

# PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

**VOL. X, Nº 1**  
Invierno 2022

## DIRECTORA

Ana Casas (Universidad de Alcalá)

## JEFA DE REDACCIÓN

Ana Rodríguez Callealta (Universidad de Alcalá)

## SECRETARIA EDITORIAL

Paula Mendieta Martínez (Universidad de Oviedo)

## COORDINADORA DE LA SECCIÓN MONOGRÁFICA

Aina Pérez Fontdevila (Universidad de Alcalá)

## COORDINADORA DE LA SECCIÓN MISCELÁNEA

Cristina Somolinos (Universidad de Alcalá)

## COORDINADOR DE LA SECCIÓN DE ENTREVISTAS

Javier Ignacio Alarcón Bermejo (Universidad de Alcalá)

## COORDINADOR DE LA SECCIÓN DE RESEÑAS

Javier Ignacio Alarcón Bermejo (Universidad de Alcalá)

## REDACCIÓN

Fernanda Bustamante Escalona (Universidad de Alcalá), Fernando Larraz (Universidad de Alcalá), Teresa López-Pellisa (Universidad de Alcalá), Ángela Martínez Fernández (Universitat de València), Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca), Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea) y Raquel Velázquez Velázquez (Universitat de Barcelona)

## COMITÉ CIENTÍFICO

José Arroyo (University of Warwick), Eduardo Becerra (Universidad Autónoma de Madrid), Zoraida Carandell (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), Geneviève Champeau (Université Bordeaux Montaigne), José F. Colmeiro (University of Auckland), Wilfrido Corral (Investigador y ensayista), José Luis de Diego (Universidad Nacional de la Plata), Ángeles Encinar (Saint Louis University-Madrid), Pura Fernández (CSIC, Madrid), José Luis García Barrientos (CSIC, Madrid), Iván Gómez (Universitat Ramon Llull), Jordi Gracia (Universitat de Barcelona), Juan José Lanz (Universidad del País Vasco), Ana Merino (University of Iowa), Catherine Orsini-Saillet (Université de Bourgogne), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), Elide Pittarello (Università Ca'Foscari Venezia), Catalina Quesada (University of Miami), Susana Reisz (Pontificia Universidad Católica del Perú), David Roas (Universitat Autònoma de Barcelona), Domingo Ródenas de Moya (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), Marie-Soledad Rodríguez (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), Ana Rueda (University of Kentucky), Domingo Sánchez-Mesa (Universidad de Granada), Mario Santana (University of Chicago), Guadalupe Soria Tomás (Universidad Carlos III) y Mary Vásquez (Davidson College)

Universidad de Alcalá

Departamento de Filología, Comunicación y Documentación

Colegio San José de Caracciolo

Trinidad, 5

28801 Alcalá de Henares (Madrid)

## DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Esther Correa

redaccion@pasavento.com

<http://www.pasavento.com>



## SUMARIO

### MONOGRÁFICO: PARIAS Y TRÁNSFUGAS. FIGURAS DE LA EXCLUSIÓN Y LA FRONTERA

*Coord. Helena González Fernández y  
Katarzyna Moszczyńska-Dürst*

- |   |    |
|---|----|
| Introducción. Parias (a menudo rebeldes) y tráfugas (también de género)   | 9  |
| <i>Helena González Fernández y Katarzyna Moszczyńska-Dürst</i>  |    |
| Tráfugas de sexo, género y especie: Franz Kafka y Paul B. Preciado  | 17 |
| <i>Marta Segarra Muntaner</i>   |    |
| Autobiografía, especularidad y yo no identitario: ¿una aporía? Una reflexión en torno a la posibilidad de decir "yo" en un relato trans | 33 |
| <i>Alicia Montes</i>  |    |
| Figuras de la exclusión: las presas en la ficción carcelaria  | 47 |
| <i>Helena González Fernández</i>  |    |
| Feminismo posthumanista: parias, tráfugas, advenedizos y rebeldes en las obras de ciencia ficción de tres autoras gallegas              | 69 |
| <i>Katarzyna Moszczyńska-Dürst y Ana Garrido González</i>   |    |

La tradición rebelde: el paria en la obra de Itziar Pascual <i>Mariola Pietrak y Olga Buczek</i>	91
Migración, exclusión y crisis económica: los parias en la obra teatral <i>El señor Ye ama los dragones</i> , de Paco Bezerra <i>Karolína Kumor</i>	111
Heroicidad y exclusión en la fantasía contemporánea: el caso de <i>Brujas de arena</i> de Marina Tena <i>Isabel Clúa Ginés</i>	127
Lugar de rabia: dis-localación de la posición paria en <i>Las hijas del fuego</i> de Albertina Carri <i>Michèle Soriano</i>	145
MONOGRÁFICO: AUTOFICCIÓN Y DISCURSO CRÍTICO. ARTICULACIONES DEL YO CON LO REAL EN LA CULTURA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA <i>Coord. Ana Casas</i>	
Introducción. Autoficción y discurso crítico: articulaciones del yo con lo real en la cultura hispánica contemporánea <i>Ana Casas</i>	173
De las comunidades potenciales: políticas de la autoficción en el cine argentino contemporáneo <i>Julio Prieto</i>	183
Autoficciones enfrentadas: la intimidad contra la Historia en el cine español documental actual <i>Iván Gómez</i>	211
“¡Sois vosotros los que no tenéis memoria!” Mercedes Álvarez y Víctor Erice: El cine autoficcional en tiempos de crisis <i>Patricia López-Gay</i>	235
Autoficción y violencia de género en el teatro español contemporáneo <i>Mario de la Torre-Espinosa</i>	255
Figuras de encantamiento en <i>La dimensión desconocida</i> de Nona Fernández y <i>El nervio óptico</i> de María Gainza <i>Anna Forné</i>	275

## ENTREVISTA

- Cristina Fernández Cubas, Doctora Honoris Causa. Encuentro con la comunidad universitaria 291  
*Patricia García García y Teresa López-Pellisa*

## MIRADA DE AUTORA

- Lo que no se ve 307  
*Cristina Fernández Cubas*

## RESEÑAS

- Aránzazu Calderón: *Puerta Parias y resistentes. La guerra interminables según Almudena Grandes* 313  
*José Jurado Morales*
- Domingo Sánchez-Mesa (ed.): *Narrativas transmediales. La metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales* 317  
*Irene Beatriz Olalla-Ramírez*



# MONOGRÁFICO

PARIAS Y TRÁNSFUGAS. FIGURAS DE LA EXCLUSIÓN Y LA FRONTERA

*Coord. Helena González Fernández y  
Katarzyna Moszczyńska-Dürst*



INTRODUCCIÓN. PARIAS (A MENUDO REBELDES)  
Y TRÁNSFUGAS (TAMBIÉN DE GÉNERO)\*INTRODUCTION. PARIAS (OFTEN REBELS)  
AND TURNCOATS (ALSO GENDER)HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ  
ADHUC-Universitat de Barcelona  
helenagonzalez@ub.eduKATARZYNA MOSZCZYŃSKA-DÜRST  
Uniwersytet Warszawski  
k.moszczyńska@uw.edu.pl

Las figuras *paria* y *tránsfuga* proceden de la teoría política contemporánea. Hannah Arendt en *Die verborgene Tradition* (1976) utiliza la figura de *paria moderno* para referirse a aquellos sujetos a quienes se les niega de manera sistemática la posibilidad de participar del mundo común pero al mismo tiempo están dotadas de capacidad de acción a pesar de la marca de exclusión. Esto permite rescatar la figura del paria de la insignificancia, la pasividad y el victimismo para analizar, a través de su experiencia, las contradicciones y paradojas de los contextos sociales de los que participa. En las teorizaciones sobre la exclusión a partir de Arendt, uno de los factores constitutivos de esta figura es su régimen afectivo. La condición política y social del paria se basa en el desprecio, la vergüenza o el odio, emociones que determinan y ponen en evidencia la inferiorización o la minorización impuestas, y, sobre todo, el hecho de vivir una vida intrascendente, una vida que no cuenta como una “vida humana” (Arendt 1976; Varikas 2007; Leibovici 2011 y 2013).

La figura del paria moderno de Arendt ha servido como punto de partida para desarrollar esta y otras figuras políticas marcadas por la exclusión, la diferencia y la movilidad social. Eleni Varikas ha trazado la historia del paria en su libro *Les rebuts du monde* (2007), que ha ayudado a entender tanto la evolución histórica del concepto como el activo papel que ha tenido la creación cultural para dotarlo de nuevos matices. Por su parte, Martine Leibovici, especialista en Arendt y coordinadora junto a Eleni Varikas de un monográfico de la revista *Tu-*

---

\* Este monográfico es resultado del proyecto “Tránsfugas y parias modernas: género y exclusión en la cultura popular del s. XXI” (FEM2017-83974-P), financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033/ y por FEDER “Una manera de hacer Europa”.

*multes* titulado “Le paria, une figure de la modernité” (2003), retoma el concepto de *tránsfuga*. El tránsfuga, en francés *transfuge*, ya había sido utilizado en sociología (Bourdieu 2004, entre otros) para referirse a individuos que –en razón de la etnia, clase, género o identidad sexual– pasan de una clase social a otra, de una cultura a otra, de un mundo minoritario a otro, subrayando los prejuicios difamatorios o de odio contra esas minorías. Para dar cuenta de las experiencias del extrañamiento se ha recurrido a menudo a la autobiografía y la autoficción (Didier Eribon, Annie Ernaux, Edouard Louis, entre otros). La filósofa Chantal Jacquet (2018) subraya que no siempre opera el ascensor social y por eso prefiere utilizar el concepto *transclase* para explicar la movilidad social. Lauren Berlant (2011), desde la teoría crítica de los afectos, también insiste en este mismo sentido: ante la imposibilidad de ascender socialmente el sueño americano deviene una forma de *optimismo cruel*. Como demuestra este monográfico, la teoría crítica de las emociones resulta particularmente útil para analizar estas figuras políticas, así como los estudios de género y sexualidad, que han pensado las figuras de exclusión desde la posición de la diferencia y la identidad sexual. En este cruce teórico, Sara Ahmed (2004 y 2010) ha hecho aportaciones conceptuales que permiten describir de manera matizada las prácticas y figuras de exclusión con una gran carga política, como *migrante melancólico*, *queer infeliz* o *feminista aguafiestas*.

Si la figura del *paria advenedizo* arendtiano debe afrontar el dilema de ser considerado como paria pese a su voluntad de pertenecer a un grupo no minorizado, la figura del tránsfuga se caracteriza por su localización en el *entre-deux*. Leibovici, en *Autobiographies de transfuges* (2013), sitúa a estos sujetos en una posición liminar, en un espacio *entre* dos mundos que no se limita a resolver el dilema de la asimilación sino que ofrece un testimonio de los conflictos entre dos normatividades sociales. La figura del tránsfuga pone en cuestión, pues, la existencia misma de *sujetos legítimos*.

En los estudios de género y, sobre todo, en los estudios culturales hay una insistente búsqueda de prácticas discursivas que permitan decir y corporeizar la exclusión y lo trans. Así, según la lógica cultural patriarcal, la zona de los cuerpos inteligibles, en relación con aquellos cuerpos que tienen una *vida inhabitable* (Butler 2004), establece la frontera entre el sujeto y el no-sujeto, el hombre y el animal, lo humano y lo no-humano. El campo público de los cuerpos que importan se construye en base a la exclusión de los cuerpos trans concebidos como “¿cosas? ¿animales? ¿mostruosidades? ¿inmoralidades?”, al decir de Marlene Wayer (2019: 22). Por eso la teoría trans revisa la historia de la variación de género, que ha dado lugar a dictámenes médicos, definiciones precisas y exclusiones violentas, y en cambio remite a la riqueza de la diferencia y la diversidad, en la que los modos de percibir y vivir el mundo son inciertos y variados, se (con) funden, se cruzan y se trans/forman (Halberstam 2018).

Los textos culturales, y particularmente la ficción, resultan provechosos para crear, localizar y singularizar estas posiciones, por ello, este monográfico se propone estudiar figuras que muestren los mecanismos de exclusión o extrañamiento pero también el tránsito y las localizaciones intermedias, el *entre-deux*.

¿Qué es lo que hace que una figura se convierta en ajena a una comunidad o a su régimen emocional? ¿Cómo se plantea este dilema desde posiciones marcadas por el género o la disidencia sexual? ¿Cómo intervienen factores como la racialización o la clase social? ¿Los sujetos marcados por la extranjería o el extrañamiento representan una amenaza o constituyen una oportunidad para repensar el marco social y cultural? ¿Cómo negocian y alteran las posiciones de resistencia desde la diferencia? ¿Y cómo se representan las posiciones intermedias, *entre-deux*, que, como el tránsfuga, aportan su experiencia del desplazamiento identitario? ¿Qué aportan estas figuras de la exclusión para pensar políticamente las comunidades contemporáneas?

Abre el monográfico el artículo de Marta Segarra, "Tránsfugas de sexo, género y especie: Franz Kafka y Paul B. Preciado". Su objetivo es indagar en la figura y la escritura de tránsfugas de sexo, de género y también de especie. En *Yo soy el monstruo que os habla* (2020), Paul Preciado se autodenomina tránsfuga al explicar su propio proceso de transición y disidencia trans como una tensión frente a la domesticación de género. Se define sujeto no binario, una posición de la que disiente Elizabeth Duval, quien considera que el "no binarismo" es apenas un "acto de lenguaje", y cita varias veces el "Informe para una Academia", en que Franz Kafka trata el caso de Peter el Rojo, el "mono-humano", para hacer evidentes las tensiones que genera el imperativo de asimilación. Segarra afirma que el "informe" de Preciado es un palimpsesto del de Kafka y no solo los lee conjuntamente para entender las claves de la desidentificación que plantea el sujeto trans, sino que los contrasta con el documental *Project Nim* (2011) de James Marsh, ya que ofrece una forma de desidentificación radical, ya no de la humanidad, sino de su polo opuesto, la animalidad.

El artículo de Alicia Montes, "Autobiografía, especularidad y yo no identitario: ¿una aporía? Una reflexión en torno a la posibilidad de decir 'yo' en un relato trans", establece un diálogo entre *Fatal*, de Carolina Unrein y el ensayo de Marlene Wayar *Travesti/Una teoría lo suficientemente buena* (2019). La autora demuestra cómo los discursos autobiográficos de tránsfugas que desean describir su origen paria y su posición social de *insider-outsider* son potentes vías de conocimiento sobre los mecanismos de la exclusión social y del extrañamiento (Leibovici 2011). Asimismo, A. Montes advierte que la especularidad narcisista propia de las narraciones identitarias tradicionales puede ser superada por la construcción de un relato trans fragmentario y discontinuo que adquiere dimensiones colectivas. La trans/escritura de Carolina Unrein, organizada a partir de un acontecimiento central, la vaginoplastia, amenaza la lógica binaria del dentro/fuera, del hombre/animal, del varón/mujer, del paria/advenedizo a través de una re-construcción paulatina de sus límites.

En "Figuras de exclusión: las presas en la ficción carcelaria", Helena González Fernández analiza la representación de las mujeres en prisión como parias pero también como tránsfugas. Considera que las series, la narrativa y el cómic evidencian la existencia de una moda transnacional que favorece la ficción carcelaria de mujeres y analiza con detalle dos títulos corales: la novela *Aqueles días en que eramos malas* (2017) de Inma López Silva y la serie *Vis a Vis* (2015-

2019). En estas ficciones se produce un reconocimiento de sujetos imprevistos que apenas habían sido representadas por ser consideradas parias, deshechos, residuos (Bauman 2005). Sin embargo, las representaciones recientes, que tienen en cuenta el género, la sexualidad y la racialización, crean nuevos matices: distintos tipos de parias y nuevas figuras tránsfugas. En esta representación reciente de la reclusa común se ha dado valor a las diferencias, la humanización y la singularización, lo que permite poner en juego la interseccionalidad y diversas prácticas de exclusión. A su modo de ver, la escritura feminista rompe con la figura homogeneizadora de la paria presa para ofrecer la posibilidad de pensar figuras nuevas en reclusión, particularmente personajes tránsfugas.

