universal al varón. Finalmente,

demostraré la manera en que la metamorfosis funge como herramienta de empoderamiento dentro de la diégesis de “Mantis”, al representar la maduración sexual de la protagonista y su liberación a través de ésta misma.



## **Capítulo 1: La literatura fantástica y el origen de la metamorfosis en la literatura**

En este primer capítulo presentaré una definición de la literatura fantástica según Tzvetan Todorov para configurar un panorama general sobre el género fantástico. Después, profundizaré en el concepto de pan-determinismo, que también desarrolla Todorov, para demostrar que la metamorfosis funciona como un suceso real dentro de la diégesis de “Mantis”. Entonces, estableceré el trayecto que el motivo, en un principio llamado transformación y más adelante metamorfosis, ha recorrido en la literatura hasta el siglo XX, en el cual el psicoanálisis tuvo un papel importante, ya que, a partir de dicho momento, la metamorfosis se vio intrínsecamente ligada a la psique humana y sus manifestaciones. Finalmente, me enfocaré en las observaciones del ciclo de la mariposa realizadas por Maria Merian para resaltar la importancia del mundo de los insectos en relación con la metamorfosis.

### **1.1 Definición de lo fantástico según Tzvetan Todorov**

En el capítulo 2 de *Introducción a la literatura fantástica* (1970), Todorov, nos brinda una definición de lo fantástico en la literatura, la cual nos permitirá discernir si un determinado texto pertenece al género fantástico o pertenece a otro género semejante como pueden ser “lo extraño” o “lo maravilloso”. Para ello, describe la presencia de lo fantástico en la primera parte del texto *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki con el propósito de ilustrar su primera definición de lo fantástico. Después, presenta una segunda definición más precisa para, finalmente, compararla con otras existentes que son, para él, erróneas y deben ser descartadas.

Tras resumir la trama de *El diablo enamorado* de Cazotte, Todorov afirma que la ambigüedad es el “corazón de lo fantástico” (18). En dicho texto, el protagonista (Alvaro) se encuentra entre la espada y la pared al no poder asegurar si su esposa es o no es un mal espíritu, el diablo o algún demonio. La serie de acontecimientos que se desarrollan durante el relato lo confunden cada vez más, ya que su esposa admite ante él ser una sílfide, más él no puede siquiera

imaginar a lo que ella se refiere al no reconocer la existencia de tales seres como realidad. Alvaro continúa experimentado lo sobrenatural y se pregunta si se encuentra soñando o si su percepción es de alguna manera mayor a la de los demás. Así, Todorov establece que “la ambigüedad subsiste hasta el final de la aventura: ¿realidad o sueño?: ¿verdad o ilusión?” (18). La base de lo fantástico es la presencia de un acontecimiento en el mundo real que conocemos, pero que no puede explicarse siguiendo las leyes del mismo.

La voz narrativa de “Mantis” establece desde la primera oración del texto que “I have my Grandmother’s skin. Problem skin” (1), marcando el parteaguas para el desarrollo de la historia. Dicha problemática es, un poco más adelante, descrita por otro de los personajes como ““Not quite eczema but not quite acne either. Psoriasis or vitiligo or something” (1-2). La anterior lista de enfermedades de la piel es reconocible para nosotras como lectoras desde la perspectiva de la realidad que habitamos. Sin embargo, la duda se apodera de nosotras cuando la voz narrativa externa que “In the still-dark of early morning, I wake to wonder at my face in the wardrobe mirror. Beneath the white flesh of my forehead, my eyes seem further apart than before” (9), brindando una pista sutil pero clave de la imagen característica de una mantis religiosa. A partir de este momento, la mención de unos ojos que se distancian cada día un poco más se encuentra más presente, conectando el proceso metamórfico que la protagonista atraviesa con un sentimiento de lo siniestro (*uncanny*), al brindarnos una imagen que se sitúa en discordancia con la imagen presentada inicialmente.

Todorov presenta la primera versión de su definición de lo fantástico como “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (19). Establece que esta definición se encuentra formulada con otras palabras desde el siglo XIX, para lo que nos presenta a una serie de teóricos. Vladimir Soloviov, filósofo y místico ruso fue el primero en presentarla como, en palabras de Todorov, “un fenómeno

extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales” (19). Después, Montague Rhodes James, autor inglés, define a lo fantástico como “[...] una puerta de salida para una explicación natural, pero tendría que agregar que esta puerta debe ser lo bastante estrecha como para que no pueda ser utilizada” (19). Finalmente, nos brinda una definición más reciente de la alemana Olga Reimann, quien dice que “El héroe siente en forma continua y perceptible la contradicción entre los dos mundos, el de lo real y el de lo fantástico, y él mismo se asombra ante las cosas extraordinarias que lo rodean” (19). Así, ejemplifica las diferentes definiciones de lo fantástico que podemos encontrar y el punto en el que convergen: el constante movimiento entre los dos planos marcadamente opuestos de la realidad y la fantasía. Como ya mencioné en el párrafo anterior, el cuento nos mueve entre el plano real y el fantástico cada vez que se habla sobre la “enfermedad” que sufre la protagonista, para finalmente romper el límite marcado entre ambos cuando la voz narrativa describe la culminación de su sufrimiento como “A suddenness of mandibles and curving neck, eyes sliding into lateral position, long hands that bend straight down as if in inverted prayer” (17). Es en este momento que la protagonista se encuentra con su última transformación, la que responde finalmente a lo que le sucedía. La descripción de la imagen nos permite entender que se trata de una mantis religiosa sin que ello sea mencionado más allá del título. Además, aclaramos que, a pesar de reconocer los grandes cambios corporales y emocionales de las niñas adolescentes, no identificamos el producto final de este proceso como un híbrido humano-insecto (al menos en este caso).

Es así como surge una interrogante muy importante: ¿quién se mueve entre las dos posibilidades que determinan lo fantástico? En las primeras dos definiciones se entiende que es el lector quien nunca puede determinar si lo que sucede en el relato se sitúa o no en el plano de la realidad, mientras que, en la tercera definición, se dice que es el personaje quien no lo logra. Para responderla, regresemos a la explicación de Todorov con respecto al *Manuscrito encontrado en*

*Zaragoza* de Jan Potocki. En dicho relato, de forma resumida, el personaje principal, Alfonso, se encuentra atormentado por una serie de sucesos en los que interactúa con dos mujeres. Las dos mujeres, que dicen ser sus primas, lo invitan a acostarse con ellas y a recibir su cariño en repetidas noches hasta que le ofrecen deshacerse de sus cinturones de castidad a cambio de que se quite una reliquia cristiana que le cuelga del cuello. Lo más extraño viene cuando, en las mañanas siguientes a las múltiples noches, Alfonso despierta recostado al aire libre y entre dos cadáveres masculinos en descomposición, cerca de donde dos bandidos habían sido colgados. Todorov enfatiza que Alfonso confiesa haber llegado a pensar que las mujeres eran demonios y animaban a los cadáveres, ya que, para él, el “Llegué a pensarlo” (23) es “la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico” (23). Pronunciar la antes mencionada frase define la constante confusión de no poder decidir concluyentemente si lo sucedido ha sido real o fantástico. En este ejemplo el personaje es quien vacila entre ambas posibilidades, pero entonces, Todorov señala que al lector no se le ha mostrado la “verdad” a través del narrador u otro personaje, así que, “lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes” (23). Cuando el personaje vacila entre lo que es verdad y lo que es fantástico, sin que se establezca, por ejemplo, que padece de locura o vive una serie de alucinaciones, el lector experimenta lo mismo y vacila de la misma manera entre ambos planos. Además, para que un relato sea fantástico, la manera de leer el acontecimiento extraño o sobrenatural presente no debe ser una lectura de tipo metafórico o poética, ni de tipo alegórico. Así se pueden determinar tres condiciones presentes en el género fantástico:

1. “que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados”.

2. “esta vacilación puede ser también sentida por un personaje [...], el lector real se identifica con el personaje”. Sin embargo, puede que el personaje no concuerde con el lector y viceversa.
3. “es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética”. (24)

Si pensamos en “Mantis” considerando lo anterior, notaremos que la voz narrativa describe detalles de su vida, como que va a la escuela: “At Catholic school” (3), la edad que tiene: “We are fourteen, some of us fifteen” (5) e, incluso, la constante mención de su abuela y la historia que le cuenta su madre: “My Grandmother was a party girl, according to my Mother” (7), los cuales nos permiten establecer a los personajes y los sucesos que viven dentro de una realidad que nos es reconocible. Así, consideramos que estas mujeres son personas comunes, percepción que cambia cuando la protagonista se metamorfosea y explica que tiene que ver con “keeping with my genes” (18). Nos podemos sentir identificadas con la protagonista y la forma en que vive su adolescencia. Además, ella misma nunca entiende qué es lo que realmente le sucede hasta que se completa su proceso. Es por eso que su metamorfosis no es un recurso alegórico o poético.

Finalmente, antes de establecer la versión definitiva de su definición, Todorov habla de lo que significa lo “fantástico” según el diccionario y según H.P. Lovecraft, lo cual difiere de las primeras tres definiciones y, para él, no hay que tomar en cuenta cuando categorizamos un texto literario. Todorov consultó el *Pequeño Larousse*, en el cual se define a lo fantástico como “aquello en lo cual intervienen seres sobrenaturales” (25). Para él es importante no considerar esta definición, ya que no hay forma de categorizar a la literatura en un género de lo “sobrenatural” porque no se marcarían diferencias importantes entre una gran cantidad de historias. Ahora, para Lovecraft “el

criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra sino en la experiencia particular del lector” (25). Para dicho autor, lo fantástico recae en la capacidad del lector de experimentar el terror al leer un texto. Sin embargo, Todorov no considera esta definición porque el género literario al que pertenece un texto no puede depender de la experiencia lectora de cada lector como individuo.

Según Todorov, “Si estas locuciones no existieran, estaríamos dentro del mundo de lo maravilloso, sin ninguna referencia a la realidad cotidiana, habitual; gracias a ellas, nos hallamos ahora en ambos mundos a la vez” (28). En conclusión, para que un texto sea fantástico, debe existir la referencia a situaciones reales que experimentamos cotidianamente en el mundo real que conocemos, además de la presencia de uno o varios sucesos sobrenaturales que se puedan sostener desde la explicación natural y la explicación sobrenatural. En “Mantis” la protagonista se desenvuelve en el mundo real, además de que atraviesa un periodo que todos los seres humanos atravesamos, específicamente en la manera en que, como mujeres, todas tenemos que atravesar. Sin embargo, una vez que termina su proceso, se ve metamorfoseada en una mantis religiosa. El proceso de metamorfosis en la diégesis es siempre un proceso irreconocible para la protagonista. Desde su perspectiva entiende que sus compañeras y ella están cambiando y que, a pesar de ello, su proceso no es igual al de las demás. Constantemente su madre menciona detalles vagos sobre su propio pasado como adolescente, al igual que el de su abuela antes que ella, comparándolos con el de su hija. La protagonista no puede comprender con claridad a lo que su madre se refiere, lo que alimenta una sensación de incertidumbre (propia de lo fantástico), tanto en la protagonista a lo largo del desarrollo del cuento, como en las lectoras. Así, el cuento cumple con las especificaciones establecidas por Todorov y es por ello por lo que lo considero literatura fantástica. Ahora, ya que he definido al texto bajo ciertas características, voy a hablar sobre la importancia de las transformaciones dentro del género.