“Feminismo posthumanista: parias, tránsfugas, advenedizos y rebeldes en las obras de ciencia ficción de tres autoras gallegas”, de Ana Garrido González y Katarzyna Moszczyńska-Dürst se centra en las figuras de exclusión y extrañamiento codificadas en *Depois do cataclismo* (2015), de María Alonso Alonso; *Natura* (2018), de Iolanda Zúñiga; y *Cobiza* (2021), de María Reimóndez. Las tres distopías desestabilizan las categorías dentro/fuera en un momento histórico (y diegético) marcado por la porosidad fronteriza, la precarización extrema, la reconfiguración de espacios urbanos, pero también por considerar esa periferia como un espacio de oportunidad no hegemónico. En un sistema de pensamiento binario, la cultura y el sujeto hegemónico se definen mediante la exclusión pero, al mismo tiempo, en la marginalidad surgen parias, disidentes y tránsfugas que no son solo *las escorias del mundo* sino que se afirman en la no adscripción, pertenencia y obediencia a los discursos y prácticas hegemónicos. Alonso, Zúñiga y Reimóndez se acercan a las tesis del feminismo posthumanista formuladas por Rosi Braidotti (2017) ofreciendo una crítica del antropocentrismo patriarcal y de la degradación ambiental.

Mariola Pietrak y Olga Buczek, en su artículo “La tradición rebelde: el paria en la obra de Itziar Pascual”, analizan dos textos teatrales, *Variaciones de Rosa Parks* (2007) y *Eudy* (2014), que sitúan en la tradición de la “literatura solidaria” cultivada por las intelectuales latinoamericanas para “dar voz” a las mujeres rebeldes. Pascual muestra los dilemas que debe resolver la paria como extranjera en su propio techo, en su proceso de conversión en paria rebelde. Entre la pura asimilación y el rechazo a la diferencia inferiorizante, estas parias ponen de relieve que la interseccionalidad involucra distintos tipos de exclusión. Los personajes centrales, la conocida costurera norteamericana Rosa Parks y la futbolista sudafricana Eudy Simelane, que fue violada y asesinada por declararse lesbiana, ponen en evidencia prácticas de exclusión contra sujetos considerados residuales por el discurso hegemónico en función de la raza, la clase, el género y, en el caso de Eudy, la identidad sexual. Pietrak y Buczek subrayan que los actos de rebelión pueden propiciar transformaciones sociales pero, al mismo tiempo, la insumisión paria denuncia el incumplimiento histórico de las promesas de la Revolución francesa y su lema de juzgar a los seres humanos no según su nacimiento, sino según sus acciones.

La contribución de Karolina Kumor, “Migración, exclusión y crisis económica: los parias en la obra teatral *El Señor Ye ama los dragones*, de Paco Bezerra”,

se centra en la figura del migrante chino como paradigma del paria moderno. El análisis del texto de Paco Bezerra, de 2015, constituye una reflexión acerca de los modos de representación de la otredad y de los mecanismos de exclusión subyacentes a las sociedades actuales. La autora recurre a Arendt y Varikas para advertir que el concepto del paria no es exclusivo de un grupo social marcado en razón de la etnia o el origen migratorio, sino que remite a una condición social forjada de manera dinámica por mecanismos de poder que combinan la marginación sociopolítica y económica con el desprecio interiorizado por los grupos hegemónicos, por un lado, y con la vergüenza y auto-odio inculcados en los excluidos, por otro. La *condición paria* está garantizada por la ley y reforzada por las normas culturales arraigadas en el imaginario social colectivo, además de ligada al sistema de división social de los derechos, del trabajo y del reconocimiento.

Isabel Clúa, en su artículo "Heroicidad y exclusión en la fantasía contemporánea: el caso de *Brujas de arena* de Marina Tena", defiende el potencial político de la ficción proyectiva que ofrece una redefinición de la noción de heroína y héroe, propicia la aparición de comunidades matriarcales e introduce como valor la realización personal o la protección de la comunidad. *Brujas de arena* (2021) es una novela híbrida en que confluyen la fantasía clásica y la ficción climática. Articula su trama en torno a dos figuras marcadas por la exclusión (parias), sin arraigo en ninguna comunidad, tanto de origen como de llegada. Ese desarraigo los convierte en seres entre dos mundos (tráfugas) que habitan el desierto, un espacio que permite el reconocimiento mutuo y alberga una promesa de futuro. Ello permite reflexionar sobre los mecanismos de opresión de las comunidades y las posibilidades de resistencia a ella.

En su artículo "Lugar de rabia: dis-locación de la posición paria en *Las hijas del fuego* de Albertina Carri", Michèle Soriano establece un cruce teórico entre las figuraciones del *paria moderno*, el concepto de *privilegio de los saberes situados* (Haraway 1998) y la noción de *lugar de rabia* (Halberstam 1993). A partir de esta reflexión, la autora se pregunta, primero, si es posible construir una perspectiva parcial privilegiada sin acudir a los posicionamientos generados por la genealogía cristiana y romántica, ni reproducir el mito de elección. Desde este cruce teórico analiza las figuras de exclusión y los mecanismos de disidencia sexual codificados en *Las hijas del fuego* (2018), la película porno lésbica de Albertina Carri. El filme estudiado no solo logra jugar con los registros hegemónicos y reivindicar la sexualidad no-heteronormativa, sino que también invita a reflexionar sobre las maneras de expresar la rabia y representar la violencia transgresora desde una marcada perspectiva parcial y política.

Este monográfico constituye, pues, una ocasión para pensar las figuras de exclusión de una manera plural, tal y como aparecen en la literatura, el teatro, el ensayo, las series de televisión y el cine utilizando un marco teórico en el que convergen los estudios culturales, la teoría política, los estudios de género junto a la teoría trans y la teoría crítica de las emociones.

OBRAS CITADAS

- Arendt, Hannah (1957). *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewess*. Londres: East and West Library. [Rahel Varnhagen: historia de una judía, trad. Daniel Najmías. Barcelona: Lumen, 2000]
- Arendt, Hannah (1958). *The Origins of Totalitarianism*. Nueva York: Meridian Books, the World Publishing Company. [Los orígenes del totalitarismo, trad. Guillermo Solana. Buenos Aires: Taurus, 1998]
- Arendt, Hannah (1976). *Die verborgene Tradition. Acht Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [La tradición oculta, trad. R.S. Carbó & Vicente. Barcelona y Buenos Aires: Paidós, 2004]
- Ahmed, Sara (2004). *The Culture Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh Univesity Press. [La política cultural de las emociones, trad. Cecilia Olivares. México: UNAM, 2015]
- Ahmed, Sara (2010). *The Promise of Happiness*. Durham y Londres: Duke Univesity Press. [La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría, trad. Hugo Salas. Buenos Aires: Caja Negra]
- Bauman, Zygmunt (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Buenos Aires/ Barcelona/México: Paidós.
- Berlant, Lauren (2011). *Cruel Optimism*. Durham/Londres: Duke Univesity Press.
- Birulés, Fina (2014). *Entreactes: entorn de la política, el feminisme i el pensament*. Perpiñan: El Trabucaire. [Entreactos: en torno a la política, el feminismo y el pensamiento, trad. Florencia González Brizuela. Buenos Aires / Madrid: Katz, 2015]
- Bourdieu, Pierre (2004). *Esquisse pour une auto-analyse*. París: Raisons d'agir.
- Braidotti, Rosi (2017). "Four Theses on Posthuman Feminism", in *Anthropocene Feminism*, ed. Richard Grusin. Minneapolis: University of Minnesota Press, 21-48.
- Butler, Judith (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londres: Verso. [Vida precaria. El poder del duelo y la violencia, trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires y Barcelona: Paidós, 2006]
- Halberstam, Judith (1993). "Imagined Violence/Queer Violence: Representation, Rage and Resistance", *Social Text*, 37: 187-201.
- Halberstam, Jack (2018). *A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. Oakland: University of California Press. [Trans\*: una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género, trad. Javier Sáez. Barcelona y Madrid: Egales, 2018]
- Haraway, Donna (1988). "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, 14.3: 575-599.
- Jaquet, Chantal (2018). "Transclasses: fabrique contre mérite", in *La fabrique des transclasses*, dir. Chantal Jaquet y Gérard Bras. París: PUF, 12-26.
- Leibovici, Martine (2011). "Le Verstehen narratif du transfuge. Incursions chez Richard Wright, Albert Memmi et Assia Djebar", *Tumultes*, 36.1: 91-109. DOI: <<https://doi.org/10.3917/tumu.036.0091>>.
- Leibovici, Martine (2013). *Autobiographies de transfuges*. Karl Phillip Moritz, Richard Wright, Assia Djebar. París: Le Manuscrit.
- Varikas, Eleni (2007). *Les rebuts du monde. Figures du paria*. París: Stock. [Las escorias del mundo. Figuras del paria, trad. Irlanda Villegas & Agustín del Moral. Xalapa, México: Editorial de la Universidad Veracruzana, 2017]

- Varikas, Eleni y Martine Leibovici (coord.) (2003). "Le paria. Une figure de la modernité", *Tumultes*, 21-22.
- Wayar, Marlene (2019). *Travesti/Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas nueces.



TRÁNSFUGAS DE SEXO, GÉNERO Y ESPECIE:  
FRANZ KAFKA Y PAUL B. PRECIADO\*SEX, GENDER AND SPECIES DEFECTORS:  
FRANZ KAFKA AND PAUL B. PRECIADOMARTA SEGARRA MUNTANER  
Centre National de la Recherche Scientifique  
[marta.segarra@legs.cnrs.fr](mailto:marta.segarra@legs.cnrs.fr)Recibido: 19.09.2021  
Aceptado: 24.01.2022

RESUMEN: *Yo soy el monstruo que os habla*, de Paul B. Preciado (2020), constituye una relación –en el sentido de “informe”, tal como reza su subtítulo: *Informe para una academia de psicoanalistas*– sobre su estatuto de sujeto trans. En el estilo enfático y con frecuencia poético que caracteriza la escritura de Preciado, este texto está construido en espejo del relato de Franz Kafka “Informe para una Academia” (1917). Lejos de ser una simple referencia culta, el “informe” de Preciado se hace eco en numerosas ocasiones del de Kafka, hasta el punto de que algunos de sus argumentos no resultan claros si no se contrastan con el texto de origen; más aún: si no leemos el de Preciado como un palimpsesto en el que se conservan las huellas de lo escrito anteriormente, quizás no se pueda apreciar fácilmente el alcance de su propuesta de “desidentificación” que, más allá del género, se aplica incluso a la especie humana. Este artículo se propone realizar una lectura comparativa de *Yo soy el monstruo que os habla* y de “Informe para una Academia” al lado del documental *Project Nim* (2011) de James Marsh, con el fin de contrastarlos con otra forma de desidentificación radical, ya no de la humanidad, sino de su polo opuesto, la animalidad, tal como la piensa la cultura occidental.

PALABRAS CLAVE: Tránsfuga, desidentificación de especie, trans, Preciado, Kafka

---

\* Este artículo es un resultado del proyecto FEM2017-83974-P, financiado por MCIN/AEI 10.13039/501100011033 y por FEDER “Una manera de hacer Europa”, y del Grup de Recerca Consolidat Creació i pensament de les dones (2017 SGR 588).

ABSTRACT: *Yo soy el monstruo que os habla (I Am the Monster Who Speaks to You)* by Paul B. Preciado (2020), constitutes a "report", as its subtitle reads: "Report for an Academy of Psychoanalysts", on his status as a trans subject. In the emphatic and often poetic style that characterizes Preciado's writing, his account is mirrored in Franz Kafka's story "Report for an Academy" (1917). Far from being a simple highbrow reference, Preciado's text echoes Kafka's on numerous occasions, to the point that some of its arguments are not clear if they are not contrasted with the source text. Indeed, if we do not read Preciado's text as a palimpsest in which the traces of what was written previously are preserved, perhaps we cannot easily appreciate the scope of his proposal of "disidentification" which, beyond gender, even reaches that of the human species. This article attempts a comparative reading of *I Am the Monster Who Speaks to You* and "Report to an Academy", alongside James Marsh's documentary *Project Nim* (2011), in order to contrast them with another form of radical disidentification, no longer of humanity, but of its opposite pole, animality, as it is conceived by Western culture.

KEY WORDS: Defector, Species disidentification, Trans, Preciado, Kafka



## 1. TRÁNSFUGAS DE SEXO, GÉNERO Y ESPECIE: FRANZ KAFKA Y PAUL B. PRECIADO

El término "tránsfuga" se ha utilizado mayormente, en sociología, para designar a personas que pasan de una clase social a otra, en especial a través del aprendizaje de unos códigos culturales que caracterizan a una clase social considerada superior. Pierre Bourdieu (2004) insistió, sin embargo, en que este paso nunca es totalmente exitoso, por lo que el tránsfuga (también llamado "transclase") siempre se queda en una posición intermedia o liminar, pues ya ha dejado el mundo en que nació y se crió, pero nunca acaba de ser aceptado en aquel al que ha conseguido acceder, o por lo menos esta es su impresión. La noción de transfuguismo se ha aplicado a otros factores de distinción jerárquica entre comunidades políticas, como la "raza" –especialmente en contextos coloniales y poscoloniales– y el género. Martine Leibovici (2013a, 2013b, 2014) ha dedicado diversos trabajos a estudiar relatos de tránsfugas como Assia Djebar o Richard Wright, quienes efectuaron una *fuga* o una *transición* –si nos atenemos a la etimología de "tránsfuga"– respecto a su estatus de personas racializadas. No obstante, según el principio de la interseccionalidad de las opresiones, dichos factores nunca actúan de forma aislada; en el caso de Djebar, por lo tanto, haber nacido mujer e "indígena" en la Argelia colonial constituye un doble hándicap para su carrera posterior como escritora, aunque el hecho de que su padre fuera profesor y francófono también influyó (en este caso positivamente) en su trayectoria.

Por lo que se refiere al transfuguismo relacionado con el género, que es el que nos interesa aquí, esta intersección de las fuentes de dominación resulta todavía más clara, pero, dado que el recorrido de la persona tránsfuga, en general, es ascendente, este tipo de transfuguismo podría limitarse simplemente al paso del género dominado (las mujeres) al dominante (los hombres). Tal afirmación se basa en una visión binaria y agónica de este fenómeno, correspondiente a su sentido original: recordemos que el “tránsfuga” latín es el desertor, el militar que *escapa* al bando enemigo –generalmente, cuando la victoria se decanta hacia este último–. En mayor o menor grado, y a veces con efectos opuestos, un cierto número de feministas comparten esta visión; las feministas transexcluyentes, por ejemplo, desconfían de las mujeres trans porque consideran que se han *infiltrado* en sus filas por razones espurias, como *espías* o *topos*; pero, en otro espacio ideológico, las feministas trans que reprochan a los hombres trans el haber accedido a una posición dominante se acercan igualmente a esta perspectiva dual.