## 1.2 Las transformaciones en la literatura fantástica

Más adelante, Todorov se dedica a describir la constante transgresión del plano mental al material y la modificación del mundo físico y el espiritual, a través de la transfiguración, reflejo del desdoblamiento del ser, que parecen siempre ir de la mano en el relato fantástico y que se relacionan con el desarrollo personal de un personaje para realizar el análisis de diferentes extractos de la literatura fantástica desde la perspectiva de distintas culturas y algunos postulados psicológicos. El objetivo de su ensayo es establecer la relación existente entre los conceptos de pan-determinismo y el espíritu y la materia para demostrar cómo éstos borran el límite entre el objeto y el sujeto, logrando un desdoblamiento de la personalidad. Escribe que “las metamorfosis constituyen una transgresión de la separación entre materia y espíritu, tal como generalmente se la concibe” (83). El límite entre lo físico y lo mental se desvanece cuando la metamorfosis se hace presente en el relato al convertirse en un acto de transgresión que atraviesa el bien marcado límite entre mente y cuerpo. El mundo físico y mental se vuelven uno y coexisten en el mismo plano, permitiendo que las diferentes versiones de una misma persona se manifiesten en su forma física. El sujeto de la metamorfosis se convierte en lo que le rodea y observa.

Otro componente importante de la literatura fantástica es la idea de la mirada. Para exponer la forma en que esta funciona dentro del relato fantástico, Todorov se refiere al texto *La princesa Brambilla* de E. T. A. Hoffman para definir el desdoblamiento del ser a través de la mirada ajena y la propia. Todorov afirma que “toda aparición de un elemento sobrenatural va acompañada de la introducción paralela de un elemento perteneciente al campo de la mirada” (89). Este objeto, es un objeto real que se utiliza en el desarrollo de la historia, pero se convierte en la metáfora de la mirada de los otros y de uno mismo. En el caso del ejemplo que presenta, la mirada se encuentra en la presencia de un espejo. Este espejo aparece siempre que los personajes del cuento avanzan hacia el suceso sobrenatural. Todorov explica cómo, en *La princesa Brambilla*, los personajes principales

(príncipe y princesa) encuentran “la verdadera felicidad” y “la verdadera riqueza” (89), únicamente cuando logran mirarse a sí mismos. Es a través del espejo que los personajes pueden conocerse y reconocerse en su forma e imagen, pero no sólo eso, sino que también ven reflejadas las miradas ajenas. Así, Todorov establece que en la literatura fantástica se encuentra eso que en su texto ejemplo define como “dualismo crónico” (89), concepto que se refiere a la doble estructura de un personaje que se construye, al mismo tiempo, desde la perspectiva externa y la interna.

En el caso de “Mantis”, la protagonista se mira desde la mirada ajena. Es decir, es constantemente transformada a la vez que ella se transforma a sí misma, por otras: “Mrs. Wear, is an Avon lady and I suffer one long afternoon of being daubed with honey cream [...] as she blithely assures me it’s supposed to sting” (1), al recibir los comentarios que, en este caso, provienen de la vecina, la protagonista reconoce que debe contener su proceso. En este momento, la protagonista se reconoce a través de lo que otras consideran la apariencia estándar de una adolescente bella, por lo que no se reconoce en sí misma cuando observa su reflejo en los espejos. Incluso su propia madre se esfuerza por cambiar su apariencia: “I sit still as she [my Mother] mirages me a pair of cheekbones, streaks dark gel across my temples, crimson stain on my lips” (2), en un intento de desviar la atención de la protagonista de su extraña “enfermedad” hacia el mantenimiento de su belleza. La protagonista se mira al espejo constantemente: “I wake to wonder at my face in the wardobre mirror” (9). Sin embargo, esta mirada rechaza la imagen que recibe como propia. Finalmente, después de desprenderse poco a poco de este rechazo de su imagen, decide deshacerse de la mirada ajena y abrazar únicamente la suya: “[...] a long mirror [...] I witness my reaction, the pale, inverted version of myself in polished glass. [...] I understand at once what my Mother meant by ‘late blooming’ — an adolescence quite unlike the one my classmates have been through” (17), lo que le permite completar la metamorfosis.



Con estos argumentos, se confirma que “Mantis” encaja en el género fantástico, ya que el desarrollo mental y físico de la protagonista se ven reflejados el uno en el otro, borrándose el límite entre su vida espiritual y su existencia material corporeizada. Esta idea es reforzada cuando, más adelante en el texto, Todorov establece una diferencia entre lo que llama “pensamiento mítico” y la literatura fantástica: “en la literatura fantástica [...] no se ignora el límite entre materia y espíritu, sino que, por el contrario, está presente para proporcionar el pretexto de incesantes transgresiones” (85). La mitología está llena de metamorfosis, pero éstas parecen suceder debido únicamente a un componente mágico en la narrativa, mientras que en lo fantástico es el mismo ser el que lo produce desde una serie de transformaciones menores.

Así, el pan-determinismo ocurre, en palabras de Todorov cuando: “el límite entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra, deja de ser *cerrado*” (83). Lo tangible y lo abstracto que en conjunto hacen al ser y que son, generalmente, considerados como dos entidades independientes, se encuentran en un punto medio que les permite atravesar lo uno a lo otro. De esta forma, la metamorfosis se convierte en una manera de borrar el límite entre la percepción y lo imaginario, lo que Todorov enfatiza como los principales síntomas de la locura según la psiquiatría (pero que no necesariamente confirman tal estado en determinados personajes literarios). La metamorfosis en “Mantis” es una transgresión primero por el hecho de que se vuelve difícil distinguir si es la perspectiva de la protagonista que proviene de lo imaginario o de la realidad, interpelando ambos: cuerpo y mente. Además, la voz narrativa se describe dentro de su grupo de amigas como “[...] frenetic with hunger, with wanting, with the repentance of the season. We laugh like hyenas, our heads thrusting forward from our bodies” (13), lo que apela a la locura que Todorov califica como otro tipo de transgresión ya que cuestiona el estatus natural concebido del humano con relación a su entorno.

Los postulados que me parecieron más importantes en la teoría de Todorov me llevan entonces a establecer una diferencia entre los términos “transformación” y “metamorfosis”. Las transformaciones son progresivas y no siempre notoriamente visibles, mientras que las metamorfosis son claramente visibles porque se exteriorizan en una manera drástica que lleva a la forma final de un determinado ser a otra totalmente distinta a la inicial (como el proceso de la oruga a mariposa del que hablaré en seguida). La metamorfosis es una serie de transformaciones emocionales, espirituales, personales y psicológicas que se vuelven tangibles en la apariencia física de un ser.

La voz narrativa en el cuento menciona que “At school, we watch videos of our changing bodies” (5), lo que define el proceso que vive como adolescente. La niña está madurando física y mentalmente en su proceso del despertar sexual al igual que sus compañeras. A través del desarrollo de la historia, la protagonista cambia de apariencia poco a poco, hasta transfigurarse por completo cuando se deshace de los prejuicios y decide dejar de contenerse: “At night, I fall asleep in shreddings and tatterings [...]” (9). Al hacerlo, su apariencia externa se “deshace” lentamente para reconstruirse en lo que desea ser cuando logra encontrar su liberación.

De esta manera, en el cuento se vuelve complicado distinguir si lo que sucede es producto de la imaginación de la protagonista o sucede realmente dentro de la diégesis. A pesar de ello, yo afirmo que el caso es el segundo, ya que las múltiples, casi imperceptibles, transformaciones en las que la protagonista parece perder su forma, son, ante la mirada de las lectoras, una disolución de identidad. Dicha identidad no se pierde, sino que se transforma. La personalidad de la protagonista se ve perturbada por la etapa de su vida que atraviesa y a través del sentir de su cuerpo se desdobra, para finalmente reconfigurarse como una nueva. Es interesante que, además, para ella, se trata de una decisión de mantener el linaje que su madre le transfiere, al igual que su abuela a ésta: “I think, again, about my Grandmother, about my absence of a Grandfather, my Mother’s unknown thumb-

smudge of groom” (17), lo que establece una conexión entre personajes con relación a su condición como mujeres. Parece ser que la maduración de la protagonista es un proceso que su madre y abuela han vivido de manera muy similar, si no es que idéntica. La presencia de dichas transformaciones se hace posible dentro de la diégesis del cuento gracias a lo que Todorov define como pan-determinismo. Ya que se ha establecido una diferencia entre transformación y metamorfosis, procederé a brindar un pequeño recorrido por la evolución de este último concepto a través del tiempo en la historia de la representación metamórfica en la literatura para definir su propósito y representación actual.

### **1.3 La metamorfosis**

Marina Warner, en el apartado “Hatching” de su ensayo sobre la metamorfosis, se refiere al proceso específico metamórfico de los insectos y su relación con la literatura y el desarrollo de los personajes dentro de ésta. Dado que la protagonista en “Mantis” se convierte en insecto, los argumentos de Warner funcionan para mi análisis literario.

El propósito principal de ese artículo es brindar un panorama general sobre el significado de la metamorfosis en la literatura de diferentes periodos en la historia a través de las imágenes del nacimiento de reptiles e insectos y los procesos que sufren estos últimos. La pregunta clave que la autora trata de contestar es cómo los procesos naturales de metamorfosis, específicamente en insectos, influenciaron la manera de construir al individuo dentro de la literatura, abriendo paso al desarrollo de temas como la fragmentación y la pluralidad del yo. Con estos dos últimos términos la autora se refiere a que cada transformación por la que pasa un personaje en el camino a la metamorfosis se relaciona con una particularidad de su personalidad. En nuestro ejemplo, para la protagonista de “Mantis”, su cuerpo se deshace lentamente de la piel, cabello, uñas, etcétera, cada vez que en su interior algo cambia.

Warner describe la observación detallada del ciclo de la mariposa que llevó a cabo Maria Merian en el siglo XIX para establecer una relación entre la metamorfosis de insectos y la pluralidad del yo, que se refiere a todas las formas en que una persona se puede representar con relación a su madurez, forma de ver el mundo y red de conexiones que tiene con otros individuos de su misma o distinta especie: “My teeth drop, my wig slips and I am something else entirely” (Armfield, 17). El carácter interno es revelado a través de una serie de transformaciones externas hasta el estado final del proceso metamórfico, el cual revela al verdadero ser.

Maria Merian decidió visitar algunas de las colonias inglesas para observar especies distintas de orugas, ya que había terminado su análisis de las especies endémicas de su país natal, Inglaterra. Tras varios meses de seguir cuidadosamente las metamorfosis de varias especies, descubrió “permutations of dissimilarity, not of similarity, into the development of an entity” (79). No en todas las ocasiones la forma final del sujeto concordaba con su forma inicial. Es decir, algunas de las orugas más coloridas y agradables a la vista se convertían en una mariposa opaca y poco bella, mientras que otras repulsivas a la vista terminaban por convertirse en mariposas hermosas. Este descubrimiento causó sensación dentro de la esfera de la psicología, en la cual se retomó la imagen de dicho proceso para hacer referencia a la psique humana, como Warner afirma: “between due organic change on the one hand and incongruous and disruptive mutation on the other” (75). Las mariposas se convirtieron en el reflejo del alma humana, generalmente con una connotación positiva. Así, el psicoanálisis se abrió paso en la literatura donde comenzaron a retomarse dentro de la narrativa personajes que se transformaban en insectos.

La presencia de la metamorfosis existía ya en la literatura desde hace siglos por la mitología griega, en la cual existen incontables relatos del dios Zeus, quien se transforma en distintos objetos y seres vivos para abusar de toda mujer que se le pusiera enfrente; sin embargo la diferencia entre lo que en ese entonces se entendía como metamorfosis y la incipiente definición

del término radica en que Zeus se transforma rápidamente y con un específico fin, mientras que, según la nueva interpretación, la metamorfosis es un proceso que se da progresivamente durante la transformación de un ser en sí mismo que después se manifiesta en su forma física. Es decir, la metamorfosis es ahora un reflejo del alma humana, la representación de su carácter y el *via crucis* encarnado. En el cuento de Armfield encontramos una referencia a estos mitos que apunta hacia el motivo de la metamorfosis: “stories of swans and spiders, bay trees, narcissi, girls transformed into monsters by rivals playing dirty” (8).

Volviendo al ciclo de la mariposa, encontramos un concepto importante: la eclosión, el cual se refiere al momento en que una crisálida se rompe, dando paso a un ser nuevo que se resguardaba dentro de ella para poder completar su proceso de metamorfosis (como las orugas). Warner argumenta que “Highly productive relations exist between natural hatching and magical metamorphosis, which have themselves helped to change ideas about human identity and psychological development” (78). Eclosionar es propio de los huevos, pero también de las crisálidas. Para convertirse en mariposa, una oruga se envuelve con un fino hilo que al endurecerse se vuelve una crisálida. Dicha crisálida cubre a la entidad que se transforma para finalmente liberar su nueva forma. La relación entre la naturaleza y la identidad humana radica en que dicho proceso se convierte en la imagen de la evolución en la psique humana.

En el caso de “Mantis”, la piel es constantemente mencionada como si fuera una pieza de vestimenta, lo que se relaciona a la idea de la crisálida. La piel y todo lo que constituye la apariencia externa de la protagonista fungen el papel de crisálida. La eclosión no se refiere únicamente al rompimiento de la crisálida, que sucede progresivamente durante el cuento, sino también a la liberación del alma. Warner establece que “the protagonist’s true self generates itself in its proper character” (85). Cuando la protagonista deja de tratar de contener la pérdida de su piel, ésta se cae completamente revelando su nueva forma: “My skin starts to slip off my bones with a heaviness of

sheer relief and the shell beneath is something like my Mother's; the hard pale surface of unblemishable cold" (17): la mantis. Finalmente se encuentra liberada, sale de la crisálida y además emocional y psicológicamente deja de ser el objeto de la represión.

Cuando pensamos en la metamorfosis desde la literatura, la primera referencia que nos viene a la mente es la obra de Franz Kafka. Sin embargo, existen muchas otras representaciones de la metamorfosis y diferentes insectos en el imaginario fantástico de las artes en general. En el caso específico del cuento en cuestión, es la mantis, pero ¿qué implica y por qué es clave en el análisis feminista de la metamorfosis? Lo veremos en el siguiente capítulo.

## **Capítulo 2: La cristalización de la imagen de la mantis como mujer *fatale***

En el capítulo anterior establecí que “Mantis” pertenece al género literario de lo fantástico y lo relacioné con las características principales que lo colocan en esta categoría, siguiendo como eje principal el motivo de la metamorfosis. Dicho motivo en la literatura es representado generalmente a través de las imágenes de insectos. En este caso específico, la imagen es la de la mantis religiosa. En este capítulo voy a describir el proceso que llevó a la mantis religiosa a convertirse en la representación viva de una especie de mujer-monstruo que encarna el mayor temor del hombre: la castración. Para lograrlo, primero me remitiré al ensayo “Love, Cannibalism, and the Sacred: Roger Caillois and the Myth of the Praying Mantis”, en el cual Romi Mukherjee revisa la obra de Caillois de manera que rastrea el origen de la cristalización simbólica de la mantis religiosa desde el análisis detallado que este último desarrolló. En seguida retomaré un artículo titulado “Surrealism's Praying Mantis and Castrating Woman” escrito por Ruth Markus, en el cual la autora parte de la anterior caracterización de la mantis para analizar las obras plásticas de importantes artistas de la corriente surrealista, de manera que ejemplifica su cualidad de ideograma. Finalmente, describiré el ciclo real de una mantis religiosa según investigaciones biológicas y presentaré un poema dedicado a la mantis escrito por un poeta en una página de internet para establecer la diferencia entre el mito y la realidad que rodean a dicho insecto.

### **2.1 La mantis como ideograma**

En el ensayo “Love, Cannibalism, and the Sacred: Roger Caillois and the Myth of the Praying Mantis”, Romi Mukherjee se remite a la obra de Caillois para establecer el origen de la cristalización simbólica del insecto desde el análisis detallado que este último desarrolló. Mukherjee parte de narrar cómo en su niñez se encontró con la mantis religiosa y el terror que le provocó, reacción muy similar a la de Caillois durante sus propios encuentros con el insecto. La

mantis religiosa es, pues, un insecto aterrador, no sólo por su apariencia, sino también por el hecho de que la hembra devora al macho durante la reproducción. La fascinación de Caillois surge de la dicotomía entre el adjetivo que califica a la mantis (religiosa) y su comportamiento, y se extiende hasta la dicotomía de amor y muerte que éste conlleva. Es por esta dicotomía que dicho insecto es siempre hembra en el imaginario colectivo: “the mantis with both love and death, and most importantly, the woman with the ecstatic capacity for sexuality to devour, depersonalize, and indeed deaden through scouring subjectivity of its singularity” (3), al representar, a través de la imagen de la *vagina dentata*, la mencionada capacidad para devorar y despersonalizar. A partir de la concepción de la mantis religiosa como mujer a través de la imagen de la vagina devoradora, el símbolo de la mantis se ve ligado directamente con la imagen de la mujer, a través de un elemento importante para el análisis del cuento: la sexualidad femenina.

Entre 1932 y 1934, Caillois escribió una colección de ensayos como primer intento de una aproximación al análisis de la imagen de la mantis, a la vez que entró a la universidad y se encontró con el surrealismo, corriente que compagina perfectamente con su creencia de que hay ciertos objetos que deconstruyen al consciente y se adhieren a él al confrontar una serie de sensaciones e instintos que de otra manera permanecerían dormidos. Estos instintos poseen una fuerte “capacidad lírica” de la cual la mantis es pilar, fungiendo el papel de lo que Caillois denomina “ideograma”: “the ideogram is an over-determined representation which ‘annexes’ consciousness” (7). Como “ideograma”, la mantis representa todo lo que la vida rechaza como antinatural, pero en oposición a la teoría surrealista, lo hace desde el plano de la realidad, de lo vivo y de la naturaleza. Es decir, la mantis toca un sustrato oculto de la vida biológica al conectar los deseos internos del individuo con la naturaleza existente: “the mantis stands at the interstices of internal human life and the external natural world, a figure of psychic and spatial chiasmus that is absorbed into nature only to absorb the human and its drives into itself” (8), de manera que funciona como la representación de



la naturaleza oculta del ser humano que provoca que éste la identifique “as the menacing feminine in an annihilationist moment of deadly jouissance” (8) con base en tres ejes importantes: el mimetismo, la sexualidad y la nutrición.

La mantis como “ideograma” se convierte entonces en un mito, descrito por Mukherjee como “a furious union of biological life and the imaginary, is precisely where ‘... one apprehends how to live, in a raw manner, the collusion of the most secret and virulent postulates of individual psychisme and the most imperative and troubling pressures of social existence’” (11). Es a través del mito que el ser humano mezcla lo que sucede en lo más profundo de su subconsciente con lo que le preocupa del plano de la realidad que vive: “social phenomena and individual instinct confront and over-come one another or rather where they both merge in a larger synthesis that maintains external/social forms while fusing them with psychic energetics” (11), de manera que funciona como el concepto del pan-determinismo de Todorov, pero fuera del plano de la fantasía.

Al convertirse en mito, la mantis es el límite entre cuerpo y psique borrado, a lo que Caillois denomina como “the sacred of transgresssion” (12). La transgresión, entendida aquí como la ruptura entre el supuesto límite entre dicotomías, funciona como herramienta para mi lectura de la metamorfosis en el cuento de Armfield, en el cual la imagen de la mantis es subvertida al transgredir los planos de lo que la protagonista conoce sobre ella y las mujeres de su familia: “I think, again, about my Grandmother” y lo que reconoce de su imagen propia: “I am something else entirely” (17).

Retomando los tres principales ejes, primero encontramos al mimetismo. Este concepto es, según Caillois, la capacidad de despersonalización, entendida como “Becoming-nature, becoming-matter, and becoming the persona of the mask” (Mukherjee: 16), lo cual desafía los límites del ser humano, en términos de su geografía mental y corporal, al crear un nuevo plano en el cual uno no se posee a sí mismo, sino que se ve absorbido por un espacio-tiempo que se manifiesta a través de lo

que fue en algún momento un cuerpo o un sujeto. En este sentido, las mantis son un objeto místico en la forma más simple: “the negation of consciousness, subjectivity, and the corporal in order to attain higher states of depersonalized univocity” (17). Caillois utiliza el acto del mimetismo, que es en el nivel más básico el de la capacidad de camuflaje, para concluir que las mantis son “the uncertainty of being’s borders” (19), lo cual es una de las problemáticas en el cuento. En él, la protagonista expresa que “My mouth is wide with anticipation. Not for kissing but for something more in keeping with my genes” (18), dejando atrás lo que le preocupa del mundo a su alrededor para liberarse de su consciencia y de esa manera conocerse mejor en referencia a sus antepasadas y su existencia como mujer, por lo que este concepto es clave en la representación de la mantis.

Desde el eje de la sexualidad, la mantis se convierte en la representación de la *vagina dentata*, el sadismo sexual caníbal que en la mantis surge tanto de la necesidad de alimento como del deseo de aumentar la sensación de placer y que, según Freud, son las expresiones primitivas de la sexualidad humana, existentes en lo más profundo de la biología y la psicología. Los mántidos y los seres humanos nos encontramos unidos por nuestra necesidad nutricional y sexual. A pesar de que la mantis refleje deseos primitivos de la humanidad en general, la mantis se apega más a la sexualidad femenina como la boca-vagina que come, ama y castra.

Finalmente, desde el eje de la nutrición, Caillois se refiere a diferentes culturas en las que existen mitos que refieren a mantis, en los cuales el canibalismo es sinónimo del renacimiento de la sociedad, en la cual se crea un nuevo orden. Esto es importante para mi análisis porque, el que la protagonista finalmente sea una mantis y se coma a un hombre, es un acto de transgresión al orden patriarcal que critica y teme que las mujeres vivan y descubran su cuerpo a través de su sexualidad. La protagonista abraza su experiencia corporal: “I let him dance with me, my mouth awash with what feels like saliva, his body like the jolt before a crash/[...] and I find I have chewed

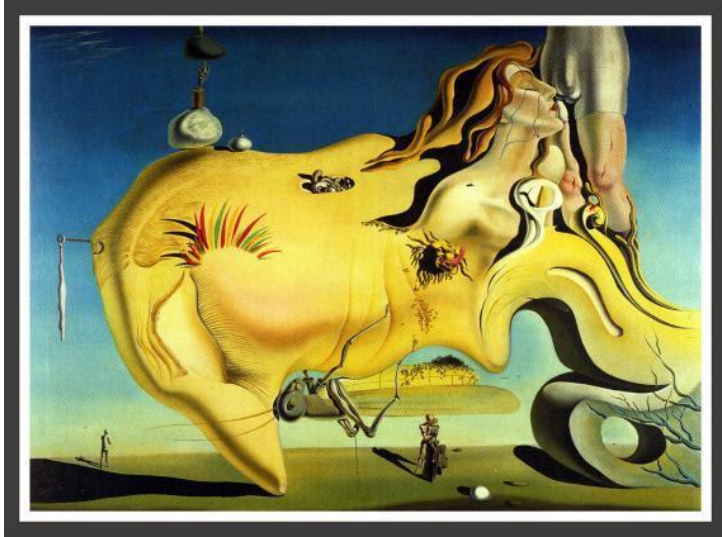
my bottom lip enough to tear it. I grab his hand tighter, taste the blood on my lips (16-17) y descubre su deseo sexual.

Mukherjee concluye que Caillois abrió paso a un estudio comparatista de la biología (y la entomología, en particular) con la psicología humana, en el que se pueden encontrar paradigmas entre el comportamiento y los deseos del mundo animal y el ser humano, lo que puede ayudarnos a entender que no nos volvemos un ser diferente, si no más nosotros, al igual que la protagonista de “Mantis” cuando establece que “the last of my skin falls down unheeded to the bathroom floor” (18), marcando el momento de la culminación de su proceso metamórfico.