El último libro hasta la fecha de Paul B. Preciado, *Yo soy el monstruo que os habla* (publicado en 2020, primero en francés y luego en español, en versión del autor), constituye una relación –en el sentido de “informe”, tal como reza su subtítulo: *Informe para una academia de psicoanalistas*– sobre su estatuto de sujeto trans. En el estilo enfático y con frecuencia poético que caracteriza la escritura de Preciado, esta relación –también en la acepción literaria de este término– se construye en espejo del relato de Franz Kafka “Informe para una Academia” (publicado en 1917), tal como el propio autor lo explicita. Lejos de ser una simple referencia culta, el “informe” de Preciado se hace eco en numerosas ocasiones del de Kafka, hasta el punto de que algunos de sus argumentos no quedan claros si no se contrastan con el texto de origen; más aún: si no leemos el texto de Preciado como un palimpsesto en el que se conservan las huellas de lo escrito anteriormente, quizás no apreciaremos el alcance de su propuesta de “desidentificación” que, más allá del género, se aplica incluso a la especie humana. Me propongo, pues, en la parte que sigue, hacer una lectura comparativa de *Yo soy el monstruo que os habla* y de “Informe para una Academia”, para contrastar después el relato de Preciado con otra forma de desidentificación radical, ya no de la humanidad, sino de su polo opuesto, la animalidad, tal como la piensa la cultura occidental.

## 2. PETER EL ROJO, EL “MONO-HUMANO”

“Informe para una Academia”, de Franz Kafka, ha sido leído mayormente como el reverso de *La metamorfosis*: si en la narración más célebre del escritor el humano Gregor Samsa se convierte en un insecto, “Informe para una Academia” relata el proceso inverso, el de cómo un animal deviene humano. El protagonista es un chimpancé cazado en la selva africana que se transforma en un “mono sabio”, una estrella del mundo del espectáculo, no por su fiel imitación del comportamiento humano, sino porque ha ingresado realmente en la humanidad al adquirir el lenguaje articulado, que es el rasgo principal de lo “propio del hombre”, según

Jacques Derrida (1992). Peter el Rojo, que es el nombre que se le ha dado a este simio-humano, narra en primera persona, dirigiéndose a los miembros de una academia no especificada, los inicios del difícil proceso que le llevó a formar parte de la humanidad. Se trata claramente de la historia de un tráfuga: aunque el narrador y protagonista afirma que no hay vuelta atrás en este recorrido exitoso, emprendido de forma voluntaria como una puerta de salida del cautiverio, él no deja de ocupar una posición liminar, e incluso ilegítima, en las filas de los hombres.

Este relato de Kafka ha sido leído, desde su aparición, como una fábula sobre la asimilación; al publicarse en una revista sionista gracias al filósofo judío Martin Buber, se recibió en ciertos ambientes de la época como una sátira de los judíos que se habían asimilado a la burguesía europea cristiana, huyendo de la jaula del gueto. Otra interpretación aparentemente dispar se refiere a las dudas del escritor respecto a comprometerse con Felice Bauer, a quien había conocido cinco años atrás (el mismo periodo transcurrido desde la captura de Peter hasta el momento del relato), dudas a las que Kafka se refiere abundantemente en sus diarios y cartas de la época. En estas, habla del matrimonio como de una asimilación a la vida burguesa y, por tanto, como un estado incompatible con el rigor monacal al que le obligaba la escritura literaria tal como la entendía. Ambas lecturas de "Informe para una Academia", la sociológica y la subjetiva o psicoanalítica, coinciden, pues, en su subtexto esencial: el rechazo y la angustia frente al compromiso ineluctable que significa vivir en sociedad.

En el mismo sentido, Paul B. Preciado no presenta su proceso de transición como una liberación de la condena que significa haber sido asignado al nacer al género *equivocado*, sino que califica su nueva identidad de hombre trans de una nueva "jaula" (2021: 18), retomando el término que utiliza Kafka para referirse a la caja con barrotes en la que los cazadores encierran al chimpancé salvaje que se convertirá en Peter el Rojo, para trasladarlo a Europa. Preciado califica su decisión de transicionar de "huida", tomando la palabra "tráfuga" en su sentido etimológico, aunque, en una pirueta estilística, afirma que fue la "condición femenina" la que huyó de él gracias a la toma de testosterona (2020a: 21, 28). Como Kafka, Preciado sostiene que su huida respondió a la simple necesidad de hallar una "salida" (*Ausweg* en Kafka), contraponiéndola a la búsqueda de la "libertad" (*Freiheit*), pues para el escritor checo, como sabemos, la libertad no existe, o equivale a la muerte (para Peter, la única alternativa a la jaula en el barco sería el suicidio). Sin embargo, Preciado parece contradecirse, al afirmar acto seguido que la libertad es "un túnel que se excava con las manos", "una puerta de salida",<sup>1</sup> presentando así una visión menos pesimista que la de Kafka, para quien la vida no es más que una sucesión de jaulas.

La imagen del túnel parece hacer eco con la del agujero, que abre "Informe para una Academia". Cuando Peter empieza a transicionar hacia la humanidad, tiene la posibilidad de volver atrás (si los hombres se lo hubieran permitido,

---

<sup>1</sup> Mi traducción del texto en francés (Preciado 2020b: 30). En la versión española, estas afirmaciones se exponen de otro modo.

aclara no obstante), pero esta apertura se reduce progresivamente a medida que su evolución avanza, hasta convertirse en un “agujero” tan pequeño que si Peter quisiera atravesar esta “puerta” de nuevo, se dejaría “la piel” en ella, es decir, la vida (Kafka 2011: 8). Kafka prosigue con la imagen del agujero, que resulta esencial para describir la nueva identidad de Peter: su nombre, es decir, su identidad humana, proviene de uno de los dos agujeros de bala que le hicieron al cazarlo, que sigue siendo visible como roja cicatriz en su rostro; de ahí el apelativo “el Rojo”, que lo individualiza entre los demás Peter. En efecto, como se refleja en el relato de Kafka, y este es un dato real, desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX hubo diversos chimpancés en el mundo del espectáculo que se llamaban Peter; este nombre era como una marca o una franquicia para este tipo de shows, y parece que Kafka asistió por lo menos a uno de ellos (Radick 2019).

El asunto del nombre –esencial en las transiciones de género-sexo también, que empiezan con frecuencia, al menos públicamente, por un cambio de nombre– nos lleva a la importante cuestión del peso de la voluntad y la capacidad de acción individual frente a la imposición social, en relación con dichas transiciones. Peter el Rojo aclara que la decisión de convertirse en tránsfuga fue suya, y que como “mono libre”, se impuso a sí mismo un “yugo” (Kafka 2011: 7) al tratar con todas sus fuerzas de ingresar en la humanidad. El texto de Paul B. Preciado parece insistir más en la agentividad individual, aunque también alude al hecho de que el tránsfuga es quien maneja el látigo con el que se fustiga a sí mismo: aunque haya escogido *libremente* ese camino, al emprenderlo se somete a una esclavitud voluntaria, a una “domesticación” alternativa (2020a: 33). Preciado afirma, así, que su transición se originó en el rechazo a la “domesticación” que significaba la feminidad normativa (2020a: 24), pero reconoce que eso significó una huida, con la carga peyorativa que implica esta noción; así, dice que se escondió en los “matorrales universitarios”,<sup>2</sup> retomando la expresión alemana que utiliza Kafka y que designa un escape rápido, una especie de desertión (uno de los sentidos originales de la palabra “tránsfuga”). Sin embargo, Preciado realza lo que podría parecer una facilidad poco valerosa, otra vez con ambigüedad, al sostener que rechazó finalmente la domesticación alternativa consistente en adoptar la masculinidad normativa, o sea, en “convertir[s]e en un hombre como los otros hombres” (2020a: 28).

Aquí reside el diferendo entre las tesis de Elizabeth Duval (2021), otra tránsfuga del género (o no, según su propia opinión sobre su situación personal en el régimen del sexo-género), quien reprocha a Paul B. Preciado su pretensión de resistencia a la normatividad, negándole su posición liminar en el no binarismo, su huida, pues, de la “servidumbre al régimen binario de la diferencia sexual” (Preciado 2020a: 27). Según Duval, el no binarismo es un simple “acto de lenguaje” sin una materialización efectiva, física, en el cuerpo y, sobre todo, en la sociedad, donde el binarismo es la única interpretación posible de los cuerpos. Por lo tanto, un hombre trans con un *passing* exitoso –o una mujer trans en las

<sup>2</sup> De nuevo, esta expresión solo aparece en el texto en francés (2020b: 36).

mismas condiciones– se puede integrar en el sexo-género contrario, dejando de pertenecer al limbo del no binarismo, que Duval considera como mucho un estadio provisional, mientras dura la transición. Sin personalizar el argumento en el caso de Preciado –como sí hace Duval–, podríamos plantearnos, con Miquel Missé (2018), que un cuerpo trans siempre será el de un tránsfuga precisamente porque conserva una cicatriz como la de Pedro el Rojo, independientemente de si se ha sometido a operaciones quirúrgicas, ya que lo que designa la cicatriz puede no ser una marca en el cuerpo sino la memoria de una herida, física o no. Preciado también utiliza implícitamente esta imagen de la cicatriz al afirmar que se ha “operado”, extirpándose él mismo el régimen binario de la diferencia sexual. En esta lógica, si nos atenemos a su afirmación de que “no hay órganos sexuales sino como enclaves coloniales del poder” (Preciado 2020a: 48), descolonizar el cuerpo al que se ha asignado un sexo-género al nacer ya es una intervención quirúrgica que, como tal, deja una cicatriz más o menos visible.

De forma también tácita, el texto de Preciado, que por una vez no se extiende en la cuestión de la sexualidad, recoge, como lo hace Kafka de modo más visible, la imagen de la castración, que este representa mediante el segundo agujero de bala cuya cicatriz conserva Peter el Rojo en su cuerpo. Frente a quienes se escandalizan de este gesto, contrario al decoro burgués, Peter reivindica su derecho a bajarse los pantalones cuando le venga en gana para mostrar dicha marca, pues de todas formas este *striptease* solo mostrará “la piel bien cuidada y la cicatriz”, añadiendo que “[n]o hay nada que ocultar” (Kafka 2011: 10). Es un razonamiento calcado al que hace Freud (1976) hablando del pudor femenino, que el padre del psicoanálisis considera una consecuencia del complejo de castración, pues lo que esconde la mujer pudorosa es que *no hay nada que ocultar*. Socialmente, las transiciones de género (y aunque los sujetos que las emprenden no lo consideren así) suelen verse como una castración, e incluso a veces la exigen; numerosas legislaciones imponen la infertilidad a los cuerpos trans como condición para ingresar en la identidad social sexo-genérica a la que aspiran. Esta no es la visión de Preciado, por supuesto, aunque su texto sí implica que la elección de la no binariedad, o el rechazo a la masculinidad normativa a la que él mismo podría pretender, significa renunciar a asumir una posición de poder simbolizada por la posesión del falo. Aun así, se mantiene la ambivalencia: siguiendo a Kafka, Preciado reconoce que no podría situarse en el lugar de un sujeto que habla a una academia compuesta por más de tres mil psicoanalistas si no gozara de un estatus ya afirmado en “todos los grandes espectáculos digitales del mundo civilizado” (2020a: 23). El ser reconocido como una estrella de la teoría en los estudios de género y trans, así como en otras esferas más pobladas como las redes sociales y los medios de comunicación, es precisamente lo que Elizabeth Duval considera incompatible con la posición liminar del tránsfuga. Por contra, Preciado –también alinéandose con Kafka– considera que su sobreexposición mediática es una situación mucho más lábil y riesgosa que los “matorrales universitarios” del mundo académico, por ejemplo.

Kafka va más lejos afirmando que Peter solo puede existir en el mundo humano, en tanto que tránsfuga de la animalidad, exponiéndose a la mirada del

público. Esta faceta ya empieza durante su travesía en el barco, donde los marineros se reúnen para observar sus progresos, y culmina en su éxito como estrella del *show business*. Los polos alternativos que contempla a su llegada al mundo *civilizado* –el parque zoológico (que implica no salir de la jaula con barrotes) y el *music-hall* (una vida aparentemente mucho más libre y placentera)– comparten la misma esencia, lo que Laura Mulvey (1988), en el contexto de la teoría fílmica feminista, llamó el *to-be-looked-at-ness*. Kafka extiende esta visibilidad esencial a la condición humana, aunque si leemos atentamente “Informe para una Academia”, quizás concluiremos que son los seres que no llegan a asimilarse enteramente a la normatividad quienes deben soportar esta sobreexposición a la mirada social, mientras que las personas asimiladas se pueden refugiar en ese lugar tranquilo de la “universalidad”, que procura la ilusión de una no identidad (Preciado 2020a: 38-39).

Volviendo a la cuestión de la sexualidad y de la (in)fertilidad, el final del relato de Kafka expone los límites de la asimilación de Peter: cuando quiere relajarse al final de su densa jornada laboral, lo hace con una “chimpancé medio amaestrada”, con quien puede pasarlo bien “a la manera simiesca” (2011: 20). Con ella comparte sus noches pero no sus días, ya que a la luz del sol puede apreciar su mirada perdida de “animal amaestrado”, aquella mirada de los animales cautivos en el zoo que, como afirmaba John Berger en su ensayo “Why Look at Animals?” (1980), nunca podremos cruzar con la nuestra de espectadores humanos. En el campo de la sexualidad, Kafka parece situarse en el punto opuesto a Preciado: para el escritor praguense –que, como escribió en su diario en 1913, consideraba el “coito” como un “castigo” del matrimonio–, la sexualidad solo se concibe como un hábito que remacha la asimilación a la norma y asegura su reproductibilidad, mediante la propagación de la especie. Por contra, para Preciado, como es bien aparente en la mayoría de sus textos y especialmente en su *Manifiesto contrasexual* y en *Testo yonqui*, la sexualidad del tránsfuga de género es *queer* y subvierte el sistema binario que la rige cuando es conforme a la norma.

En cuanto a la fertilidad de la sexualidad *queer* del tránsfuga de género, Preciado no rechaza esta posibilidad, y la amplía más allá de los límites de la especie humana, lo cual resulta aberrante para muchas personas. En una crónica de *Libération* de febrero de 2021, titulada “Devenir un humain avec un chien”, el autor relata otro tipo de “operación”, que consiste en un injerto o trasplante (traducciones de *greffe*) humano-perro; de hecho, esta imagen designa algo tan común como los afectos que intercambian un ser humano y un animal de otra “especie de compañía”. Tal como especifica Preciado, la decisión de tomar a un cachorro canino como compañero vital necesita de una “adopción”, como en el caso de la familia intrahumana: no basta con parir a una criatura, luego hay que adoptarla como hijo/a para que se cree el lazo de parentesco (y la adopción debe ser mutua, podríamos añadir). Este vínculo no surge, pues, de forma automática, sino que existe el riesgo de “rechazo”, como en los trasplantes médicos. Más aún, tal como propone Judith Butler en su ensayo *Breaks in the Bond*, la

condición misma del lazo de parentesco es su potencialidad de ruptura: "That breakability is the bond", afirma Butler (2017: 21).