## **2.2 La mantis en el arte surrealista**

El análisis sobre la obra de Caillois presentado por Romi Mukherjee me llevó a un artículo titulado “Surrealism's Praying Mantis and Castrating Woman”, escrito por Ruth Markus, en el cual la autora parte de la antes mencionada caracterización de la mantis para analizar las obras plásticas de importantes artistas de la corriente surrealista. Markus empieza por establecer que se referirá a la mantis siempre como “she” (ella) con el propósito de ejemplificar su asociación con la *femme fatale* y la antes mencionada imagen de la *vagina dentata* o vagina con dientes.

Markus afirma que la mantis engloba dos de los motivos más importantes de la corriente: la metamorfosis y la vagina con dientes, que para Paul Eluard representa la relación sexual ideal: “diminishing the male and magnifying the female, making it completely natural, he argued, for the female to take advantage of her momentary superiority and kill the male” (33). En la cita anterior, podemos ver cómo los varones veían en esta imagen un cierto placer, pero también temor, al sentirse vulnerables ante la mujer, cosa que no sucede en otro plano más que el de la relación sexual. Así, la autora plantea la ambivalencia siempre presente en la imagen de la mantis: la muerte y la resurrección masculinas.

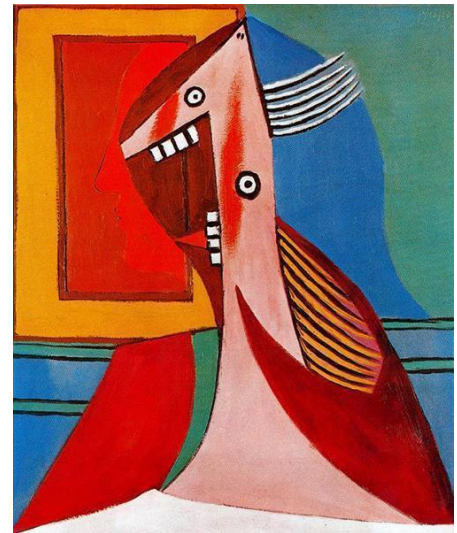


*Ilustración 1.* Dalí, Salvador. *Face of The Great Masturbator*. 1929. Oil on canvas. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Web.

Es entonces que Markus nos presenta la obra de Dalí: *El gran masturbador* (*Ilustración 1*), en la que para ella se refleja la atracción sexual hacia lo que él, en sus propias palabras llama ““the spectral capacity of women” — “their possible dissociation, their luminous charnel decomposition” (34). El pintor encuentra este poder de disociación en la imagen de la mantis o

del saltamontes (que suele intercambiar), un componente que parece fascinarlo más que asustarlo.

Por otro lado, Markus describe la obra de Picasso: *Busto de una mujer y autorretrato* (*Ilustración 2*) como un ideograma de su esposa, en el cual la presenta llena de dientes afilados que lo amenazan a la vez que parece gritarle. En la pintura se observa la silueta del rostro de un hombre tras los dientes amenazantes de la mujer. La imagen de la mujer está deformada a imagen de algo monstruoso, mientras que la silueta del hombre permanece natural.



*Ilustración 2.* Picasso, Pablo. *Bust of A Woman and Self-Portrait*. 1929. Oil on canvas. WikiArt: Visual Art Encyclopedia. Web.

Con estos ejemplos podemos mirar desde las dos caras de la moneda, el ambivalente arquetipo femenino que se atribuye a la mantis. Además, nos demuestra cómo la simbología de la mantis se cristalizó en el imaginario masculino, de manera que ninguna pintora de la corriente la utilizó, al calificarla como “a male appropriation” (37).

Después de permitirnos experimentar las miradas opuestas que se posan sobre la mantis, Markus concluye que el surrealismo continuó mostrando a la mujer como Gran Madre o como mujer fatal, ambigüedad que se presenta desde el nombre que se le ha dado (*praying mantis* en inglés), que juega con el significado de “praying” y su homófono “preying”; encasillando a las mujeres en su propio sexo, siempre como la imagen de las necesidades sexuales masculinas y de sus más profundos temores, representada a través de la mantis.

Hasta aquí, nos damos cuenta de que el terror que provocan el aspecto de la mantis y su comportamiento fue producto del imaginario masculino, que cargó al insecto de una serie de significados negativos asociados con las mujeres. Para ellos, las mujeres que nos apropiamos de nuestro cuerpo, de nuestras sensaciones y de nuestra sexualidad somos una amenaza, un monstruo. En el cuento de Armfield, la protagonista es una niña, cuyo cuerpo inicia el proceso de la maduración sexual. Se siente confundida sobre lo que le sucede: “I do bleed, though there is a difference in the colour and texture, a difference in the pullings and scrapings of my hips. I have thought of asking about this” (7), pero el círculo social que la rodea (conformado por puras mujeres) no habla sobre este tema. Peor aún, cuando en la escuela programan una lección sobre sexualidad y el cuerpo femenino, es un profesor — varón —, el designado para impartirla. Este hombre no tiene conocimiento científico ni personal sobre el cuerpo de la mujer y decide mostrarles un video de hace más de 20 años, al que la protagonista describe cómo “censored Health and Safety movies from the 1970s” (5). Este suceso es clave en mi lectura de la metamorfosis, ya que me hizo pensar sobre la información científica que existe sobre nuestros cuerpos como agentes sexuales, tema que analizaré en el siguiente capítulo.

### **2.3 El ciclo de vida de la mantis: biología vs ideología**

Un artículo de la CONABIO escrito por Enrique Mariño describe a los mántidos, más comúnmente llamados mantis, dentro de los que se encuentran la mantis religiosa. En cuanto a su anatomía, las

hembras de todas las especies de mántidos sobrepasan el tamaño del macho por el doble. En el caso de la mantis religiosa, los machos cuentan con dos pares de alas, mientras que las hembras pueden o no contar con sólo uno. El abdomen es en ambos casos alargado, pero el de la hembra cuenta con ocho segmentos, a diferencia del abdomen del macho que cuenta con seis. Esto porque la hembra debe almacenar los huevecillos. El macho se distingue por presentar una asimetría al final del último segmento, donde se encuentran sus genitales.

Por otro lado, el ciclo de vida de las mantis consta de 10 a 12 meses, con algunas excepciones de 14. Su temporada de apareamiento inicia en otoño y es la característica que ha hecho que estos insectos se conviertan en la figura mítica que hoy son. Ya que, como Mariño establece, es en este momento de apareamiento cuando “suele presentarse sólo en algunas especies –como la Mantis religiosa– el “canibalismo sexual” por parte de la hembra” (14). Es por este hecho que, al pensar en una mantis, siempre viene a la mente la imagen del insecto verde gigante, que asemeja a una hoja, con las patas dobladas en forma de rezo. Sin embargo, es importante notar que Mariño pone énfasis en “señalar que este suceso no es tan frecuente en condiciones naturales, por lo que no es extraño que el macho llegue a completar la cópula y sobreviva”. A pesar de que el investigador acepta la existencia del acto “caníbal”, se esfuerza por dejar claro que en la mayoría de las ocasiones no sucede. Además, añade que es el macho quien “detecta a una hembra receptiva y tras el cortejo [...] la monta” (14), al contrario de la idea construida alrededor del mito de la mantis de que ésta atrae al macho con sus dotes seductoras buscando atraerlo a su muerte.

Una vez fecundadas, las mantis hembra que llegan a devorar al macho lo hacen con el fin de asegurar el buen desarrollo de sus huevecillos. Los huevecillos son cubiertos por una masa espumosa que se seca al aire y se convierte en lo que llaman una “ooteca”. Después, la mantis coloca la masa sobre alguna hoja o tallo, en donde los huevecillos se desarrollan hasta convertirse en “ninfas” y se liberan. Mariño describe que, en esta fase del desarrollo de la ninfa a mantis, la

primera sufre una llamada “metamorfosis incompleta” que la lleva a verse exactamente igual que una mantis adulta, con la diferencia de que su aparato reproductivo no es funcional. La protagonista del cuento de Armfield vive dicha etapa, tal como su madre establece cuando menciona que ““I was a late bloomer too. It’s a family trait”” (15). Su transformación se ve completa en sincronía con el primer encuentro que tiene con un joven del sexo opuesto. Al experimentar las sensaciones corporales que despiertan en ella, la protagonista se permite convertirse en la mantis religiosa devoradora de hombres. Reconoce que es una cualidad heredada de las mujeres de su familia, lo que liga la interpretación de su metamorfosis a la connotación negativa de su simbología. Sin embargo, la protagonista se deshace de los prejuicios al rechazar los constantes intentos de otros personajes de contener su desarrollo, logrando así reapropiarse de su cuerpo monstruoso y resignificarlo como un símbolo de empoderamiento.

Además, Mariño introduce el proceso conocido como “ecdysis”, el cual consiste en una serie de mudas por las que todas las ninfas deben atravesar en su proceso de maduración, variando entre 3 y 12 veces. La protagonista de “Mantis” atraviesa por este proceso en su camino a obtener su forma absoluta: “I dream in sheddings — spend my nights sunk beneath seas of teeth and fingernails, the suffocation of skins cast off and left unbodied” (4-5). Descrito como una enfermedad de la piel, es en realidad una etapa de las muchas en una especie de *coming of age* que culmina cuando descubre y acepta su deseo sexual. El proceso de transición entre niña y mujer (adolescencia) y el proceso de transición entre ninfa y mantis religiosa encuentran en la imagen de la muda de piel un punto en común que funciona como una herramienta literaria que posibilita el pan-determinismo dentro de la diégesis. Así, se logra con éxito desdibujar el límite entre el cuerpo hegemónico y el cuerpo desfigurado, que representan, al mismo tiempo, lo que sucede a nivel fisiológico durante nuestro desarrollo sexual y el tabú de decidir vivir nuestra sexualidad en todo su esplendor con la corporalidad que conlleva. Más adelante retomaré este tema de corporalidad

con relación a la monstruosidad para establecer una conexión entre el miedo a la sexualidad femenina y la “otredad” que ésta representa en un mundo que toma al hombre como el universal.

Al contrario de los estudios biológicos, los artistas todavía tienden a asociar la imagen de una mantis con esa del asesinato premeditado, el hambre y la seducción. Para brindar un ejemplo de ello, presentaré el siguiente poema titulado “Mantis Religiosa (Soneto)”, escrito por Eduardo León de la Barra: “edelabarra”, usuario de la página web *mundo poesía*:

Mas de una vez recurre a la belleza  
seductora, bonita y engañosa,  
con ademanes propios de una diosa,  
la mantis esperando por su presa.

En éxtasis por su naturaleza,  
en perfecto equilibrio y armoniosa,  
con tules de colores ella posa,  
modelo de traición y de sorpresa.

Femenina artimaña de este ser,  
que basa su accionar en la confianza,  
cuando en verdad son ganas de comer.

¡Ay del incauto que creyó en su danza!  
cayó en sus brazos antes de entender,  
yendo a parar adentro de su panza. (diciembre 2015)



El texto describe a la mantis religiosa con calificativos asociados a las mujeres seductoras, específicamente a un tipo de mujer seductora, nombrado como *fatale*, que retomo de los textos teóricos a los que hasta ahora me he remitido. Además, el autor agrega una nota a pie de página que dice que “El 9º verso no pretende ser un ataque al sexo opuesto, sólo es una característica de las hembras de esta especie, que devoran al macho después de la fecundación”. Este comentario que pretende justificar la imagen transmitida de la mantis parece, para mí, en realidad demostrar que el mismo autor reconoce el mito construido alrededor del insecto. Más allá de ello, el autor afirma que comerse al macho es intrínseco a la hembra de la especie y lo resalta como característica única.