### 3. NIM, EL TRÁNSFUGA DE ESPECIE<sup>3</sup>

Aunque esta aproximación entre el tránsito de sexo-género y la animalidad en tanto que el afuera de la comunidad humana pueda parecer negativa e incluso agresivamente excluyente hacia las personas trans –el mismo Paul B. Preciado recuerda que los cuerpos disidentes del sistema sexo-género han sido tradicionalmente alterizados y animalizados (2020a: 31)–, la disidencia respecto a las fronteras del género conduce, quizás inevitablemente, a cuestionar los límites de la humanidad, así como a la posibilidad de atravesar estos confines, tanto desde un lado como desde el otro. La fascinación que siempre han sentido los seres humanos hacia el fenómeno de los llamados "niños salvajes" (criaturas que, supuestamente, crecieron separadas de la comunidad humana y fueron adoptadas por animales de otras especies) se ha acompañado de los intentos de atraer a algunos de estos animales a la comunidad humana. Si los "niños salvajes" tienen como rasgo común el haber olvidado el lenguaje articulado o el no haberlo aprendido nunca, las tentativas de *humanizar* a determinados animales, en especial simios, han pasado por el intento de enseñarles a manejar dicha lengua. Hace más de tres siglos, el cardenal de Polignac, contemplando a un gran simio en la *ménagerie* real de Versalles y admirando su semejanza con los seres humanos, se dirigió a él exclamando: "Habla y te bautizo".<sup>4</sup> No obstante, las experimentaciones más o menos científicas en este sentido no empezaron hasta mediados del siglo veinte, y se intensificaron a principios de los años setenta de este mismo siglo. Cincuenta años antes, Kafka ya basa la humanización de Peter en la adquisición del lenguaje humano, que en su caso de ficción pasa por el habla oral. Después de aprender a beber alcohol, lo cual sus maestros, los marineros del barco, juzgan una necesaria condición previa a cualquier otro aprendizaje,<sup>5</sup> el mono logra exclamar un saludo articulado, lo cual le hace entrar de un salto (Kafka utiliza con mucha ironía expresiones basadas en el movimiento animal, como por ejemplo "galopar" o "brincar", para calificar actividades ya humanas de Peter) en la "comunidad de los hombres".<sup>6</sup> Preciado emplea las mismas imágenes de la lengua y de la palabra oral para caracterizar su ingreso en la categoría del sexo-género masculino, tomando "hombres" en su sentido propio de "varones". En cuanto a la lengua, se trata del "lenguaje del patriarcado colonial [...] el lenguaje de Freud y de Lacan" (Preciado 2020a: 19), que ha adquirido

---

<sup>3</sup> Las cuestiones tratadas en este apartado se encuentran desarrolladas en Segarra (2022).

<sup>4</sup> Tal como relata Élisabeth de Fontenay en *Le Silence des bêtes* (1998: 332).

<sup>5</sup> Paul B. Preciado, sin detenerse en este asunto, remarca que el consumo de alcohol es una prerrogativa de la humanidad, sin tener en cuenta los datos etológicos sobre el consumo de euforizantes naturales de otros animales no humanos, como caballos que comen setas alucinógenas, o simios que consumen vegetales con efectos similares a los del alcohol.

<sup>6</sup> Mi traducción del original en alemán (la traducción española no recoge estas expresiones).

mediante su paso por la universidad. Por lo que respecta al habla, describe, en una escena paralela a la del saludo inicial de Peter el Rojo dirigido a los marineros, la primera vez que surgió de su garganta una voz "ronca y rugosa", caracterizada como "masculina", gracias a la toma de testosterona. Se trata, por lo tanto, de una voz "completamente fabricada y absolutamente biológica" (Preciado 2020a: 36), sin que ello constituya una contradicción, pues está demostrado que la diferencia de tono en las voces de hombres y de mujeres responden tanto a divergencias en sus órganos fonatorios como a un aprendizaje inconsciente de cómo debe ser una voz masculina o femenina.

Por contra, el sistema fonatorio de los otros simios les dificulta mucho imitar el habla humana; por ello, las experiencias de comunicación con ellos buscaron otras vías no orales, como por ejemplo el lenguaje sígnico que utilizan algunas personas sordas. El profesor de psicología Herbert Terrace, de la Columbia University, realizó uno de estos proyectos de investigación con un chimpancé llamado Nim, a principios de los años setenta. Después de la muerte de este, James Marsh le dedicó un *biopic* titulado *Project Nim* (2011). Este chimpancé, nacido en cautividad, fue separado de su madre al poco de nacer y dado en adopción provisional a una ex alumna de Terrace, quien lo crió como a un hijo, incluso amamantándolo. El pequeño Nim aprendió a signar y se adaptó a su familia como una criatura humana más. Todo se complicó con su llegada a la adolescencia; las personas que crían a grandes simios como animales domésticos, en general se ven obligadas a separarse de ellos cuando estos alcanzan la edad de cuatro o cinco años (que corresponde a su etapa adolescente) y adquieren una fuerza superior a la de sus familiares humanos; como dice una de las personas que estuvo a cargo de Nim, "no puedes dar cuidados humanos a alguien que puede matarte" (aunque esta frase también podría aplicarse a bastantes familias humanas). En el caso de Nim, el experimento se prolongó durante unos pocos años más y, cuando decidió que había llegado a su fin, Terrace devolvió a quien ya se había convertido en un mono-humano al centro de donde lo había sacado, cuyas instalaciones califica eufemísticamente en el documental de "rudimentarias". Sin haber convivido nunca con otros chimpancés, Nim pasó de un entorno humano a una jaula sucia y estrecha, llena de seres a los que no entendía y que no podía más que considerar totalmente extraños, aunque pertenecieran a su misma especie, y, más tarde, incluso lo vendieron a un laboratorio en el que se le sometió a experimentos médicos. Uno de sus antiguos cuidadores que le siguió la pista logró finalmente que acabara sus días en una granja mejor acondicionada y en compañía de congéneres con los que llegó a convivir sin demasiados conflictos. Como indica James Marsh en una entrevista, la única persona que finalmente fue leal a Nim, y que incluso le salvó la vida, fue ese estudiante-cuidador que, en sus propias palabras, en cuanto conoció a Nim "quiso ser su amigo", y lo logró, pero no acercando al chimpancé a la condición humana, sino reuniéndose con él "a medio camino",<sup>7</sup> como se puede apreciar en la película:

---

<sup>7</sup> "James Marsh talks *Project Nim*", en *Empire Magazine*: <<https://www.youtube.com/watch?v=wAPO3ZN1WQs>>.

podían fumar marihuana juntos –lo cual recuerda la cuestión del alcohol evocada tanto por Kafka como por Preciado–, pero también jugar a perseguirse a cuatro patas dando chillidos. Fue el único que, parafraseando a Gilles Deleuze (1996), consiguió tener una relación animal con el animal, no una relación únicamente humana, encontrándose con él en el *entre-deux* entre la humanidad y la animalidad, que podríamos definir como un *no-man's-land*, pero a la vez como un *no-animal's-land*.

Más allá de si Nim entendía lo que querían decir los signos lingüísticos que empleaba o si simplemente imitaba a sus enseñantes hasta el punto de engañarles sobre su dominio del lenguaje (lo que en psicología se denomina el “efecto Clever Hans”), la impresión que deja el filme de Marsh es que casi todas las personas que le trataron se comportaron con una irresponsabilidad extrema hacia él en tanto que sujeto individual. El choque cultural y vital que Nim debió de experimentar cuando pasó súbitamente de un ambiente exclusivamente humano donde él era el centro de atención a una jaula llena de chimpancés en cautividad puede compararse al de una persona a la que se somete a la trata de esclavitud, al ser arrancada de su hogar y trasladada a un espacio totalmente distinto, cuyos habitantes hablan una lengua que no comprende y le tratan como a una bestia de su propiedad, objeto de compraventa y de explotación. Franz Kafka consigue transmitir esta herida incurable en su retrato de Peter el Rojo, que, como dice él mismo, se vio obligado a adaptarse al mundo humano una vez se encontró cautivo en una jaula, a bordo de un barco que le llevaba a un continente *civilizado*, Europa.

Otras experiencias similares que se han realizado con posterioridad observan una conducta menos *humana* y más empática hacia los primates. El caso de la etóloga estadounidense Sue Savage-Rumbaugh es distinto al de Terrace, aunque también ha sido objeto de polémica: trabajó con bonobos para intentar comunicarse con ellos, pero tuvo cuidado de no aislarlos y volverlos demasiado “humanos” como Nim. Según ella, lo hizo así, no porque pensara que los bonobos son incapaces de integrarse en la sociedad humana –cree que sí podrían hacerlo, por lo menos algunos de ellos, y que les llevaría tan solo tres o cuatro generaciones conseguir manejar nuestro lenguaje–, sino porque nosotros no estamos preparados para incorporarlos a la humanidad. Además, Savage-Rumbaugh afirma que algunos bonobos (como Kanzi o Panbanisha, dos de los más conocidos entre los que han trabajado con ella) escogen “el camino humano”, y otros no,<sup>8</sup> lo cual hace eco con la idea de Kafka sobre la agentividad de Peter el Rojo al decidir emprender la transición de especie, y también con la reivindicación de Preciado. Sin embargo, Sue Savage-Rumbaugh se pregunta si, a fin de cuentas, estas experimentaciones son éticamente aceptables. Lo compara a otras que se hicieron con niñas y niños humanos, como los que trató el psicólogo y sexólogo John Money en los años sesenta, acuñando así el término de “género” en su sentido moderno.

---

<sup>8</sup> Conversación de Sue Savage-Rumbaugh con Laurent Dubreuil en *The Ape Testimony Project*: <<https://blogs.cornell.edu/apetestimoniesproject/>>.

## 4. LA ESCRITURA ANIMAL

En cualquier caso, la cuestión del lenguaje es esencial tanto para Kafka como para Preciado, quien, no por casualidad, incluye en su título el verbo *hablar*, conjugado en primera persona: con la frase *Yo soy el monstruo que os habla* se dirige directamente a su audiencia, compuesta por los académicos psicoanalistas, así como por la comunidad lectora en general. Aunque se trata de un escrito originado en una conferencia oral, su estilo es literario, no solo porque parte de otro texto de un autor canónico de la literatura occidental como es Kafka, sino también porque utiliza recursos poéticos, como se ha dicho al principio. Esto coloca el texto en un *entre-deux* genérico, en el sentido de los géneros literarios también: entre el ensayo –por su calado teórico y las tesis que defiende–, el manifiesto –por su carácter interpelador y con frecuencia provocativo, además de por sus afirmaciones performativas en el tiempo verbal del futuro indicativo– y el relato autobiográfico o autoficcional, por las frecuentes alusiones a la historia personal del autor, en relación con su propia transición de género. La naturaleza híbrida del texto resuena con su reivindicación de la ambigüedad genérica (en el sentido del sexo-género) o de la no binariedad, lo cual ha provocado algún malentendido respecto a críticas como las que le dirige Elizabeth Duval. Por ejemplo, Duval censura a Preciado la aseveración de que la revolución del régimen binario ya está en marcha y que, en una década o dos, esta revolución habrá triunfado. Si esto fuera una simple predicción, resultaría ciertamente azarosa y poco fundamentada, pero si la leemos dentro del estilo enfático-performativo del manifiesto, adquiere mucho más sentido. Pensemos en otro manifiesto que marcó un hito en la teoría feminista, “La risa de la Medusa” de Hélène Cixous (citado por Duval en uno de los epígrafes de su ensayo), que hace un uso intensivo del tiempo verbal futuro con intención performativa, como en su célebre frase de obertura: “Hablaré de la escritura femenina. *De lo que hará*” (2004: 17).<sup>9</sup>

Pese a su relevancia, Preciado no profundiza en la cuestión de la lengua en *Yo soy el monstruo que os habla*, más que para reivindicar su competencia *lingüística* en el idioma psicoanalítico y teórico-académico en general, que asimila al “lenguaje del patriarcado colonial”, como hemos visto. En el “Informe para una Academia” de Kafka, en cambio, el dominio de la lengua es lo que marca la diferencia entre el estado de mono amaestrado –que imita, siempre burdamente, los gestos humanos– y el ingreso del animal en la categoría excluyente de la humanidad. Aunque, como Kafka no tiene un gran concepto de la humanidad, su relato insiste en la casi ausencia de diferencias entre los marineros del barco y el todavía animal que tienen cautivo, por lo menos en lo que concierne a su escaso manejo del lenguaje verbal. En cambio, el informe que el ya simio humano redacta cinco años después demuestra su perfecto dominio de la escritura; Kafka, pues, prefiere insistir en esta, más que en el habla –que, no obstante, señala el *bautizo* humano de Peter, como ya se ha señalado.

---

<sup>9</sup> Énfasis en el original.

Así, Kafka se sitúa del lado de Jacques Derrida, Sarah Kofman o Hélène Cixous, para quienes la escritura y no solo la voz (e incluso podríamos decir que la escritura *más* que la voz) pasa por el cuerpo, por sus afectos. Para estos pensadores, la escritura no es un privilegio del ser humano que demuestre su excepcionalidad respecto a los demás seres vivos, sino una "huella" o traza de la animalidad del humano, a través de la desapropiación de su propia subjetividad que realiza al escribir (en el sentido fuerte del verbo *écrire*, referido a la creación literaria o incluso por otros medios como el lenguaje fílmico o de las artes plásticas). Sarah Kofman, en su ensayo *Autobiogriffures*, que se puede traducir por "autobiozarpazos" o "autobioarañazos", asegura que la escritura que llama "bastarda" –apelativo que podríamos también relacionar con las figuras de la paria o de la tráfuga que la misma autora reúne– "confunde las fronteras entre la humanidad y la animalidad" (1984: 75). Lo transmite mediante la imagen de la *griffe*: en francés, *griffe* significa "zarpa", pero también "marca", estilo propio; se utiliza, por ejemplo, en el mundo de la moda. Además, dice Kofman, la *griffe* es un instrumento de escritura (no olvidemos que la escritura nace de la inscripción, del arañazo –traducción de *griffure*– sobre tabletas de piedra, de cera o de piel animal, antes del uso del papel) y al mismo tiempo una manera de "apropiarse de la propiedad de otro" (1984: 63).

Judith Butler, hablando de Derrida, explica que esta concepción de la escritura "descentra" al sujeto, arrebatándole el dominio o la *autoridad* sobre su propio texto, lo cual conlleva una "crítica del antropocentrismo" (2016: xv), ya que en la escritura, la relación del sujeto consigo mismo (el *autos*) solo puede ser de *différance*, de distanciamiento respecto a sí mismo. En otras palabras, el autor renuncia a ser "conductor" del vehículo, según la imagen que Cixous (2004) utilizó en el Seminario de Barcelona, para dejar que la lengua domine. Trasladándolo a la escritura autobiográfica –en la cual podríamos enmarcar tanto el relato de Kafka como el de Preciado, con la salvedad de la ambigüedad genérica que ya se ha indicado–, Sarah Kofman (1984: 63) afirma que esta escritura constituye "un cuerpo sin partes propias ni hegemónicas, constituido de trasplantes" (en francés, *greffé*) tanto como un cuerpo "arañado" (*griffé*) y, por lo tanto, agujereado (Segarra 2014), lo cual coincide con el cuerpo-sujeto no binario descrito y reivindicado por Preciado, así como con el cuerpo-sujeto transespecie imaginado por Kafka.

Esta desposesión paradójica que efectúa la escritura se materializa, asimismo, en la cuestión del nombre del autor o autora. En general, se considera que el nombre es un elemento clave no solo para la identidad de la persona que lo ostenta, sino también, en el caso que nos ocupa, para reconocer cuándo esta persona está practicando la escritura autobiográfica. Más allá de la definición clásica de la autobiografía que hizo en su momento Philippe Lejeune (1996), en la cual la condición necesaria para que se pudiera incluir un texto en este género era la coincidencia entre el nombre del autor y del narrador-protagonista, Derrida mostró en *Signéponge* (1988) cómo la inscripción del propio nombre en el texto, en lugar de constituir una *marca* de la propiedad del autor sobre su obra, significa en realidad una desposesión, pues el nombre propio deviene en

nombre común, como en el título derridiano mencionado.<sup>10</sup> Por otra parte, se ha subrayado la violencia implícita en el acto de dar nombre, lo cual se puede aplicar tanto a los seres humanos como a los demás animales. Leonard Lawlor afirma, así, que dar un nombre humano a un animal significa imponerle la entrada en la humanidad, aunque sea una humanidad de segunda clase (2007: 104). Es lo que ocurre con Peter, pero también con Nim y otros tantos animales sujetos a experimentaciones humanas. El nombre completo de este chimpancé era Nim Chimpsky, una imitación humorística del nombre del lingüista Noam Chomsky, cuyas teorías sobre el lenguaje Herbert Terrace quería invalidar. De forma todavía más transparente, el primatólogo Robert Yerkes, que fundó uno de los primeros centros de experimentación con simios en Estados Unidos, bautizó a la primera pareja de chimpancés que adquirió Chim (él) y Panzee (ella), lo cual constituye escasamente un nombre propio (véase Herzfeld 2012).

La práctica de dar un nuevo nombre a las personas esclavizadas o sujetas a explotación en situación colonial era muy extendida, y existen numerosos testimonios literarios de la violencia simbólica que conlleva. Las personas capturadas en África para ser trasladadas allende el océano y vendidas como esclavas perdían su identidad (su nombre) a la vez que su lengua; al dispersar a las familias, e incluso a los hablantes de la misma lengua para evitar revueltas y fugas, se intentaba borrar su pasado, que no podían transmitir tampoco a sus descendientes. Además, en el momento de su liberación, en los casos en que se producía, recibían como apellido, en su mayor parte, el nombre de la plantación o del propietario al que pertenecían. Sus descendientes, por lo tanto, carecen de historia familiar e incluso comunitaria, lo cual plantea un problema identitario, si atendemos a la noción de "identidad narrativa" de Paul Ricœur (véase Leibovici 2014).

A modo de conclusión, sirva otra imagen para caracterizar la escritura autobiográfica que se reconoce esencialmente paria y tránsfuga: la de la "escritura cimarrona". Rocío Munguía Aguilar (2019) denomina "cimarronaje discursivo" el de las escrituras híbridas que hacen hablar a mujeres esclavizadas, parias entre los parias. En otro plano, podríamos aplicar esta noción a Paul B. Preciado, si le creemos cuando afirma: "hablo como tránsfuga del género, como furtivo de la sexualidad, como disidente [...] del régimen de la diferencia sexual" (2019: 306). El término "cimarrón", que se aplica tanto a los animales como a las personas esclavizadas que huían de la opresión y se echaban al monte, tiene una etimología discutida: parece que viene del taíno *simarán*, que significa "silvestre" o "fugitivo", pero otra etimología lo hace derivar de "marro", que se define, según el DRAE, como la finta o regateo del cuerpo "que se hace para no ser cogido y burlar al perseguidor, frecuentemente hablando de animales acosados". La escritura cimarrona sería, pues, aquella escritura agujereada, ladeada, torcida o *queer*, que

<sup>10</sup> *Signéponge* constituye un ensayo sobre la escritura de Francis Ponge, un poeta conocido por jugar con su propio nombre, inscribiéndolo en sus textos de forma, a veces, implícita. El título *Signéponge* se puede traducir como "Firmadoponge" o como "Firmadesponja"; el nombre propio (Ponge) se convierte, así, en nombre común (éponge, esponja), al tiempo que animaliza a quien firma.

escapa *de un salto* a la categorización unívoca, desidentificándose de “lo propio del hombre”, lo cual se puede aplicar tanto a “Informe para una Academia” como a *Yo soy el monstruo que os habla*.

#### OBRAS CITADAS

- Berger, John (1980). “Why Look at Animals?”, in *About Looking*. Nueva York: Pantheon Books, 1-26.
- Bourdieu, Pierre (2004). *Esquisse pour une auto-analyse*. París: Raisons d’agir.
- Butler, Judith (2016). “Introduction”, in Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Fortieth anniversary edition, trad. Gayatri Ch. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press: i-xxx.
- Butler, Judith (2017). *Breaks in the Bond. Reflections on Kinship Trouble*. Londres: University College London, Department of Greek and Latin, Housman Lecture.
- Cixous, Hélène (2003). “La risa de la Medusa”, in *Deseo de escritura*, ed. Marta Segarra, trad. Luis Tígero. Barcelona: Reverso, 17-27.
- Cixous, Hélène y Jacques Derrida (2004). *Lengua por venir. Langue à venir*. Seminario de Barcelona, ed. Marta Segarra. Barcelona: Icaria.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet (1996). “Animal”, in *Abécédaire de Gilles Deleuze [entrevistas con Claire Parnet]*. París: Vidéo Editions Montparnasse.
- Derrida, Jacques (1988). *Signéponge*. París: Seuil.
- Derrida, Jacques (1992). “Il faut bien manger ou le calcul du sujet”, in *Points de suspension*. París: Galilée, 269-301.
- Duval, Elizabeth (2021). *Después de lo trans. Sexo y género entre la izquierda y lo identitario*. Algemesí: La Caja Books.
- Fontenay, Élisabeth de (1998). *Le Silence des bêtes. La philosophie à l’épreuve de l’animalité*. París: Fayard.
- Freud, Sigmund (1976). “La feminidad”, in *Nuevas conferencias sobre el psicoanálisis y otras obras (1932-1936)*. Obras completas, vol. XXII, ed. James Strachey, trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 104-125.
- Herzfeld, Chris (2012). *Petite histoire des grands singes*. París: Seuil.
- Kafka, Franz (2011). “Informe para una Academia”, in *Informe para una Academia y otros textos*, trad. Jorge Segovia y Violetta Beck. Vigo: Maldoror, 2011, 7-21.
- Kafka, Franz (2012). *La metamorfosis y otros relatos*, trad. Mauro Armiño. Madrid: Edaf.
- Kofman, Sarah (1984). *Autobiogriffures. Du chat Murr d’Hoffmann*. París: Galilée.
- Lawlor, Leonard (2007). *This Is Not Sufficient. An Essay on Animality and Human Nature in Derrida*. Nueva York: Columbia University Press. DOI: <<https://doi.org/10.7312/law114312>>.
- Leibovici, Martine (2013a). “Le ‘Verstehen’ narratif du transfuge: Incursions chez Richard Wright, Albert Memmi et Assia Djebar”, *Tumultes*, 36: 91-109. DOI: <<https://doi.org/10.3917/tumu.036.0091>>.
- Leibovici, Martine (2013b). *Autobiographies de transfuges: Karl Philipp Moritz, Richard Wright, Assia Djebar*. París: Le Manuscrit.

- Leibovici, Martine (2014). "De Ricœur à Foucault: en finir avec l'herméneutique de soi? Quand transfuges et parias racontent leur vie", *Tumultes*, 43: 107-121. DOI: <<https://doi.org/10.3917/tumu.043.0107>>.
- Lejeune, Philippe (1996). *Le Pacte autobiographique* (nueva ed. aumentada). París: Seuil.
- Marsh, James (2011). *Project Nim* (Proyecto Nim). Red Box Films, Passion Pictures y BBC Films: Reino Unido.
- Missé, Miquel (2018). *A la conquista del cuerpo equivocado*. Barcelona/Madrid: Egales.
- Mulvey, Laura (1988). *Placer visual y cine narrativo*, trad. Santos Zunzunegui. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Documentos de Trabajo Euto-pías.
- Munguia Aguilar, Rocío (2019). *Encres métisses, voix marronnes: Mémoires d'esclaves noires dans le roman antillais francophone et le roman latino-américain hispanophone*. Tesis doctoral. Université de Strasbourg.
- Preciado, Paul B. (2008). *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- Preciado, Paul B. (2016). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.
- Preciado, Paul B. (2019). *Un apartamento en Urano*. Crónicas del cruce. Barcelona: Anagrama.
- Preciado, Paul B. (2020a). *Yo soy el monstruo que os habla*. Barcelona: Anagrama.
- Preciado, Paul B. (2020b). *Je suis un monstre qui vous parle*. París: Grasset.
- Preciado, Paul B. (2021) "Devenir un humain avec un chien". *Libération*, 2 de febrero. Accesible en <[https://www.liberation.fr/idees-et-debats/opinions/devenir-un-humain-avec-un-chien-20210213\\_AHC3ZHLYWJANVLD3QNGXNJRADI/](https://www.liberation.fr/idees-et-debats/opinions/devenir-un-humain-avec-un-chien-20210213_AHC3ZHLYWJANVLD3QNGXNJRADI/)> (10 de junio de 2021).
- Radick, Gregory (2019). "Kafka's Wonderful Ape", *Times Literary Supplement*, 1 de marzo. Accesible en <<https://www.the-tls.co.uk/articles/kafkas-wonderful-ape-red-peter/>> (10 de junio de 2021).
- Segarra, Marta (2014). *Teoría de los cuerpos agujereados*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Segarra, Marta (2022). *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.



## AUTOBIOGRAFÍA, ESPECULARIDAD Y YO NO IDENTITARIO: ¿UNA APORÍA? UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LA POSIBILIDAD DE DECIR “YO” EN UN RELATO TRANS\*

AUTOBIOGRAPHY, SPECULARITY, AND THE NON-IDENTITARIAN SELF:  
AN APORIA? A REFLECTION ON THE POSSIBILITY OF SAYING  
“I” IN A TRANS STORY

ALICIA MONTES  
Universidad de Buenos Aires  
[aliumontes@gmail.com](mailto:aliumontes@gmail.com)

Recibido: 24.06.2021  
Aceptado: 08.02.2022

**RESUMEN:** El presente artículo se propone explorar desde la perspectiva de las figuraciones de un yo nómada, el género textual y el género sexual, cómo se configura la subjetividad en los relatos trans\* de carácter autobiográfico. En este sentido, la crónica *Fatal* (2020), de Carolina Unrein, en tanto *mash-up* hecho de fragmentos discontinuos, es un escenario privilegiado para explorar el universo “trava” y “trans” latinoamericano, no a partir de los paradigmas académicos sobre género del Norte, sino a través de la compleja diversidad de los registros concretos y singulares de la experiencia del configurarse como cuerpo travesti en la que lo individual siempre está mediado por lo colectivo y lo colectivo por lo individual y se encuentra enraizado en el contexto que Susy Shock denomina “trans sudaca”. La especularidad propia del relato narcisista identitario aquí es superada por la construcción de una narración fragmentaria y discontinua que tiene como punto de fuga organizador un acontecimiento central: la vaginoplastia a la que se somete quien narra.

**PALABRAS CLAVE:** Yo transgénero textual-sexual, *Mash-up*, Contexto trans-sudaca

---

\* This article is the outcome of the funded NCN research project OPUS 20: “Embodied life—and memory—narratives: vulnerable subjectivity and social movements in the 21st-century Argentine auto/bio/graphical literature” (2020/39/B/HS2/02332; National Science Centre, Poland).

ABSTRACT: This article proposes to explore from the perspective of the figurations of a nomadic self, the textual gender and the sexual gender, how subjectivity is configured in trans \* stories of an autobiographical nature. In this sense, the *Fatal* (2020) chronicle of Carolina Unrein, as a mash-up made of discontinuous fragments, is a privileged setting to explore the Latin American "trava" and "trans" universe, not from the academic paradigms on gender from the North, but through the complex diversity of the concrete and singular registers of the experience of configuring oneself as a transvestite body in which the individual is always mediated by the collective, the collective by the individual and rooted in the context that Susy Shock calls "trans sudaca". The specularity of the narcissistic identity story is here overcome by the construction of a fragmentary and discontinuous narrative whose organizing vanishing point is a central event: the vaginoplasty to which the narrator undergoes.

PALABRAS CLAVE: Transtextual and sexual gender I, Mash-up, *Trans-sudaca* context



yo quisiera ser travesti  
porque las travestis son crisálidas  
que se matan por vivir.

Paul Ajenjo

## 1. EL YO VACÍO

La pregunta ¿quién soy yo? es el centro problemático de *Fatal. Una crónica trans* de Carolina Unrein (2020). La narradora plantea esta interrogante como incertidumbre que desgarrar su vida y, a lo largo de su relato, irá desplegando una serie de aproximaciones que intentan configurar la trama compleja y contradictoria de su devenir. En esta narración, la escritura se transforma en un espejo trizado, un espacio de reflexión fragmentado en el que quien enuncia se configura-desconfigura a modo de significante flotante afectado por el juego de un tiempo que no sigue la linealidad causal del relato hermenéutico:

Me enseñaron que a las mujeres les gustaban los varones y los varones deseaban a las mujeres. Y si yo no lo era o no me gustaban ellos, ¿entonces qué era? ¿Qué mierda era? ¿Qué carajo soy?

¿Soy torta? ¿Soy mujer? ¿Soy trans? ¿Soy puto? ¿Soy un marica? Tal vez no soy ninguna. O tal vez, soy todas, mi propia creación especial. (Unrein 2020: 142)

El planteo de *Fatal* dialoga con *Travesti/Una teoría lo suficientemente buena* (2019) de la activista argentina Marlene Wayar. En esta reunión de ensayos, diá-

logos y entrevistas, la autora determina que en la experiencia de las “travas” saber “¿qué soy?” y cerrar con un solo sentido la pregunta por la identidad individual no interesa tanto como *ir siendo lo mejor de sí y, sobre todo, tener en claro “qué no soy”*. Enumera enseguida, a modo de ejemplo, una serie de nombres de varones y mujeres ligados a la experiencia del horror, pues sus existencias están marcadas por el ejercicio de la estigmatización, la violencia, la muerte y la crueldad innecesaria sobre los otros: Adolf Hitler, George Bush, Donald Trump, Jorge Rafael Videla, la Reina María I de Inglaterra, Condolezza Rice y Patricia Bullrich, entre otros (2019: 24). En este sentido, Wayar sugiere implícitamente el carácter vacío y mutante del yo, que no considera una interioridad sino una interrogación que se abre al espacio de lo posible. Se evita una respuesta que identifique monóticamente y etiquete a quien responde: “Yo pregunto todos los días: ‘¿Hoy qué sos, hoy cómo te llamo?’” (2019: 89).

Esta cuestión crucial, que atraviesa también las producciones literarias, las performances, los videos y las entrevistas de una serie de artistas, activistas y escritoras travestis argentinas como Susy Shock,<sup>1</sup> Naty Menstrual, Camila Sosa Villada, Lohana Berkins y Diana Sacayán, recibe un tratamiento diferente según el carácter singular de cada subjetividad. La experiencia de vida de quienes intentan decir “Yo” y sus narrativas se configuran en el horizonte de existencias, signadas por la violencia expulsiva de la sociedad que se vive desde la infancia; pero, al mismo tiempo, están impulsadas por los complejos arabescos de la *ley del deseo* y su proceso metonímico. Esta doble condición se materializa como errancia identitaria en quiénes han elegido el “No” como respuesta al *deber ser* que se impone culturalmente y se naturaliza. En los relatos travestis, se ponen en crisis los mandatos y regulaciones característicos de la heteronormatividad, el modelo de pensamiento humanista y las filosofías idealistas que definen la subjetividad como un en-sí sustancial e idéntico a sí mismo, distribuyendo lo sensible a partir de binarismos donde siempre el primer término es el dominante y tiene la marca de lo positivo. Ese modo de construir la realidad social implica siempre violencia, pues aquello que no entra en el primer término del modelo, en tanto particular universalizado como sujeto de derecho, queda del otro lado de la barra como lo monstruoso, lo abyecto, lo excluido, lo no futurible (Butler 2002; Giorgi 2014).