Compartiré algunos de los comentarios de otros usuarios para resaltar el hecho de que se reconoce a la idea antes expuesta como verdadera, sin cuestionamientos:

- Andi Del Alba: “Bonito contenido aleccionador el de estos insectos; que utilizan su belleza y encanto para poderse alimentar. [...]”
- jmacgar: “Una magnífica descripción has hecho, Eduardo, de las técnicas seductoras de la Mantis, increíble hembra que con sus artes consigue dos objetivos vitales de una vez: continuar la especie provocando la atracción del macho para que la insemine y.... alimentarse luego con él [...]”
- Maramin: “Excelente soneto enmarcando la presentación de la Mantis como un insecto peligroso y seductor que sabe disfrazarse y camuflar sus ansias predatorias”.

Sin embargo, como ya lo mencioné antes, los estudios biológicos indican que este suceso no se presenta en todos los casos y que, cuando ocurre, es para asegurar la supervivencia de los huevecillos. El macho reconoce la prioridad de los huevecillos por sobre él mismo, al igual que la hembra. Esto demuestra lo cristalizado que está el mito que rodea a la mantis en la sociedad, incluso

en nuestros tiempos, apoyado por la carga de la necesidad de antropomorfizar todo lo que nos rodea.

En el caso de “Mantis” esta imagen es retomada con el fin de resignificarla, dándole una carga positiva para transmitir una idea de liberación del cuerpo femenino y la forma en que éste se relaciona con nuestra sexualidad en el imaginario masculino. La presencia de la metamorfosis y la figura de la mantis religiosa resaltan la cualidad monstruosa que se le atribuye a las mujeres que deciden apropiarse de su cuerpo y su sexualidad. En “Mantis” este discurso se subvierte al construir una geografía corporal del insecto monstruoso que contextualiza la sexualidad femenina ante la mirada social patriarcal, como veremos en el siguiente capítulo.

### **Capítulo 3: Adolescencia y transición**

En el capítulo anterior brindé un panorama general sobre la imagen mítica de la mantis religiosa como mujer sexualmente caníbal. Este canibalismo sexual aterra a los varones y presenta a la sexualidad femenina como algo monstruoso. Para redescubrirnos y definirnos como mujeres y sujetos (no objetos) sexuales, es importante aprender a conocer y experimentar nuestros cuerpos desde una edad temprana que nos permita desarrollarnos. Es por ello por lo que en este capítulo exploraré la narrativa femenina del “Coming-of-Age” descrita por Christy Rishoi, la cual demarca un espacio seguro para lograrlo. Una vez hecho esto, describiré la crítica feminista que Jill M. Wood, Patricia Barthalow Koch y Phyllis Kernoff Mansfield realizan sobre el conocimiento científico existente acerca de la sexualidad y los cuerpos femeninos, el cual nos alecciona a rechazar nuestra sexualidad. Finalmente, me referiré a los siete postulados de Jeffrey Cohen sobre “el monstruo” para relacionar la “otredad” que las mujeres, en oposición a los varones, representan, con su incesable tendencia a ubicarlas como monstruosas a raíz de la corporalidad y sexualidad femeninas. Esto me sería de utilidad para establecer cómo el cuerpo de la protagonista de “Mantis” traza una narrativa del borrado de las mujeres en la sociedad, utilizando la misma imagen que los varones han transmitido por tantos años, que la narradora re-escibe de tal manera que la protagonista se re-apropia de su identidad y legado matrilineal para re-significarse a sí misma.

#### **3.1 La adolescencia y la narrativa femenina del *coming of age***

Antes de comenzar con el análisis literario, hay que plantearnos la etapa de desarrollo en la que se sitúa la protagonista del cuento de Armfield. Por un lado, la propia autora de “Mantis” se ha referido a esta etapa directamente como “*puberty*” (pubertad en inglés)<sup>3</sup>. Por otro lado, yo he decidido

---

<sup>3</sup> Ver: Julia Armfield: 'There's freedom in the monster being the norm', en <https://www.theguardian.com/books/2019/may/30/julia-armfield-salt-slow-interview>

utilizar la palabra “adolescencia” para referirme a ella porque el primero se refiere al periodo en el que un ser humano completa la trayectoria de niña a adulta; mientras que el segundo se refiere a una etapa temprana de la adolescencia, en la que se inician los cambios físicos y psicológicos sin que estos sean drásticos o explícitamente visibles. Según el diccionario de Cambridge, hablar de un *coming of age* remite a “the time when someone matures emotionally, or in some other way”. La razón por la que yo me refiero a la protagonista del cuento como adolescente recae sobre el hecho de que la voz narrativa establece que su proceso de metamorfosis se agiliza “on the week of my fifteenth birthday” (9), siendo esta edad la cúspide del cambio (simbolizado en los quince años festejados en México). Tomando en cuenta estos últimos datos, a mi parecer la protagonista no se encuentra en un estadio temprano, sino en ese momento clave que, según Christy Rishoi en su libro *From Girl to Woman: American Women’s Coming-of-Age Narratives*: “reaches critical mass in adolescence” (3). En “Mantis”, nos encontramos con una forma particular del rito de paso de la adolescencia.

Para las niñas que se ven en la brecha del paso a convertirse en adolescentes, nace la presión por definirse de acuerdo con las imágenes que se transmiten en sus entornos sociales. Rishoi argumenta que “The imperative to develop a coherent identity that meshes with society’s dominant ideologies is unspoken, but individuals who transgress cultural norms are quickly brought into line or ostracized” (3), de manera que aquellas jóvenes que no se adaptan a la imagen que su entorno social ofrece con respecto a lo que significa “ser mujer”, son expulsadas. Armfield enfatiza la manera en que, como niñas, nos sentimos alienadas de las demás cuando la voz narrativa menciona que “Girls we have known from kindergarten are abruptly alien, deeper-voiced and softer-boned beneath the surface, foreign objects with their sudden hips and waists” (6). El uso de las palabras “alien” y “foreign” califica a las adolescentes cambiantes como algo no perteneciente o no

reconocible como humano o similar. Además, reconoce el hecho de que los cambios que vivimos cuando somos adolescentes se aceleran en un punto crítico que los vuelve aún más perceptibles a los ojos de las demás. Nos hacen creer que somos las únicas que nos sentimos confundidas al intentar construirnos como individuos en el camino que funge como antesala a la adultez: “leaving many of us convinced that we were aberrations” (3). Esta sensación está presente en “Mantis”, ya que la voz narrativa constantemente se describe a sí misma y a su grupo de amigas “like hyenas” (13), como un tipo de animal que generalmente se asocia a la depredación y el deseo de devorar, que anda en grupo -un clan- lo cual crea una relación entre las adolescentes que comienzan a descubrir múltiples sensaciones corporales, con una imagen de lo aberrante y/o lo incorrecto. En la escuela observa a las demás con relación a sí misma en un intento por comprender el proceso que vive, y afirma que: “We are all of us peculiar; frizzy-haired and sweaty” (3). Reconocer una especie de otredad en las demás es importante para que las adolescentes creen comunidad entre ellas: “In the spaces between Mass and classes, we talk long, indulgent circles of self-hatred [...] –a cosy bonding-rite” (3), incluso en un periodo en el que los cuerpos se sufren.

A pesar de reconocer el cambio en las demás, la protagonista establece un distanciamiento respecto a ellas al reflexionar sobre la menstruación: “I do bleed, though there is a difference in the colour and texture” (7). Al externar dicho comentario, la protagonista resalta su postura como “la otra”, enfatizando su perspectiva personal, la cual la coloca en una posición distanciada de la idea general que tiene sobre ser una adolescente, a pesar de incluirse como parte del grupo. La protagonista se reconoce como parte de un grupo de similares, pero a su vez batalla con la idea de no compaginar completamente. Esta particularidad permite que la sensación de incertidumbre en la protagonista y las lectoras se mezcle y se vuelva una a lo largo de la narrativa.

Rishoi habla de la literatura escrita por mujeres y, en específico de aquella que trata precisamente sobre esta etapa en nuestras vidas. Para la autora, el género literario del *coming of age* es la clave para entender “how girls become women and how they cope with the conflict between their own desires and the social repression of women’s desire” (3). El *coming-of-age* femenino consiste de un tipo de narrativa que, a la vez que se construye, conforma un espacio seguro para la experiencia personal del cambio, logrando convertirse también en un acto de resistencia en contra de las imposiciones sociales que buscan censurar la experiencia femenina y privarnos de la libertad de decidir sobre nuestros cuerpos. Esto se logra a través de una serie de transgresiones literarias que predisponen, en palabras de Rishoi, “a strong resistance to normative femininity” (11), tal como el uso de narrativas disonantes que no dejan claro hasta qué punto los sucesos de la diégesis son verdaderos o falsos “by subverting the reader’s desire for coherent narratives that clearly signal their status as either truth or fiction and that will reinscribe and verify a unified selfhood” (8), tal como en “Mantis”, donde, como ya vimos, es gracias al concepto de pan-determinismo propuesto por Todorov que la metamorfosis se vuelve posible, logrando encarnar como una unidad la monstruosidad de la adolescencia, el cuerpo femenino y su sexualidad. El uso de las descripciones que se relacionan con animales e insectos, que asocian a las adolescentes con una ferocidad animal que se retoma como el deseo sexual que despierta en ellas, refleja una especie de desafío en contra de las prohibiciones que el régimen patriarcal dispone para niñas y adolescentes como el camino apropiado para su desarrollo fisiológico y sexual. Por ejemplo, una de las amigas de la protagonista dice que “I haven’t eaten since February” (12) después de discutir su asistencia a una fiesta en la que estará presente un niño que ha llamado su atención. A lo que la voz narrativa responde con la siguiente descripción: “We are frenetic with hunger, with wanting, with the repentance of the season. We laugh like hyenas, our heads thrusting forward from our bodies” (13). Esta última la piensa para sí misma y sólo nosotras como lectoras

nos enteramos de la forma en que ella misma imagina a las adolescentes que la rodean. Esta descripción podría parecer negativa; por el contrario, la protagonista emite opiniones que se valen únicamente de lo que observa y experimenta y podemos suponer que todas las jóvenes se observan entre sí.

Durante el desarrollo de la historia acompañamos a la protagonista en su proceso de metamorfosis, el cual resalta la importancia del cuerpo en la experiencia de la adolescencia y la experiencia de la sexualidad, al establecer que se desprende poco a poco de ella misma: “skins cast off and left unbodied” (4-5), lo cual presenta una reconfiguración de la identidad que desafía la imagen negativa de la mujer que expresa el deseo abiertamente, como la *femme fatale*. Tal como Rishoi afirma: “physiological changes of female puberty seem to work against the cultural pressure to ignore the body, resulting in a notable bodily presence in the narratives” (12). Los fundamentos para la construcción de la identidad de la protagonista de “Mantis” como mujer joven se encuentran en la constante presencia de lo corporal que nos recuerda la importancia de reconocer nuestros cuerpos a través de lo sensorial. La presencia del cuerpo se encuentra en la constante mención del “Problem skin” (1) de la protagonista. La voz narrativa utiliza al órgano de la piel como una sinécdoque que engloba a su ser (tanto física como moral y psicológicamente), de manera que el cuerpo que habita se vuelve la representación de todo lo que es, ya que es precisamente la piel lo que la conforma y la contiene al mismo tiempo.