Así, la *performer* y escritora argentina Susy Shock reivindica su “derecho a ser un monstruo/ni varón ni mujer/ni XXI ni H2O” (2011: min. 3:44) y define su identidad como “colibrí”, aludiendo a la multiplicidad de colores del plumaje de este pájaro inquieto, escurridizo y de vida breve. Naty Menstrual, otra escritora trans, señala en la crónica “Soy lo que soy” (2009): “soy marica, soy puto, soy

<sup>1</sup> Según Marlene Wayar (2021: 71), “Ninguna puede establecer o definir la palabra ‘travesti’: es lo más indefinible. Dentro de esa definición lo que tiene mayor peso hasta hoy, lamentablemente, viene desde fuera y es ‘las travestis son prostitución’. [...] Pero en este marco, obviamente, cualquier palabra que venga de afuera y que se lleve la carga prostitutiva lejos es más atractiva [se refiere a trans...]. Después terminamos dando toda la vuelta y volviendo a la palabra ‘travesti’, que tiene que ver con algo fundante: es mentira que no podemos salir de ese corralito que une prostitución y travestis. Buscamos resignificar la palabra a fondo, decir que estos no son los límites, es más, que no hay un significado único”.

trollo, soy trava, soy hetero, soy bisexual, ¿SOY HUMANO?"; y en algunas entrevistas, cuando se le pregunta cómo se define, responde: "No me identifico con las palabras trans, travesti ni con ninguna etiqueta. Quiero ser lo que soy, Naty Menstrual" (Máscolo 2016: s. p.). Este es un nombre de carácter paródico elegido y no el que le asignaron al nacer y figura en su DNI.<sup>2</sup> De esta manera, en los discursos, surge una idea de "identidad" que se deconstruye a sí misma, que no se sustancializa, para proponer en su lugar un artefacto *sui generis* fluido, inestable y cambiante, más cerca de los sistemas caóticos que de una interioridad unaria, monolítica y sin complejidades o contradicciones. El yo es una nada, un oxímoron, un significante flotante que toma forma-informe en la praxis, en la agencia, como devenir condicionado por la ley del deseo y en polémica con las determinaciones sociales y culturales características de los binarismos sexo-genéricos.

Por su parte, en su novela *Las malas* (2019) la actriz y escritora Camila Sosa Villada define la condición identitaria travesti a través de una imagen paródica cuyos polos son la extrema precariedad de sus existencias y la ferocidad defensiva y animal de su violencia. Las travestis de su relato habitan siempre el entrelugar, el intervalo, el lugar liminar de una animalidad impersonal que pone en crisis el concepto y la forma de lo humano y coloca el acento en la fiereza con la que construyen su vida en medio del rechazo, del desamor y del abandono (Montes 2021). Ahora bien, si en *El viaje inútil* (2018) —esa mezcla autoficcional de testimonio de vida y teoría de la escritura— Sosa Villada subraya el carácter autobiográfico de toda literatura afirmando "los mundos inventados por la escritura, la fantasía, la ciencia ficción, la mentira, solo es escribir sobre nosotros mismos" (2018: 97); en su novela *Las malas* (2019), que luego de ganar el premio Sor Juana Inés de la Cruz declara no autobiográfica en contraposición a lo que dice en su prólogo Juan Forn (2019),<sup>3</sup> evoca el pasado y construye un universo travesti mítico donde lo personal individual se contamina con la irrupción de un colectivo que configura una identidad en la que cada travesti es parte de las "células de un mismo animal" y toma la forma de una "manada" surgida de las entrañas de la tierra para afirmar la vida.

Así, en *Las malas* irrumpe la materialidad de un "nosotres" plural, heterogéneo y complejo compuesto con *ese resto* que la sociedad expulsa fuera de sí como *otredad anormal* y a partir de la cual se construye eso que, en palabras de Marlene Wayar (2019: 18-19), es una *nostredad* potente y viva que abandona el

<sup>2</sup> Naty Menstrual responde a la elección arbitraria de "Naty" por parte de una amiga y a la deformación del apellido de una conocida cantante y actriz española: Naty Mistral.

<sup>3</sup> "Cuando la gente insiste tanto en verlo como autobiográfico, yo lo que entiendo es que hay una pizca de transfobia detrás, que es la de no reconocer que una travesti puede inventar, y puede mentir, y puede jugar con el lenguaje a su antojo como se le dé la regalada gana. Yo inventé a esos personajes, inventé muchísimas situaciones del libro; otras, por supuesto, me pasaron. Yo lo que veo es: no le vamos a permitir a ella que se llame escritora, esto es una crónica de lo que ella vivió. Eso me molesta muchísimo, me siento agredida. Yo tuve esta discusión con Juan [Forn], el editor. Cuando leí el prólogo, me di cuenta de que tendría que salir más a responder por el prólogo que por mi propio libro; él orienta a los lectores hacia ese lugar, cosa que me parece fatal. A Alice Munro, cuando le preguntaban por *La vida de las mujeres*, ella decía: 'Es autobiográfico en la forma, pero no en el contenido'. Delphine de Vigan, en *Nada se opone a la noche*, habla de 'poner la vida al servicio de la ficción'" (Sosa Villada en Morales 2020: sp.).

discurso de la victimización y el género literario del melodrama autobiográfico para asumir una actitud política y combativa en la que la diferencia, lejos de disimularse, se radicaliza. La aporética idea de *identidad travesti*, una paradoja, juega con el multivalor, la complejidad y la opacidad de un cuerpo que encierra un enigma cuyo secreto está en la forma pero que no se define ni por la genitalidad ni por el sexo ni por el género binario. En este sentido, Marlene Wayar afirmará con provocativa actitud guerrera:

Me vas a bancar maquillada, me vas a decir “Marlene”, pero sabes que tengo falo, en mi cabeza, no sabés si me operé o no, pero en mi cabeza mi falo está. Ni vos ni nadie me van a venir a coger y vamos a discutir de igual a igual [...]. ¿Dónde está lo femenino en mí? Dónde puedo conmovirme con las cosas que conmueven a la femineidad. Seguramente serán diferentes no por una cuestión de masculinidad-femineidad y qué tengo yo que no tiene la otra, sino por sobre todo quién soy. No hay dos mujeres iguales, no hay dos travas iguales. Lo que hacen es igualarnos. [...] Si potenciamos y radicalizamos nuestras diferencias, ahí donde soy hombre, me estoy escapando, soy un hetero en fuga, y eso no implica que vaya a encamarme con varones y mujeres. *Implica que de eso me des-identifico, que ahí no estoy* [...] no estoy en tus estadísticas. No soy hombre, no soy mujer, no soy cristiana, no soy peronista... (Wayar 2019: 87-88; la cursiva es mía)

La teoría travesti latinoamericana reivindica el rechazo de toda homogeneización (teórica y social) y el valor crítico de la diferencia,<sup>4</sup> aún en el mismo seno de la comunidad dentro de la cual tampoco pueden borrarse las divergencias etarias, ideológicas y de clase social, como ha reiterado la activista Diana Sacayán (2017). En estos discursos, respuesta a la pregunta ¿quién soy?, ¿qué soy?, evita convertirse en una cuestión biológica de genitalidad y sexualidad que defina si se es varón o mujer; de autopercepción de quien, sintiéndose mujer, considera que está “atrapada en un cuerpo de varón”; o en asunto filosófico inherente a la problemática ontológica del “ser”, categoría que funciona como una sustancia que etiqueta a las personas según su parecido con el modelo ejemplar y les pone una especie de “lápida, de tarjeta” (Wayar 2019: 69). Se trata de pensar la identidad en términos no binarios, de acuerdo con una lógica difusa o borrosa en donde prima el multivalor y la paradoja (Fischer Pfaeffle 2003).

La respuesta a la pregunta ¿quién soy yo?, si no quiere reproducir el relato heteronormativo de una subjetividad identitaria esencialista, busca enunciarse como discurso político que ponga en crisis los sentidos naturalizados, subrayando la singularidad y al mismo tiempo el derecho igualitario para todos los cuerpos. Por ello, la activista travesti Lohana Berkins, directora de la Asociación

<sup>4</sup> Utilizo esta denominación para señalar la emergencia en el seno de la comunidad travesti de un pensamiento no sistemático y sin certezas a priori, que se niega a reproducir sin más, de manera acrítica y descontextualizada, lo que los medios académicos del Norte teorizan sobre las subjetividades trans. La idea es, como señala Camila Sosa Villada en el “Prólogo” de *Furia travesti. Diccionario de la T a la T* de Marlene Wayar, corregir los vacíos que se han dejado para la palabra travesti, nombrar al mundo desde esa perspectiva “renombrándolo” y “traicionando el palabrerío ajeno” (2021: 13-14).

de Lucha por la identidad (ALIT), jamás aceptó ser denominada “transgender” o “queer”. Considera que ninguna identidad creada en otro contexto puede nombrar ese *artefacto* que ella es: “Yo soy travesti, aunque mi DNI diga ‘mujer’. Yo soy Lohana Berkins: travesti. Si no, seguimos aceptando que los genitales nos dan la identidad. El travestismo rompe con eso. Nos construimos” (Berkins 2016: min. 4:05). Así, cuando habla en Naciones Unidas determina: “No soy Rigoberta Menchú, no voy a dar testimonio. Yo vengo a hablar de política” (en Wayar 2019: 70). Y la política es indisciplina y puesta en acto de la igualdad: una redistribución de lo sensible, una desnaturalización de las jerarquías, una visibilización de lo invisibilizado y un rechazo de las distribuciones binarias de los cuerpos que caracterizan la sociedad capitalista y patriarcal en la que vivimos, la construcción de un espacio para que se hagan perceptibles las voces y los cuerpos disonantes (Rancière 2010).

Es necesario acercarse al universo “trava” argentino, no a partir de los paradigmas académicos sobre género del Norte, que sirven como horizonte del pensamiento pero corren el riesgo de convertirse en *deber ser* autoritario de una realidad que les es ajena, sino a través de la compleja diversidad de los registros concretos y singulares de la experiencia del configurarse como *cuerpo travesti* en la que lo individual siempre está mediado por lo colectivo y lo colectivo por lo individual y se encuentra enraizado en el contexto histórico latinoamericano, que Susy Shock denomina “trans sudaca”. No es lo mismo ser travesti, o trans,<sup>5</sup> en la ciudad de Nueva York que en el conurbano bonaerense; tampoco es lo mismo ser travesti, tener un pensamiento de derecha y pertenecer a una clase social adinerada que ser de izquierda y pobre, dirá Diana Sacayán (2017: 26:40). Toda generalización repite el gesto reductor del deber ser naturalizado e impuesto como ley sobre la vida que distribuye lo sensible según jerarquías y dicotomías. En este sentido, en su “Manifiesto. Hablo por mi diferencia”, Pedro Lemebel ya le reclamaba a la izquierda ortodoxa, marcada por una racionalidad machista y expulsiva de la diferencia:<sup>6</sup> “No me hable del proletariado, que ser pobre y maricón es peor” (1996: 83-90).

## 2. GÉNERO SEXUAL Y GÉNERO TEXTUAL

La experiencia histórica individual y colectiva solo se vuelve inteligible a través de un relato, de un modo de narrar que supone selección y montaje de fragmentos para construir una causalidad que de suyo no tiene. La historia, eso incontrolable que nos atraviesa y nos modifica, pero que como sujetxs hacemos todos los días, solo se puede aprehender textualizada (Jameson 1989). Esta cuestión complejiza

<sup>5</sup> Aquí el término trans está usado como categoría política aglutinante de un universo plural donde prima la diferencia, que solo está unido en materia identitaria por la categoría ajena que los estigmatiza como “puto de mierda” (Wayar 2021: 69).

<sup>6</sup> En el filme documental argentino *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), de la directora Agustina Comedi, una serie de personajes militantes de izquierda y ligados a la vida de su padre dan testimonio de la imposibilidad que tenían dentro del partido de hacer pública su condición de homosexuales, que debían ocultar oficialmente y recluir en la experiencia íntima.

el tema del género y de la identidad. No se puede reflexionar sobre los *relatos del yo* sin su vínculo con los entramados narrativos, las leyes y las transgresiones que los caracterizan. Los géneros literarios y factuales funcionan como horizonte de escritura y de lectura. Justamente por eso permiten atribuir significado. Son mediadores sociales a través de los que se establecen pactos de lectura. Al mismo tiempo, por su carácter convencional, no sustancialista, relacional e histórico, su configuración genérica es indecidible: ¿cuáles son las marcas narratológicas que diferencian, por ejemplo, la autoficción de la autobiografía, si se tiene en cuenta que los rasgos formales de una y de otra carecen de toda especificidad y constituyen un espacio complejo y paradójico?

La ley del género es *la traición a la ley de la pureza* (Derrida 1981). Los géneros literarios están definidos por la hibridez, la complejidad y la apertura del guiño. En todo caso, a nivel del consumo masivo, no son más que el efecto de una hipótesis de lectura o del paratexto que una editorial coloca en la tapa o la portada de un libro, para orientar la asignación de sentido y hacer vendible o reconocible el producto en el mercado editorial. “Novela”, “crónica”, “autobiografía” o “diario” no son más que etiquetas provisionales, territorios porosos que mutan según la perspectiva a partir de la cual se los configure o se los interprete. En este sentido, género sexual y género textual tienen el mismo funcionamiento. Solo adquieren valor ontológico de sustancia en un orden mimético y un paradigma metafísico que suponga la existencia de un modelo atemporal, eugenésico, puro y verdadero que impone su legalidad a los cuerpos y a los textos desde un más allá ideal, como parte de un derecho universal que se impone sobre la pluralidad de la vida para constreñirla.

Esta problematicidad del género, sexual y literario, como configuración de lo que se puede denominar en términos generales “narraciones del yo” se hace evidente en *Fatal* (2020), de Carolina Unrein. La publicación, definida por el subtítulo como “crónica trans”, es considerada un “diario íntimo” por el “Prólogo” de la escritora Camila Sosa Villada, que la presenta y funciona, además, como metatexto. Según esta narradora travesti, los diarios permiten a las escritoras llevar a cabo un “movimiento de intimidad” que se vincula con el “cuerpo de sus lectores”, al mismo tiempo que establece un vínculo cierto entre literatura y vida (Sosa Villada en Unrein 2020: 9). En efecto, tanto en la charla TEDx Córdoba (2014) como en el ensayo *El viaje inútil* (2018) y en su novela *Las malas* (2019),<sup>7</sup> Sosa Villada otorga carácter autobiográfico a la literatura y, discutiendo las tesis del giro lingüístico y del textualismo postestructuralista, se opone a la idea de una escritura separada de la experiencia vital de su autora. Por eso, escribe: “la literatura como la entendimos hasta ahora nos escamotea por mala costumbre quién está detrás escribiendo lo que tanto nos gusta. Los diarios han servido para comprobar que no es posible que solo importe el libro y no quien lo haya escrito” (en Unrein 2020: 9). De este modo, tanto en el prólogo como en el texto de Carolina Unrein se busca crear un pacto de lectura cuyo efecto, a través del género textual crónica o diario íntimo, sea autobiográfico porque ella estaría

<sup>7</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=KQDRKphX23M>>.

narrando fragmentos de *su* vida. Así, se pone el acento en la propiedad y especificidad del testimonio como expresión de una historia identitaria en la que autora, narradora y personaje son las mismas.

La narración de Carolina Unrein, entonces, y desde su presentación, emerge como un texto en conflicto que desbarata las etiquetas: ¿crónica, diario íntimo o autobiografía? *Fatal*, en tanto escritura del yo, está atravesada por una de las dominantes culturales de la contemporaneidad que plantea la centralidad del sujeto bajo la figura de ficciones que escenifican los ilusorios desdoblamientos y pliegues del yo, pero también la impersonalidad de la vida junto a su carácter colectivo. Por ello, en la textura de los escritos emergen elementos del *bio individual* que dan lugar a la autobiografía, en sus versiones canónicas, o, en su defecto, a la autoficción, el diario íntimo y/o el *blog*. En estos entramados narrativos, surgen voces diversas que polemizan y disputan espacios políticos, estéticos y éticos, erosionando los límites, hoy de por sí imprecisos, entre lo íntimo y lo público (Arfuch 2013: 19).