Por siglos las mujeres y diversos grupos de personas marginalizadas han recurrido a contar cuentos para transmitir a otras las diferentes formas de experimentar un suceso que les es propio por ser quienes son, de manera que pueda ser para futuras generaciones más fácil sobrellevar dichos sucesos, ya que el conocimiento femenino no se valora ni se clasifica como una experiencia universal. Es descartado por no considerarse verdadero y fiable. Surge la necesidad de narrar la

experiencia personal a través de la literatura, de manera que se pueda echar mano de herramientas especiales que permiten a quienes transmiten su experiencia “[to] actively create oppositional identities for themselves” (Rishoi, 8) y así exponer sus experiencias un tanto disfrazadas de fantasía para crear una oportunidad de construir nuestra identidad como mujeres adolescentes en una sociedad que, tomando como universal al hombre cis blanco heterosexual, busca categorizar a todo aquel que no entre dentro de dicha categoría como indeseable, en un esfuerzo por mantener el orden patriarcal. La presencia de lo fantástico en el cuento nos hace (como lectoras) cuestionar la verosimilitud de los hechos dentro de la diégesis, permitiendo camuflar lo que el cuento plantea como un producto puramente ficticio. Armfield describe a su escritura como “realismo por ausencia, es más fácil para mí enfrentar emociones y miedos reales cuando todo el resto es visto desde un ángulo ligeramente distorsionado. El realismo mágico<sup>4</sup> me permite la distancia para enfrentar cosas que de otra manera me resultaría complicado mirar” (Top Cultural), de manera que la fantasía le sirve como herramienta narrativa para explorar desde una postura que la distancia de lo que propone.

Es en la adolescencia que nuestros cuerpos cambian y junto con ellos nuestra perspectiva, al representar un momento en el que debemos reconstruir nuestra identidad al pensarnos como mujeres. Nos convertimos en una especie de híbrido en nosotras mismas que nos muestra una nueva definición de la identidad, distinta a la que se nos impone como hegemónica. Es así que podemos comprender que ser mujer no se ve de una sola forma ni es igual para todas, permitiéndonos reconciliarnos con nuestros cuerpos y establecer un camino sólido para nuestro desarrollo, tanto individual como en relación con las demás, en la adultez. La protagonista de “Mantis” encarna las

---

<sup>4</sup> Julia Armfield se ha referido a su propia obra como realismo mágico, gótico, horror, fantástico, entre otras cosas. Sin embargo, por las razones detalladas en mi previa argumentación, yo analizo su cuento “Mantis” como fantástico.



características que Rishoi define como propias de un *coming of age* femenino, de manera que el híbrido en que se convierte durante la adolescencia pasa de ser dos opuestos a una unidad, haciendo posible reconfigurar una imagen de la mujer que se apega a la experiencia de esta misma. Sin embargo, esta figura sigue teniendo características de lo monstruoso que funcionan como una herramienta para transgredir el discurso impuesto que engloba a la mujer, la feminidad y su cuerpo. En los siguientes apartados veremos por qué es importante mantenerlos.

### **3.2 La sexualidad femenina**

Leyendo el análisis de la figura de la mantis religiosa como mujer *fatale* que hace Ruth Markus, me encontré con un artículo que critica al círculo de la biología y la medicina, constituido en su mayoría por varones, los cuales pretenden diagnosticar y “curar” a las mujeres que no se apegan a la manera en que ellos han clasificado la experiencia de la sexualidad femenina. En “Mantis”, acompañamos a la protagonista en su proceso de conversión en mantis religiosa, el cual es clasificado, principalmente por las personas adultas que la rodean, como una enfermedad: “[...] a funny one, isn't it? [...] —what's that syndrome with the bits that go black—” (1). Nadie logra definir específicamente la condición de la que sufre la adolescente, pero no dudan en nombrarla siempre desde las enfermedades. Como su experiencia corporal no se apega a la experiencia adolescente generalizada que se retoma como un universal: ““You stand out, you know. You're not like other girls” (10), tal como establece uno de los pocos personajes varones que interactúan con la protagonista, la adolescente deviene insecto monstruoso. En “Women's Sexual Desire: A Feminist Critique”, Jill M. Wood, Patricia Barthalow Koch y Phyllis Kernoff Mansfield consideran los cuatro principios propuestos como origen del déficit en la teoría sobre el cuerpo de la mujer y su sexualidad, que son:

1. acknowledgement of the pervasive influence of gender in all aspects of social life, including the practice of science;
2. conceptualization of gender as a social category, constructed and maintained through the gender-attribution process;
3. emphasis on the heterogeneity of experience and the central importance of language, community, culture, and historical context in creating the individual; and
4. commitment to engage in research that is based on women's experience and is likely to empower them to eliminate sexism and contribute to societal change (236).

Con ello critican el modelo biológico-médico existente sobre el deseo sexual femenino que no toma en cuenta el género ni en la investigación y producción de conocimiento ni en la formación. Para el propósito de mi análisis retomaré únicamente el primer y el cuarto eje de dicho modelo, que son el uso del modelo masculino como estándar y la despolitización, respectivamente.

En el cuento, la protagonista establece que sufre de “Problem skin” (1), lo que la califica como una adolescente con una condición de piel e incluso como enferma. A pesar de que su madre le comenta en distintas ocasiones que no hay “nothing wrong with you” (9), otras personas adultas a su alrededor le recuerdan constantemente que en realidad algo no está bien con ella, ya que la problemática en su piel es comparada con distintas enfermedades: “Not quite eczema, but not quite acne either. Psoriasis or vitiligo or something” (1-2). Se reconoce que no es completamente similar a las enfermedades de piel que se conocen, pero que forzosamente hay algo incorrecto con su apariencia. Una vecina incluso insinúa que podría padecer “leprosy” (2). El mencionar esta enfermedad en específico es importante, ya que quienes sufrían de ella eran rechazados por la sociedad y abandonados a su suerte en “colonias” aisladas. Por lo tanto, que se le compare con un

leproso resalta su cualidad como expulsada porque está mudando de piel. La diferencia entre la protagonista y las demás adolescentes con las que convive está visibilizada en su condición, ya que su enfermedad no sólo se manifiesta en su piel: “The teeth are a problem. It becomes harder to talk once I start losing them” (9). La presencia de la enfermedad en el cuento representa la manera en que lo que no se apega a lo universal es patologizado y marginado. Pero estos cambios también puede ser evidencia de transgresión.

La figura de la protagonista como enferma que transgrede la imagen prevaleciente de la adolescente, se convierte en sí misma en una forma de transgredir, a su vez, el preconcebido modelo de reacción sexual del varón que se ha convertido en la medida con la que clasifican de deficiente o satisfactoria a la experiencia sexual femenina cuando la voz narrativa establece que es “the [...] inverted version of myself” (17), ya que se posiciona como una inversión de la figura pasiva que nos coloca en un rol de objetos, más que de sujetos como seres sexuales que va ligado con nuestra biología. La protagonista del cuento es aún menor de edad y comienza a experimentar deseos sexuales, por lo que su ignorancia sobre sí misma y su cuerpo la categorizan como enferma cuando busca respuestas en su experiencia del *coming-of-age* femenino.

La sexualidad femenina se ve afectada también por la ideología de la sociedad en que cada una se desarrolla, tal como se plantea en el cuarto eje: la despolitización, en el que las autoras feministas enfatizan el hecho de que pensar en la sexualidad como individual y natural es un acto de despolitización, ya que ignora los entornos socioculturales en los que las mujeres aprenden a ser mujeres. Las autoras de la crítica feminista que retomo argumentan que los varones han gozado de privilegios que las mujeres no hemos tenido. En el caso de la sexualidad, pueden experimentar y actuar directamente desde su deseo sexual, como vemos en el cuento cuando la protagonista interactúa con un joven: “He grabs for my hand with a force I’m not prepared for” (10). La voz

narrativa establece la confianza en el joven que para ella resulta algo extraño para lo que no está preparada, lo cual indica la diferencia entre la manera en que los niños han podido experimentar con los ritos que creen propios de un acercamiento sexual. Por el contrario, a las mujeres se nos priva de esa agencia a través de la educación que recibimos. En “Mantis”, la protagonista afirma que en su escuela se imparte una materia de educación sexual. Sin embargo, se establece que: “They play us clips on the overhead projector, jump cuts and fuzzy diagrams, charmless male narrators intoning things like *urge* and *menstruation* and *transitional stage of reproductive growth*” (5). La voz narrativa enfatiza el hecho de que los expositores en los videos son “male narrators” (5) de manera que la atención recae sobre la ironía de que los varones pretendan explicar una experiencia puramente femenina. Además, el uso de términos como “*urge*”, “*menstruation*” y “*transitional stage of reproductive growth*” enaltece dicha ironía, ya que son términos que resultan vagos para las adolescentes, además de que la reproducción es el centro de la discusión, más que el deseo y la sexualidad. Esta información deja a las niñas en formación más confundidas y en conflicto, ya que no tienen otra fuente para este tipo de información y si alguna de las alumnas pretende aclarar sus dudas, se les niega respuesta: “I have thought of asking about this after one of our Health and Safety videos, though these are not usually sessions with much recourse to questioning” (7). El tema de la sexualidad sigue siendo un tabú en las escuelas católicas de hoy, especialmente cuando se trata de la sexualidad femenina, lo que las deja sin herramientas para poder resolver sus inquietudes.

Es en la etapa de la adolescencia cuando nos desarrollamos como seres sexuales y las instituciones educativas no sólo no cumplen con la promesa de educar a las niñas en temas de salud, si no que, además, transmiten y refuerzan ideas misóginas. La protagonista del cuento de Armfield asiste a una escuela religiosa que incluye la asistencia regular a misa. La voz narrativa argumenta

que “The sermons are droning, dragging things, brimstoned with words like *absolution*, *blasphemy*, *divine*” (8), enfatizando el papel que toma la religión católica en reforzar las ideas de que los hombres pueden ser sexualmente activos, pero las mujeres no; las mujeres deben tener sexo sólo por amor; las mujeres no deben expresar interés en el sexo; las mujeres tienen sexo para ser madres, no por placer. La protagonista afirma que “As Catholic girls, we are all a little awkward, the kind of girls grown slack and strange from too much inactivity and not enough contact with boys” (3). La falta de interacción con el otro crea una mayor confusión para las niñas que están comenzando a experimentar el deseo sexual, ya que enaltece la idea de la diferencia de capacidades y roles entre géneros. El cuento sugiere que es problemático que se perpetúen tabús tan fuertes alrededor de la sexualidad femenina y su expresión, ya que eso no evita que las niñas lo vivan, tal como la voz narrativa señala cuando afirma que “Isolated as we are, we have seen boys, have watched or brushed against them” (5). Al utilizar “brushed” se resalta la característica sexual en el deseo que tienen por convivir con niños en la edad del despertar sexual adolescente: “We are fourteen, some of us fifteen” (5).

Además, en el cuento también se aborda el tema de la representación del cuerpo femenino como objeto del deseo sexual (lo cual puede provocar problemas de disociación en las niñas en desarrollo como también vemos en el cuento). La protagonista afirma que “we pledge ourselves to imposible diets in the pursuit of desirability” (10), lo cual apunta a la idea de que las mujeres existimos para el placer de los varones; además de resaltar la expectativa de la delgadez que las industrias de moda y belleza proyectan. Incluso su mamá se esfuerza por contrarrestar la serie de cambios que su hija sufre en un intento de compararla a una figura común de la belleza y la niña adolescente: “She holds the pencil up, triumphant. ‘There we go. Red-carpet ready’” (2). Por otro lado, disimula su cambio y pérdida de la piel al envolverla en vendas todos los días, característica

que define a la voz poética dentro de su esfera social escolar: “I am known as *The Mummy* because of my surgical gloves and the rings around my eyes and nostrils” (3). Sin embargo, la madre no lo hace por querer transmitir a su hija la imagen femenina que se construye desde una perspectiva misógina y patriarcal, sino porque ella misma ha vivido lo que su hija y se preocupa por su bienestar, ya que admite que: “I was more like you than you think” (15), lo cual nos demuestra que ha vivido el mismo proceso que su hija y por lo tanto reconoce la necesidad de pertenecer y camuflarse como “normal”, intentando ayudarla a evitar el ostracismo implícito en el curial apodo de “la momia”.