Sin embargo, más allá de que no se pueda discutir el carácter histórico de una vida, cuyo sujeto tiene una identidad validada por el estado-nación y de la que pueden dar fe sus allegados, reduciéndola a mero producto de la ficción, desde el giro lingüístico la autobiografía ha dejado de leerse como sinónimo de verdad del sujeto o como copia de su existencia real, tanto más si esa subjetividad pone el acento en su condición paradójica, tránsfuga, liminar, difusa, inaprensible. Narrar es dar una forma sensible y una lógica causal a lo que no lo tiene y remitirla a la impersonalidad de la vida. Por ello, no hay que confundir las narraciones del yo con la verdad de una existencia subjetiva, si es que esta verdad fuera posible, pues siempre queda un resto no dicho o no simbolizable en toda vida. La autobiografía, tenga la forma que tuviere (narración biográfica, crónica, testimonio, diario, blog), es un modo de figuración (y no de representación, de reflejo o de copia) que pone en cuestión la diferencia pragmática entre ficción y relato factual. La escritura apenas puede dar testimonio de que un determinado sujeto empírico *ha sido*, igual que la fotografía y la cámara de video o cinematográfica en el documental, pero esa construcción se produce a partir de un proceso estético de figuraciones, siempre fragmentario, que implica selección de escenas memorables, asociación de fragmentos y construcción. En ese movimiento retrospectivo configurador de historias de vida siempre hay recorte, invención, rememoración, olvido y silencio. Lo dicho y lo no dicho interactúan configurando un tejido heterogéneo lleno de lagunas o espacios en blanco.

Por otra parte, la autobiografía es un discurso de estructura especular, por tanto imaginaria, que permite dar cuenta de un uno-mismo narcisista, pero a través de la presuposición de que hay una continuidad entre el sujeto productor, el texto producido y la comprensión lectora. El llamado *pacto autobiográfico* (Lejeune 1991) parte de una convención ilusoria: suponer que el sujeto quiere decir lo que el texto dice, que la escritura lo refleja y que el lector comprende eso mismo. Este hecho convierte a la autobiografía en un género a la vez necesario, para quien de modo retrospectivo quiere dar cuenta de su experiencia vital, e imposible, desde el momento en que esa experiencia debe ser ficcionalizada

para devenir transmisible. La configuración de un sujeto histórico al que el texto “pertenece”, pues sería quien lo narra, además de su autor, implica la existencia de figuras, tropos, productores de subjetividad que intentan restaurar lo ausente, el sujeto (De Man 1991).

En el caso de Carolina Unrein, el sujeto que narra subraya su carácter indecible porque se va transformando a medida que se escribe y, al mismo tiempo, pone en crisis sus propias percepciones de carácter especular a lo largo de una narración en la que se yuxtaponen el varoncito maricón que se creía nena, la Carolina travesti que murió y la Carolina renacida a partir de la vaginoplastia,<sup>8</sup> que se pregunta angustiada por su sexualidad ya que ha amado a hombres y mujeres. Este yo tráfuga, huidizo, en el acto de narrarse cuestiona la identidad que le devuelve el espejo de la escritura, mientras se construye en el proceso de vivir, escribir y reflexionar, a modo de cinta de Moebius.

De esta manera, podemos decir, de manera general, que todo relato del yo emerge, en términos genéricos tanto sexuales como escriturarios, como un nudo de indeterminaciones. En él los sentidos están suspendidos y en disenso: son abiertos e incompletos. Por ello, construyen una imagen identitaria *pensativa* (Ranciè 2010), atravesada por tensiones y figuraciones en conflicto. El cuerpo parlante y mudo de la escritura en *Fatal* se hace legible como un entramado complejo y paradójico que está intervenido por el aquí y ahora de la historia,<sup>9</sup> los devenires del deseo y el compromiso ético que traza un horizonte que le sirve de utopía: “que haya un cambio en la sociedad” (2020: 151).

En el “Epílogo”, la narradora rechaza con la imperiosidad de una adolescente desencantada una realidad hipócrita, inclusiva en las leyes pero despiadada en la práctica,<sup>10</sup> en la que todavía se produce un travesticidio cada “noventa y seis horas”, como los de Marcela Chocobar o Diana Sacayán; se abusa o se viola a niñas y adultas travestis, incluso en comisarías; se las reduce al silencio porque no tienen las palabras adecuadas para decir lo que piensan; se las persigue; y se sigue patologizando la condición travesti. En este mismo sentido, Susy Shock manifiesta respecto de los medios hegemónicos: “Nos permiten entrar para ser las bufonas de la corte, para ser esa irrupción, para ver ‘Pobrecitas ¿qué necesitan? Denle el documento’. Y para demostrar que la heterosexualidad está construyendo un mundo más o menos justo [...] [y] tolerante” (en Wayar 2019: 59).

### 3. MASH-UP

¿Cómo se narra, entonces, la trayectoria errante, paradójica, de un yo vacío que se define más por lo que rechaza o por lo que no es que por lo que determinaría

<sup>8</sup> La idea de renacimiento no tiene que ver aquí con la idea de “sentirse en un cuerpo equivocado” sino con la experiencia de un autoengendramiento a través de la elección de una determinada forma corporal en la que se materializa el deseo de manera siempre incompleta.

<sup>9</sup> Expresión usada por Paul Preciado en el *Manifiesto contrasexual* (2011).

<sup>10</sup> Cf. AAVV. Informe Situación de los derechos humanos de las travestis y trans en la argentina, octubre 2016, <[https://tbinternet.ohchr.org/Treaties/CEDAW/Shared%20Documents/ARG/INT\\_CEDAW\\_NGO\\_ARG\\_25486\\_S.pdf](https://tbinternet.ohchr.org/Treaties/CEDAW/Shared%20Documents/ARG/INT_CEDAW_NGO_ARG_25486_S.pdf)>.

la elección de un género? Un yo que prefiere la aventura de contarse y mirarse *siendo* en sus contradicciones y dudas, para no encerrarse en la seguridad cristalizada que le brindarían las etiquetas varón/mujer o en la problemática autopercepción de sí como una mujer en un cuerpo de hombre, que no anula los binarismos y acata la ley de la heteronormatividad. El escrito de Carolina Unrein funciona como campo de intervención crítica para reflexionar en torno a la posibilidad de una autobiografía des-identitaria, con un yo des-identificado que, lejos de cristalizar en una figura que lo sustancialice o en un concepto que lo haga legible, disciplinable y clasificable, permita la irrupción de lo huidizo y de la singularidad con la incerteza de lo abierto al devenir.

Un yo que enuncia se nombra Carolina Unrein, manifiesta tener 19 años y narra retrospectivamente y de manera no lineal, fragmentando el tiempo del relato, lo que figura como *su vida*, aunque en el entramado del texto esa vida converja en un *nosotros travesti* en el que se reconoce, con variaciones, la experiencia colectiva de habitar una sociedad machista y hostil. La síntesis de esta trayectoria nos indica que, habiendo nacido varón según la ley de la heteronormatividad, en la niñez sintió la incomodidad de esa categoría: se autopercibía como “una niña marica” y, poco más adelante, como una “pequeña traba” que se llamó a sí misma “Jennifer” (2020: 23), aunque se había convencido de que no era una nena (2020: 24) y en las filas del colegio (varones de un lado, mujeres de otro) elegía estar *en el medio*. A los 10 años se convirtió en “troll” y se enamoró de Ludmila, una compañerita. Más adelante, en la adolescencia, percibiéndose heterosexual, es pareja de dos hombres mayores que, como comprenderá luego, abusaron de ella. Finalmente, decide operarse con el apoyo amoroso de sus padres y, una vez que su cuerpo se ha repuesto de la cruenta intervención y se radica en Buenos Aires, siente despertar el deseo por una mujer, se pregunta si es lesbiana y descubre, ya no la verdad de su sexo, sino que su género no es otra cosa que eso indescifrable que construyó de sí misma; un autoengendramiento sin nombre, sin ley ni regulación posible: “soy todas, mi propia creación especial” (2020: 142).

La figura que organiza el relato de los diez capítulos de *Fatal*, más el “Epílogo”, tiene la forma de un *Mash-up* de secuencias temporales discontinuas que corresponden a diferentes “yoes”, aunque a veces las diferencias entre ellos son fractales. Sin embargo, ordenando los bloques a partir de las escenas de la infancia hasta llegar al presente (2020) se percibe la idea de una progresión no lineal pero liberadora en la vida de la protagonista, sobre todo en la asunción definitiva de la subjetividad como una construcción fluida e inestable que no se organiza según categorías o etiquetas genéricas y sexuales.

El nombre de la narradora, Carolina Unrein, y el uso de la primera persona por parte de quien narra otorga unidad a los diversos capítulos y construye el efecto de una subjetividad en errancia y búsqueda que se detiene en ciertos puntos nodales, reconocibles en otros relatos trans, para reflexionar sobre ellos, dar testimonio, reconocer su importancia sanadora o denunciar la violencia y la injusticia que en esas escenas se manifiesta, muchas veces asumiendo la voz del colectivo travesti. Esas secuencias son: la infancia y el vínculo con la pareja parental, la escuela, la pubertad y las problemáticas relaciones inter pares, el amor

y la sexualidad, la violencia social, la constitución de una familia travesti elegida, la vocación y el vínculo problemático entre las diferentes generaciones travestis.

La palabra *mash-up* señala “la mezcla de fragmentos de diferentes cosas” (2020: 95),<sup>11</sup> como la propia narradora aclara al referirse al show que hacían en teatro con dos compañeras más pertenecientes a la comunidad LGTBIQ. Esta suerte de montaje de elementos dispares opera como tropo general y está en consonancia con la erosión de la idea de un yo unario especular que se narraría a sí mismo a través de un relato lineal retrospectivo. En lugar de este tipo de narración, le lector se encuentra con un colaje de escenas fragmentarias o, si se prefiere, con un *espejo trizado* que pone en jaque la unidad del yo especular unario: “Las infancias son complicadas, pero más lo son para nosotras, las travas, y mis hermanas maricas. Fui una niña marica y llegué a ser una pequeña trava” (2020: 23). Así, las secuencias narrativas se yuxtaponen sin un orden cronológico progresivo y lineal. De esta manera dan cuenta de la compleja estructura de una escritura y de una existencia que se construyen de manera incompleta a partir de escenas memorables articuladas en torno a una fecha central, la de la vaginoplastia a la que decide someterse quien dice “yo” en este relato, para enterrar una vida pasada conflictiva y renacer en la Carolina que quería ser, aun sin saber muy bien cómo sería (2020: 15): “6 días después”; “15 años antes”; “Durante”; “5 años antes”; “Dos días antes”, “18 meses antes”; “4 meses antes”; “20 días después”; y “5 meses después”. Sin embargo, este renacer no supone la asunción de una identidad de género y sexual coherente y heteronormativa ni cierra los interrogantes acerca de la identidad paradójica y compleja de ese yo “renacido”.

Los trayectos narrativos que articula la voz de Carolina acumulan vivencias que la fueron marcando y que, a veces en su misma trivialidad (como la cuestión del largo del pelo en tanto medida de la femineidad), sirven para subrayar hasta qué punto la narradora se siente presionada socialmente a vivir una vida que no ha elegido. Pero, sin duda alguna, el centro del relato al que se vuelve una y otra vez está constituido por lo que la narradora llama “renacer de una muerte” (2020: 14), es decir, los momentos posteriores a su vaginoplastia y la violencia de muerte que esa intervención supone. Se acumulan por ello las referencias al “posparto” (2020: 16), al nacimiento en el seno de la sagrada familia renacentista, constituida por el amor de unos padres que la contienen, la aman y la cuidan (2020: 17), la recuperación del sabor de las comidas, la necesidad de un baño bautismal y de usar ropa interior de mujer o pintarse los labios de rojo. En este sentido, es interesante señalar que, en el renacer de Carolina tal y como es narrado, se concreta la utopía que propone Sandy Stone en el “Manifiesto Posttransexual” (1991), donde pide a las transexuales que dejen de lado el silencio y la invisibilización que utilizaban en su vida anterior para ser aceptadas y pasar por mujeres, sometiéndose a la ley heteronormativa, y asuman el carácter monstruoso de su condición como “entes físicos en continuo cambio de figura y terreno que van más allá de los confines de cualquier representación posible”

<sup>11</sup> La palabra *mash-up* proviene de un término musical en inglés, que significa crear una nueva canción a partir de la mezcla o pedazos de otras canciones. De ahí deriva el *mash-up* de software e incluso se habla de *mash-up* monstruos.

(1991: 18). Al igual que los géneros literarios de los que hablaba Derrida, la ley del género sexual es siempre la transgresión a la ley de la pureza genérica y de la verdad del sexo, marcada por la genitalidad.

Justamente, el cambio generacional se hace evidente si se confrontan los relatos trans que cita Stone y el que se construye en *Fatal*: ello pone sobre el tapete los efectos de la transformación de los tiempos y la diferencia entre lo que era ser travesti, o transexual en los años 90 y lo que es hoy, en la segunda década del siglo XXI. Igual que Susy Shock (2019) y Marlene Wayar (2019), en reiteradas oportunidades la narradora hace referencia a las "tías travas" que vivieron épocas muchos más duras que ellas, fueron rechazadas por sus familias, no tuvieron los derechos ganados a través de las leyes inclusivas del kirchnerismo, fueron condenadas a la clandestinidad, la prostitución, la droga, desaparecidas, asesinadas impunemente; y, al mismo tiempo, por esas trayectorias vitales atravesadas por la violencia y la desprotección del estado, desprecian a las trans más jóvenes, las miran con desconfianza y sienten que les van a robar el trabajo. De este modo, lejos de construir una figura homogénea de la comunidad travesti, el relato de Carolina Unrein deja ver las contradicciones que operan en su mismo seno y el contraste entre las leyes progresistas del estado argentino y la realidad cotidiana donde todavía se producen travesticidios y discriminación.

En el "Epílogo", quien narra asume sus plurales identidades, sus sucesivas muertes y resurrecciones, la materialidad de un cuerpo sometido a la mirada de los otros y de su propia mirada especular. Cuando su enunciación alcanza el presente, termina por declarar su hartazgo del mundo tal como es, diciéndole "No" y afirmando al mismo tiempo su propia realidad compleja, insustancial y en construcción a través de la repetición acumulativa del pronombre de primera persona singular y del nombre y apellido que abre y cierra el espacio de lo individual para dar lugar a la denuncia en la que asume la pertenencia a un colectivo *otro* que, en palabras de Marlene Wayar, se puede llamar "nostredad":

Yo Carolina Unrein, yo, la pibe del lindo culito, yo, la sobreviviente del abuso sexual, yo, la del desorden alimenticio [sic], la ansiosa, la sola, yo, la puto, la marica, la trava, yo, Carolina Unrein, me declaro harta de este mundo de terror y de espanto, de este mundo sin oportunidades, harta de este mundo de mierda que se lleva a una de nosotras cada noventa y seis horas ... (Unrein 2020: 148).

#### 4. CODA

Texto y cuerpo, género literario y género sexual, figuran una historia de vida contada en primera persona con la forma de una paradoja. Por ello, el relato del yo en *Fatal* no culmina con el descubrimiento de una verdad definitiva que legitimaría la existencia de quien al mismo tiempo narra y es narrada, otorgándole una identidad definitiva, clasificable y conceptualizable. Tampoco acepta las leyes teleológicas de la novela de formación, porque la historia no se cierra en el presente con la concreción de una meta y la idea de una plenitud alcanzada. El "Epílogo", lejos de cerrar la historia con la expresión de un *amor fati*, la deja abierta diciendo "No" a lo dado y subrayando la disidencia. En lo singular, la voz

narradora rechaza todo tipo de disciplinamiento genérico y sexual para pensarse como un artefacto constituido a fuerza de voluntad y deseo, pero sobre todo gracias al amor de quienes en la infancia la abrazaron y en la adolescencia la ayudaron a morir y a nacer nuevamente, y a quienes la acogieron como familia travesti elegida en Casa Brandon.<sup>12</sup>

La autobiografía aporética de Carolina Unrein pone el acento en la experiencia de la diferencia. En esa singularidad inclasificable e insumisa está el centro de su apuesta política. En cuanto a la dimensión de lo colectivo, la narradora se reconoce parte de una “nostredad”, de una alteridad indisciplinable que configura un nosotras, dice “NO” al futuro reproductivo y llama a la responsabilidad de una sociedad que, a pesar de las leyes inclusivas, sigue produciendo cuerpos descartables y vidas no futuribles. En este sentido, la autobiografía de un cuerpo travesti que ha decidido transformar sus genitales, cuyo nombre es Carolina Unrein, deviene “Manifiesto Político Postransexual” al exaltar las posibilidades combinatorias infinitas de la vida, la riqueza de lo liminar y la necesaria rebelión de los cuerpos ante “el chaleco de fuerza del género” (Rubin 1996: 80).