Las vendas pretenden ocultar su situación a los ojos de las y los demás, pero parecen tener el efecto contrario, e incluso propician que la propia protagonista se mire como diferente. Al enseñarle a usar cremas, maquillaje y pelucas –“My Mother buys special sloughing tools, face masks and tinctures from the chemist” (1)–, la madre busca ayudarla a pasar desapercibida. La voz narrativa expresa que “she [my mom] spends the night doing my make up” (2), recalando la especial dedicación con que su mamá quiere contenerla. Este hecho funciona como una pista a la metamorfosis de la protagonista, en la cual profundizaré en la siguiente sección y clarificaré a dicho esfuerzo de la madre como un acto de protección.

Para la protagonista, su imagen no parece tener la misma carga de valor que para su madre e incluso para sus amigas cuando establece que “I sit still as she mirages me a pair of cheekbones, streaks dark gel across my temples, crimson stain on my lips” (2). Al usar el verbo “mirages” que proviene del sustantivo *mirage* (espejismo en español) establece que no se reconoce en la imagen que su madre construye de ella, ya que la entiende únicamente como algo imaginario que no empata con sus deseos de sentirse libre. Este deseo de libertad se expresa en la noche de su transformación final. La protagonista asiste a una fiesta en donde tendrá contacto directo con adolescentes del sexo

opuesto y advierte que su mamá “fixes my face with lipstick and black liner, attaches artful strands of tape beneath the wig to hold my eyes upright” (13). La descripción que da de la posición de sus ojos es característica de una mantis religiosa y podemos notar cómo su madre aún intenta que no se convierta en lo que es por su propio bien. Sin embargo, la protagonista admite que “I find myself thinking about the itch of the wig I am wearing, the fierceness with which I want to take it off” (14), de manera que resalta lo único importante para ella: deshacerse del peso de mantener un disfraz y sentirse libre siendo lo que se encuentra debajo de la peluca y el maquillaje.

Hoy en día la mayoría de las investigaciones sobre las mujeres y la sexualidad ha creado una cultura en la que se nos califica como normales o disfuncionales, provocando que un gran número de nosotras seamos tratadas como deficientes o incluso como monstruos, sin que tengamos la oportunidad de dar voz a nuestras experiencias. Además, esta ideología nublada por la experiencia del varón se transmite a mujeres de nuevas generaciones desde una edad temprana en las escuelas, creando una serie de obstáculos en nuestros caminos hacia un desarrollo pleno, sano y positivo. La protagonista de “Mantis” describe dicha problemática desde su experiencia como niña en edad escolar. Es en la escuela que aprende sobre su cuerpo y su sexualidad, pero lo que aprende la confunde y la adoctrina a tener miedo de sí misma y de la manera en que reconoce su cuerpo como mujer. La diégesis del cuento nos permite a las lectoras mirarnos como seres sexuales desde una nueva perspectiva que nos invita a superponer nuestras sensaciones y experiencias personales a las del estricto estrato médico y, en este caso, también educativo de manera que podamos convertirnos en una versión de nosotras que nos haga sentir libres y nos permita decidir sobre nuestros propios cuerpos.

### 3.3 La geografía del cuerpo monstruoso: los siete postulados de Cohen

La protagonista de “Mantis” como insecto monstruoso nace de vivir el periodo de transición que presupone la adolescencia, etapa en la que los cambios en nuestro cuerpo nos hacen vernos extrañas a nuestra propia mirada. Además, alcanza el hito de la monstruosidad cuando nos damos cuenta de que se transforma en una mantis religiosa, la viva imagen de la mujer sexual caníbal que amenaza al varón con la castración, como vimos en el capítulo anterior. Sin embargo, la protagonista manifiesta las características de lo monstruoso para poder inicialmente rechazarlas y luego aceptarlas al resignificarlas. En este apartado analizaremos la geografía del cuerpo del monstruo desde una perspectiva cultural. Es decir que, a través de definir al monstruo desde su fisionomía, definiremos los miedos e imposiciones que la sociedad que los articula valora como el curso “natural”.

La protagonista de “Mantis” es descrita desde el principio como un monstruo a través de diferentes comparaciones de su personaje con personajes de películas clásicas de terror. Por ejemplo, ella dice que es “like Baby Jane” (2) y que en la escuela “I am known as *The Mummy*” (3). Esta relación entre sí misma y el monstruo se encuentra también referida en sus intereses personales, cuando afirma que sus lecturas favoritas son aquellas que contengan “girls transformed into monsters by rivals playing dirty” (8). A lo largo de nuestra lectura, también podemos ver cómo hay algo “extraño” en su proceso, a través del uso constante de vocabulario referente a la metamorfosis y los insectos: “webbed”, “sheddings”, “skins cast off”, etc. (4-5). Estos pedazos de sí misma que deja “unbodied” (5), transmiten la imagen de la “ecdysis” que traté en el apartado 2.3 del capítulo anterior. Este proceso propio de las ninfas de mantis religiosa en el que pierden la piel para dar paso a una fase más madura del insecto, en la que alcanzan la maduración sexual, lo que relaciona directamente su condición con el ciclo de vida de la mantis religiosa, posicionando a la



protagonista como un híbrido de insecto y humana adolescente. Jeffrey Cohen, en “Monster Culture (Seven Theses)”, introducción a su libro *Monster Theory: Reading Culture*, presenta siete postulados que describen las características que configuran al monstruo. La configuración del monstruo permite observar a través de lo que lo conforma eso que la sociedad pretende marginalizar y/o rechazar. Para mi análisis de “Mantis” retomaré cuatro de las siete teorías: la tesis uno, cuatro, cinco y siete; las cuales sitúan al cuerpo monstruoso como reflejo de su entorno.

Según Cohen, lo primero que tenemos que tomar en cuenta cuando analizamos a un monstruo, es que el cuerpo monstruoso siempre es la encarnación cultural de un tiempo, una sensación y un lugar específico. El cuerpo del monstruo es una revelación. En este sentido, es importante notar que la protagonista establece una relación directa entre su estado, su condición como mujer y su relación con las mujeres que vinieron antes que ella: “My Mother claims I have my Grandmother’s genes, that they all come to us eventually” (11). Al establecer que tiene los genes de su abuela, crea una conexión entre su propio cuerpo y el de su abuela. La voz narrativa va más allá de conectarse con su abuela únicamente por el hecho de pertenecer a la misma familia cuando utiliza el pronombre “us”, el cual se refiere a un “nosotras” en español, de manera que engloba a todas las adolescentes de acuerdo con la manera en que comparten la misma experiencia corporal. Así, la condición de la protagonista como adolescente cambiante que se describe constantemente como “just your genes” (1) o “hereditary” (2) se coloca como la imagen de la herencia femenina. Al ser algo genético es inevitable y siguiendo la línea matrinal, se coloca como una característica ligada al sexo, ya que en la vida de la protagonista tampoco hay presencia de padres o abuelos.

Conforme avanza el relato, la voz narrativa nos brinda más datos sobre su abuela, que develan poco a poco la presencia de lo monstruoso. En primera instancia, encontramos la repetición

de la frase ““Your Granddad wasn’t around by that time”” (7). Esta frase se repite cada vez que la protagonista pretende indagar sobre sus antepasados. Su madre constantemente le contesta que su abuelo ya no estaba para equis o ye momento. Esto resulta extraño, ya que a pesar de que pregunte sobre diferentes periodos de tiempo en la vida de su abuela y su madre, la respuesta es siempre la misma. Finalmente, la madre de la protagonista le muestra fotos del día en que su abuela se casó con su abuelo, en las que curiosamente no sale el novio y se pueden notar pequeños detalles sobre la novia, como que “Her teeth [...] were porcelain implants” y sus labios se veían “[...] red as something chewed to death.” (11). Estas descripciones sobre su abuela nos dan (tanto a la protagonista como a nosotras las lectoras) pequeñas pistas sobre lo que pudo haber sucedido. Además de mostrarnos que la abuela perdió todos los dientes en algún momento de su desarrollo, al igual que la protagonista ahora: “[I] spend my nights sunk deep beneath seas of teeth and fingernails” (4-5), crea una relación entre la “noche de bodas” y la desaparición del novio.

Cuando la protagonista tiene un encuentro de primera mano con un niño, afirma que “I think of my Grandmother” (14), de manera que resalta la importancia de reconocer lo que con anterioridad se nos ha contado sobre la abuela para el momento culminante de la metamorfosis de la protagonista. Nos confirma que se reconoce en su abuela y su madre cuando afirma que “I understand once what my Mother meant by ‘late blooming’ – an adolescence quite unlike the one my classmates have been through” (17), al recordar el concepto de “late blooming”, con el que su madre define a la condición de la piel que conecta a las mujeres de su familia: “a late bloomer too. It’s a family trait” (9). Con esta afirmación, el relato se vale de lo fantástico para presentarnos una distinción entre lo que reconocemos como adolescencia en las demás niñas y lo que significa el concepto para la protagonista. Además, momentos antes de reconocerse en la imagen de su abuela, afirma que siente “my mouth awash with what feels like saliva” (16), frase con la que se entrelaza

la sensación de empoderamiento que siente la protagonista con la imagen del canibalismo sexual, de manera que la figura monstruosa se reconfigure como positiva más adelante. Finalmente, la voz narrativa describe la última transformación en su proceso de metamorfosis: “I twitch my head towards the boy, feel a shuffling in my back of something quite like wings. I flex my arms and raise myself a little higher as the last of my skin falls down unheeded to the bathroom floor” (18), dejando claro que ya no es una adolescente cambiante y asustada, si no una mantis religiosa monstruosa.

En su tesis número cuatro, Cohen establece que las diferencias culturales entre grupos siempre son exageradas para justificar un acto de subyugación por parte de un grupo que toma una postura de superioridad sobre otro. Como ejemplo, describe un pasaje bíblico en el que los habitantes de Canaan son definidos como gigantes amenazantes para justificar la toma hebrea de la Tierra Prometida. Argumenta que “the monster is an incorporation of the Outside, the Beyond” (7) que sirve a quien subyuga para justificar el rechazo y oposición de una cultura que se contrapone a la propia. En el caso de las niñas del cuento, esa contraposición se vuelve obvia en comparación con otras niñas que sí han convivido con niños u hombres dentro de los mismos círculos sociales como la escuela y la familia. Esto lo podemos notar en el cuento cuando la protagonista afirma que considera a sus compañeras y a ella misma como extrañas a la norma: “the kind of girls grown slack and strange from too much inactivity and not enough contact with boys.” (3), reconociéndose como “lo otro”. Este hecho es visible para los niños que interactúan con ellas más adelante en el cuento y se aprovechan de lo mismo: “I knew you wanted it’, he is saying”, afirma la protagonista cuando se encuentra de cerca y en privado con un niño que se le acerca. Sin embargo, la situación se invierte y cuando la protagonista reconoce que “and I find I have chewed my bottom lip enough to tear it. I grab his hand tighter, taste the blood on my lips” (17), se apropia de las sensaciones

particulares de su cuerpo y decide vivir el suceso bajo sus propios términos, convirtiéndose en la mantis caníbal.

Como hemos visto en capítulos anteriores, existe una larga tradición que categoriza a las mujeres como depredadoras. Cohen nos dice que, de hecho, la palabra “monstra” (8) se transformó para definir a lo femenino o lo hipermasculino como una forma de amenaza que intenta alertar que: “The woman who oversteps the boundaries of her gender role risks becoming a Scylla, Weird Sister, Lilith” (9), mostrando así lo que podría pasarnos si desafiamos el orden de género, ya que según su tesis número cinco, el monstruo marca el límite de lo permisible. El monstruo funciona como una especie de vigilante, como una herramienta que resalta el carácter de prohibido que tienen las actividades que pueden amenazar la jerarquía ya establecida en una sociedad. Atravesar los límites impuestos implicaría para quien los transgrede ser atacado por uno de estos seres o incluso convertirse en uno.

En “Mantis” encontramos la siguiente descripción: “A girl downs a tumbler of wine, shrieks ‘Unchristian!’ and falls down crackling on the floor” (14). Lo que grita la niña crea una oposición a la idea transmitida de lo que es correcto, en relación con el imaginario cristiano, que es una parte importante en la vida de la protagonista, ya que asiste a una escuela religiosa, al establecer su conducta en oposición a los valores cristianos. El uso del adjetivo “Unchristian” resalta la importancia del rol de la religión en la construcción de una imagen negativa y monstruosa de las mujeres. Las niñas se encuentran en una fiesta con niños, bebiendo y experimentando con su sexualidad, sin dejar de lado los tabús que su formación católica les ha inculcado. La fiesta a la que asisten es, de hecho, bautizada como “the Anti-Lent” (12), con referencia a la previa preparación de la celebración católica de Cuaresma, en la que el cuerpo se prepara en un ritual de purificación. La idea de nombrar así a la fiesta es un juego de palabras que se asemeja al concepto del “anti-

Cristo”, calificando a la fiesta a la que asisten como una actividad deliberadamente rebelde, una especie de herejía que podría resultar en castigo para las adolescentes. Siguiendo esta idea de la herejía, encontramos que la protagonista admite que “We repeat the names of boys as we invoke the saints, coiling tongues around the ones we like the best” (10). Al establecer una relación entre la manera en que dirigen los rezos a los santos y la manera en que entonan con deseo los nombres de los niños que más les atraen, se resalta la idea de que lo que las niñas experimentan hormonalmente en el proceso de su despertar sexual es algo horrible que se opone al curso “natural”. Conforme la protagonista describe el despertar sexual de sus amigas y de ella misma, nos encontramos con afirmaciones que apuntan a su metamorfosis monstruosa, como “why my fingers seem longer than before” (13) o “[...] my eyes seem further apart than before.” (9), deformaciones que podrían interpretarse como una especie de castigo.

La protagonista de “Mantis” es lo que Cohen llama “The monster of prohibition” (11). Este tipo de monstruo “exists to demarcate the bonds that hold together that system of relations we call culture, to call horrid attention to the borders that cannot—*must* not—be crossed” (11). Esta definición aplica para la protagonista de “Mantis” porque encarna el resultado de cruzar un límite bien demarcado. Cuando se acerca a su forma final, encontramos la siguiente descripción: “A suddenness of mandibles and curving neck, eyes sliding into lateral position, long hands that bend straight down as if in inverted prayer” (17). A través del uso del adjetivo “inverted” para calificar a la oración como algo “al revés”, se representa esta nueva imagen de la protagonista como un opuesto totalmente deformado de lo que debería ser una adolescente. Sin embargo, la protagonista califica a esta culminación de todo lo que ha sufrido hasta ahora como “a heaviness of sheer relief” (17), lo que finalmente califica a esta metamorfosis como una herramienta de liberación. Así, el monstruo plantea una nueva forma de comprender lo que asumimos sobre conceptos culturales

como género y sexualidad, permitiendo que las sociedades puedan cambiar la forma en que miran y entienden otras formas de expresión de los mismos, tal como Cohen afirma en su tesis número siete: “monsters serve as secondary bodies through which the possibilities of other genders, other sexual practices, and other social customs can be explored” (16). El insecto monstruoso en que se convierte la protagonista de “Mantis” traza en su propio cuerpo una geografía de lo que verdaderamente implica para las mujeres vivir una sexualidad libre: “a heaviness of sheer relief” (17). Convertirse en monstruo es en realidad liberador.

A pesar de que el monstruo es visto, la mayoría de las veces, como una figura que causa miedo y repulsión, son precisamente estas características las que permiten que el proceso de la metamorfosis que atraviesa la protagonista en “Mantis” se convierta en un acto de transgresión que al final contradice la carga negativa de la figura del monstruo y nos deja una sensación de empoderamiento y libertad. Así, la voz narrativa logra intercambiar la posición de la mujer castradora a la de la mujer libre que acepta su propia monstruosidad, de manera que nos invita a las demás a aceptarnos como somos. La protagonista acepta convertirse en un monstruo y nos permite cuestionarnos desde dónde se establece el concepto de lo monstruoso, quién lo dictamina y cómo lo afectan la época y el lugar en donde surge. Además, nos invita a reflexionar si realmente sería horrible convertirnos en lo mismo.

## Conclusiones

La narrativa fantástica nos permite explorar a profundidad los diferentes procesos del desarrollo humano para definir cómo se construyen las identidades femeninas desde los cuerpos femeninos. En “Mantis” se describe uno de los periodos que representan una gran serie de cambios en las vidas de las mujeres. En la adolescencia nos transformamos tanto física como mentalmente. Además, en el relato se presenta una crítica a las esferas sociales en las que nos desarrollamos como niñas, las cuales se encargan de transmitir una ideología de prohibición que busca borrarlos a través de borrar nuestras experiencias. Por ello, el cuento recurre a la fantasía y a utilizar la metamorfosis como una herramienta literaria que hace posible resaltar la monstruosidad que las mujeres podemos representar para los varones. De manera que termina posicionándose como el polo opuesto a lo que se entendía como metamorfosis bajo la lente patriarcal anteriormente. El concepto que Todorov acuñó como “pan-determinismo” difumina el límite entre realidad y fantasía, permitiendo que dentro de la diégesis del cuento la metamorfosis de niña a mantis religiosa gigante sea posible y se adapte a la realidad del mundo que experimentamos todos los días, volviendo posible mirar dicho hecho como real.

Al resaltar la cualidad monstruosa de la figura de la mantis en relación con su cualidad de ideograma –mujer seductora y/o vagina dentada–, se le da al hecho la capacidad de ser un acto de transgresión, que finalmente subvierte esa imagen falsamente construida de la mujer que pretendía mantener el orden de una jerarquía patriarcal. Así, el pan-determinismo funciona como una transgresión dentro de la diégesis y se refleja en el plano de lo real a través de la simbología de la mantis. El acto de transgresión sucede en diferentes niveles. En un nivel básico, el plano de la fantasía y el de la realidad se mezclan y se atraviesan constantemente el uno al otro. En seguida, la concepción de lo mental y lo corporal se fusionan cuando se plantean las pequeñas

transformaciones de la protagonista. Y, finalmente, la figura de la mantis liberada transgrede la idea de opresión que pretendía contener a la protagonista.

La metamorfosis que atraviesa la protagonista es el reflejo de los cambios físicos y mentales que le suceden cuando comienza a experimentar su sexualidad, y que le permiten finalmente sentirse libre y empoderada con su cuerpo. No es hasta que deja de preocuparse por su apariencia, de contenerse y de limitarse, que abraza su identidad y se ve convertida en mantis. La mantis que simboliza ese horror hacia una sexualidad femenina liberada, ahora se resignifica, desde la perspectiva de una niña que decide cómo definirse adolescente. Así, el cuento nos presenta una forma de transgredir la ideología sexista y resistir en un mundo en el que se proyecta una imagen concreta de lo que significa ser una mujer. Al aceptarse como la mantis, la protagonista acepta descubrir y vivir su experiencia sexual desde sus propias sensaciones corporales y nos invita a todas a ser una mantis.



## Bibliografía

Andi Del Alba. Comentario en “Mantis Religiosa (Soneto)”. *Mundo Poesía: Tu mundo de poesía en internet*, 4 Dic. 2015, 7:59 p.m., [mundopoesia.com/foros/temas/mantis-religiosa-soneto.576375/#post-5753552](http://mundopoesia.com/foros/temas/mantis-religiosa-soneto.576375/#post-5753552).

Armfield, Julia. “Mantis”. *salt slow*, Picador, 2019, pp. 1-18

Barthallow Koch, Patricia, et al. “Women's Sexual Desire: A Feminist Critique”. *The Journal of Sex Research*, vol. 43, no. 3, Aug. 2006, pp. 236-244

Cohen, Jeffrey Jerome. “Monster Culture (Seven Theses)”. *Monster Theory: Reading Culture*, ed. Jeffrey Jerome Cohen, University of Minnesota Press, 1996, pp. 3-25

“Coming of age”, def. N. 1.2. *Cambridge Dictionary*, 2021, [dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/coming-of-age](http://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/coming-of-age). Accessed 16 November 2021.

Dalí, Salvador. *Face of The Great Masturbator*. 1929, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, [museoreinasofia.es/en/collection/artwork/visage-du-grand-masturbateur-face-great-masturbator](http://museoreinasofia.es/en/collection/artwork/visage-du-grand-masturbateur-face-great-masturbator). Accessed 23 June 2021.

*Diccionario feminista para principiantes*, Malvestida, 11 Abr. 2018, [malvestida.com/2018/04/diccionario-feminista-principiantes/?fbclid=IwAR0tUVudGN3F4kXfHTV8jbHEj8hFpWmS\\_ME5BGSrUm9ddiybtIz1EnXOPDg](http://malvestida.com/2018/04/diccionario-feminista-principiantes/?fbclid=IwAR0tUVudGN3F4kXfHTV8jbHEj8hFpWmS_ME5BGSrUm9ddiybtIz1EnXOPDg). Accessed 08 November 2021.

*Entrevista a Julia Armfield: “Me fascina la adolescencia porque es un espacio de ansiedad e incomodidad”*, Top Cultural, Julio 2021, [https://topcultural.es/2021/06/07/entrevista-a-](https://topcultural.es/2021/06/07/entrevista-a)

[julia-armfield-me-fascina-la-adolescencia-porque-es-un-espacio-de-ansiedad-e-incomodidad/](#). Accessed 06 December 2021.

jmacgar. Comentario en “Mantis Religiosa (Soneto)”. *Mundo Poesía: Tu mundo de poesía en internet*, 5 Dic. 2015, 5:03 a.m., [mundopoesia.com/foros/temas/mantis-religiosa-soneto.576375/#post-5753743](#).

León de la Barra, Eduardo. “Mantis Religiosa (Soneto)”. *Clásica no competitiva (sin premios)*, Mundo Poesía: Tu mundo de poesía en internet, 4 Dic. 2015, [mundopoesia.com/foros/temas/mantis-religiosa-soneto.576375/](#). Accessed 18 May 2021.

Maramin. Comentario en “Mantis Religiosa (Soneto)”. *Mundo Poesía: Tu mundo de poesía en internet*, 5 Dic. 2015, 4:14 p.m., [mundopoesia.com/foros/temas/mantis-religiosa-soneto.576375/#post-5754169](#).

Mariño Pedraza, E. “Los Mántidos”. *Biodiversitas*, no. 95, Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (CONABIO), Mar-Abr. 2011, pp. 12-16

Markus, Ruth. “Surrealism's Praying Mantis and Castrating Woman”. *Woman's Art Journal*, vol. 21, no. 1, Spring-Sum. 2000, pp. 33-39

Mukherjee, S. Romi. “Love, Cannibalism, and the Sacred: Roger Caillois and the Myth of the Praying Mantis”. *Insects in Literature and the Arts*, eds. Laurence Talarach Velmas y Marie Bouchet, Geneva/Oxford: Peter Lang, 2014, pp. 127-152

Picasso, Pablo. *Bust of A Woman and Self-Portrait*. 1929, WikiArt: Enciclopedia de Artes Visuales, [wikiart.org/es/pablo-picasso/bust-of-a-woman-and-self-portrait](#). Accessed 23 June 2021.

Rishoi, Christy. "Identity and the Coming-of-Age Narrative". *From Girl to Woman: American Women's Coming-of-Age Narratives*, State University of New York Press, 2003, pp. 1-21

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Premia editora de libros s.a., 1980, pp. 18-30

Warner, Marina. "Hatching". *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds*, Oxford University Press, 2002, pp. 75-118