#### OBRAS CITADAS

- Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploración en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Berkins, Lohana (2016). Entrevista, YouTube, 7 abril. <<https://www.youtube.com/watch?v=CJAzEfQg-Tw>> (20 de marzo de 2021).
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Comedi, Agustina (dir.) (2017). *El silencio es un cuerpo que cae*. FilmAffinity.
- De Man, Paul (1991). “La autobiografía como desfiguración”, in *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios de investigación documental*, *Anthropos, Suplemento*, 29: 113-117.
- Derrida, Jacques (1980). “La loi du genre”, *Glyph*, 7: 176-201.
- Fischer Pfaeffle, Amalia E. (2003). “Devenires, cuerpos sin órganos, lógica difusa e intersexuales”, in *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*, ed. Diana Maffía. Buenos Aires: Feminaria Editora, 11-32.
- Forn, Juan (2019). “Prólogo”, in Camila Sosa Villada, *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets, 7-11.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

<sup>12</sup> Así se define Casa Brandon en su página web (<<https://brandon.org.ar/somos/>>): “Casa Brandon es una Asociación Civil y cultural, un equipo de personas que puede –desde lo afectivo pero también desde lo formal– crear y apoyar un sinfín de proyectos e iniciativas. Es una identidad constituida, posible y motorizante: un centro cultural, una galería, una web, redes sociales, eventos, alianzas, una biblioteca, una productora, una editorial, un punto de despegue y contención, lo presencial y lo virtual. Brando toma al arte y sus manifestaciones como fundamento de su activismo (ARTIVISMO) y la cultura como un potente hecho político capaz de promover una sociedad más justa e igualitaria. Si bien Argentina es pionera respecto a la promulgación de algunos derechos para la comunidad LGTBTTIQ+, el reto de Brandon es trabajar por la ejecución real de esos derechos en sociedad y la transformación profunda del imaginario común en terreno fértil y amable para su ejercicio”.

- Jameson, Frederic (1989). Documentos de cultura, documentos de barbarie. Buenos Aires: Visor.
- Lejeune, Phillipe (1991). "El pacto autobiográfico", in La autobiografía y sus problemas teóricos, *Anthropos. Suplemento*, 29: 47-61.
- Lemebel, Pedro (1996). "Manifiesto. Hablo por mi diferencia", in *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: Editorial LOM, 83-90.
- Máscolo, Tomás (2016). "Entrevista. Quiero ser lo que soy: Naty Menstrual", *La izquierda diario*, <<http://www.laizquierdadiario.com/Quiero-ser-lo-que-soy-Naty-Menstrual>> (3 de febrero de 2020).
- Menstrual, Naty (2009). "Soy lo que soy", <<http://natymenstrual.blogspot.com/2009/12/soy-lo-que-soy.html?q=soy+lo+que+soy&view=timeslide>> (19 de marzo de 2021).
- Montes, Alicia (2021). "Devenir travesti: el cuerpo como intervalo problemático: *Las malas* de Camila Sosa Villada", in *Devenir Monstruo*, dir. Audran Marie y Silvina Sánchez. La Plata: Universidad Nacional de La Plata (en prensa).
- Morales, Clara (2020). "Entrevista. Camila Sosa Villada: 'Para mí, el premio es estar viva, estar haciendo ficción de todo esto'", *Infolibre*, 8 de diciembre, <[https://www.infolibre.es/cultura/camila-sosa-villada-premio-viva-haciendo-ficcion\\_1\\_1190696.html](https://www.infolibre.es/cultura/camila-sosa-villada-premio-viva-haciendo-ficcion_1_1190696.html)> (20 de marzo de 2021).
- Preciado, Paul (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rubin, Gayle S. (1996). "El tráfico de mujeres. Notas sobre la 'economía política del sexo'", in *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, comp. Marta Lamas. México: PUEG-UNAM, 35-91.
- Sacayan, Diana (2017). *Conurbano*, Capítulo 1, Canal Encuentro, 7 julio, <<https://www.youtube.com/watch?v=85tKM6oQwJg>> (20 de marzo de 2021).
- Shock, Susy (2011). "Reivindico mi derecho a ser un monstruo", Youtube, 30 octubre, <<https://www.youtube.com/watch?v=udup-LFqnXI>> (19 de abril de 2021).
- Shock, Susy (2019). "Prólogo", in Marlene Wayar, *Travesti/Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Editorial Muchas Nueces.
- Sosa Villada, Camila (2014). *Camila Sosa Villada Profunda*. Charla TEDx Córdoba, <<https://www.youtube.com/watch?v=KQDRKphX23M>> (30 de enero de 2022).
- Sosa Villada, Camila (2018). *El viaje inútil*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Sosa Villada, Camila (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets.
- Stone, Sandy (2017). "El imperio contraataca. Un manifiesto postranssexual", in *Políticas trans: una antología de textos desde los estudios trans norteamericanos*, ed. Pol Galofré y Miquel Missé Sánchez. Madrid: Egales.
- Unrein, Carolina (2020). *Fatal*. Buenos Aires: Planeta.
- Wayar, Marlene (2019). *Travesti / Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Editorial Muchas Nueces.
- Wayar, Marlene (2021). *Furia Travesti. Diccionario de la T a la T*. Buenos Aires, Paidós.

FIGURAS DE EXCLUSIÓN:  
LAS PRESAS EN LA FICCIÓN CARCELARIA\*

FIGURES OF EXCLUSION: JAILBIRD WOMEN IN PRISON FICTION

HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ  
Universitat de Barcelona  
helenagonzalez@ub.edu

Recibido: 09.09.2021

Aceptado: 08.02.2022

RESUMEN: La representación de las reclusas experimenta un notable incremento en la ficción literaria y audiovisual de la segunda década del siglo XXI, constituyendo un síntoma de las crisis contemporáneas al tiempo que humaniza y singulariza a las “mujeres malas”. La exclusión y reclusión de las presas presenta una contradicción con consecuencias tanto en la política feminista como en los modelos de ficción. Se produce un reconocimiento de sujetos imprevistos que apenas habían aparecido en la ficción debido a que se las consideraba parias, deshechos, residuos (Varikas 2007; Bauman 2005). Sin embargo, las representaciones recientes, influidas por la importancia del género, la sexualidad y la racia-lización, crean nuevos matices: distintos tipos de parias (Arendt 2004) y nuevas figuras tráfugas (Leibovici 2013; Jaquet 2018). Nuestro propósito es contextualizar y analizar estas figuras de exclusión de la escritora gallega Inma López Silva en su novela *Aqueles días en que eramos malas* (2016) en comparación a la producción audiovisual contemporánea, particularmente la serie *Vis a vis*.

PALABRAS CLAVE: Parias, tráfuga, ficción carcelaria de mujeres, Inma López Silva, *Vis a vis*

---

\* Este artículo es un resultado del proyecto FEM2017-83974-P, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER “Una manera de hacer Europa”, y del Grup de Recerca Consolidat Creació i pensament de les dones (2017 SGR 588). Le agradezco a Katarzyna Moszczyńska-Dürst, investigadora del grupo GENIA de la Uniwersytet Warszawski, los intercambios sobre algunos asuntos que se tratan en este artículo.

**ABSTRACT:** Literary and audiovisual fiction of the second decade of the 21st century experiences a notable increase in the representation of women prisoners, constituting a symptom of contemporary crises and, at the same time, humanising and singularising the “bad women”. The exclusion and confinement of women prisoners presents a contradiction with consequences for both feminist politics and fictional models. There is a recognition of unforeseen subjects who had hardly appeared in fiction because they had been considered outcasts, wastes, residues (Varikas 2007; Bauman 2005). However, recent representations, influenced by the importance of gender, sexuality and racialisation, create new nuances: different types of pariahs (Arendt 2004) and figures of defectors (Leibovici 2013; Jaquet 2018). Our aim is to contextualize and analyze the figures of exclusion of the Galician writer Inma López Silva in her novel *Aqueles días en que eramos malas* (2016), in comparison to contemporary audiovisual production, particularly the series *Vis a vis*.

**KEYWORDS:** Pariah, Defectors, Women prison fiction, Inma López Silva, *Vis a vis*



Hasta el siglo xxi, la presa común era un personaje esporádico en el repertorio cultural occidental, excepto en los *Women in Prison films* (*WiP films*). Sin embargo, las presas comunes, en plural, se han convertido en representaciones de moda en la narración audiovisual y, quizás por efecto rebote, también en la literatura y el cómic de la década de 2010. La formulación coral de estas ficciones crea personajes afirmativos al asumir, al menos en parte, la agenda feminista reciente. Por tanto, ahonda en las prácticas comunes de violencia y exclusión ejercidas contra las mujeres y, además, explora las contradicciones en la representación y recepción de los personajes interseccionales.<sup>1</sup> Añadir factores específicos de rechazo como la pobreza, la racialización, la homofobia o la transfobia produce un giro fundamental en el pacto afectivo: la rabia, el dolor, la vergüenza o la tristeza no ahogan estos personajes en la victimización sino que se convierten en motores afectivos de la supervivencia e incluso del orgullo. Mi intención es contextualizar y analizar una novela de Inma López Silva, *Aqueles días en que eramos malas* (Galaxia, 2016; traducida al español como *Los días iguales de cuando fuimos malas*, Lumen, 2017), poniéndola en relación con otros textos audiovisuales, literarios y de cómic.

---

<sup>1</sup> La incorporación de elementos de las agendas feminista y LGTBIQ indica la adecuación a los tiempos y refrenda la idea, problemática, de que la representación de sujetos no hegemónicos no solo es inevitable, sino rentable en el mercado audiovisual. Sin embargo, el consumo se hace de manera fragmentaria y voraz, por lo que en el mercado coexisten producciones atentas a la política feminista junto a otras que mantienen o refuerzan los estereotipos, prácticas y representaciones retrógradas.

Para trazar el imaginario que tiene a su disposición una lectora en Galicia, me he centrado en la ficción carcelaria creada por autoras o que sitúa a las mujeres en posición protagónica relevante en tres ámbitos: literatura gallega, series de televisión y cómic disponibles en gallego, inglés o castellano.<sup>2</sup> Se trata de un corpus mixto que tiene en cuenta el carácter translingüe del consumo cultural contemporáneo y, al mismo tiempo, rompe con lo que Rosi Braidotti consideraba una asimetría fundamental entre *mainstream* y las lecturas feministas de la crisis de la modernidad (cit. en Russo 1994: 27). No pretendo fijar las características de un subgénero sino leer desde el feminismo y la teoría política qué implicaciones tienen las figuras de exclusión en esta moda que triunfa en las series e influye en la literatura. El objetivo es analizar el modelo de representación que subyace a esta moda carcelaria de protagonismo femenino que, más allá de introducir un subgénero ficcional, actúa como síntoma de la creciente agencia de las mujeres en el denominado primer mundo. Esa moda, especialmente en la producción audiovisual, incluye ficciones ambivalentes en cuanto a su intención feminista: por esa razón, una parte del estudio se centrará en la lectura de la novela de López Silva frente a la serie *Vis a vis* (2015-2019, 5T), creada por Daniel Écija, Esther Martínez Lobato, Álex Pina e Iván Escobar.

## 1. LAS PRESAS COMO PARIAS

Eleni Varikas documenta y reconstruye la historia del paria en *Les rebuts du monde: figures du paria* (2007). A partir de la figura colonial inicial de raíz étnica —es decir, el paria como casta en la India—, la literatura y las artes escénicas de los siglos XVIII y XIX propician una resignificación profunda de esa figura de extrema exclusión que actuará a partir de entonces como alteridad del sujeto moderno. Varikas (2007: 96-97) afirma que en el siglo XIX la palabra *paria* aparecía en numerosas lenguas europeas para denominar figuras étnicas homogeneizadoras como el gitano, el irlandés católico, el negro, el campesino ruso, el judío, el marinero francés y la mujer precisamente en el momento en que se amplía el estatus de ciudadanía, se producen migraciones dramáticas hacia los “nuevos continentes”, y se debate la abolición de la esclavitud, la vindicación de las mujeres... Por tanto, la figura del paria acompaña los debates sobre el sometimiento y la emancipación, pero también las reacciones correctivas. Bernard Lazare creará el término paria *parvenu* (o advenedizo). A partir de él Hannah Arendt, en su ensayo *La tradición oculta*, lo convierte en una figura de la teoría política y una metáfora productiva para matizar las prácticas de exclusión del judío. Finalmente, como se verá más adelante, en la segunda mitad del siglo XX y XXI la sociología francesa populariza el término *transfuge* y otras figuras teóricas para delinear la movilidad social que sitúa al sujeto situado en el *entre-deux*.

<sup>2</sup> Deliberadamente prescindo del criterio filológico pues, aunque la elección de idioma original es muy relevante, la producción de audiovisual y cómic a menudo está formada por equipos transnacionales, con preeminencia de los productos en inglés y pocos títulos en gallego y el consumo apunta a ese mismo sentido.

Para evitar conceptos lastrados por las experiencias históricas, Varikas (2007: 98-100) fija el término *paria moderno* a partir de un desplazamiento epistemológico. No pretende responder a la pregunta "¿qué es un paria?" y, por lo tanto, seguir la senda de un etnocentrismo excluyente, sino pensar los procesos de estigmatización. Su lectura de los procesos de exclusión/inclusión sustituye el estatismo identitario por el dinamismo relacional. Siguiendo a Jacques Derrida, Varikas defiende que el paria es una metáfora viva de la diferencia y, por tanto, se fundamenta en las analogías que moviliza. Rechaza la tendencia a atribuir a la experiencia de cada grupo, de manera separada, diferentes formas de inferiorización, exclusión, separación, y prefiere hacer del paria un concepto nodal. Esa diferencia nodal del paria se materializa en una multiplicidad de figuras que deben ser analizadas en relación con su contexto histórico y la especificidad de su exclusión. Esto le permite a Varikas actualizar el listado de sujetos susceptibles de ser considerados parias: las mujeres, los negros, las disidentes sexuales, los aborígenes, los sujetos coloniales, los trabajadores inmigrantes. La diferenciación entre la metáfora teórica, el paria, y su particularización en figuras cambiantes resulta muy productiva en el análisis de las presas comunes en la ficción carcelaria del siglo XXI, en que se observa una tendencia al protagonismo coral y, por tanto, a diversos tipos de presa.

No ocurre lo mismo con la presa política. Tanto si es autora de memorias o personaje de ficción, tanto si tiene consideración de víctima, superviviente, disidente e incluso terrorista, esta reclusa constituye una figura singular que a menudo tiene reconocimiento social. El relato de la memoria, el trauma, la resistencia o la revolución, cuajan en una escritura que va desde la imposibilidad de decir el horror hasta los recursos narrativos de la excepcionalidad próximos a la heroicidad. Por el contrario, las presas comunes, carentes de reconocimiento social, se representan como una figura próxima-distante semejante a las que Zygmunt Bauman (2005: 57) denomina "vidas desperdiciadas", "vidas indignas de ser vividas", y equiparables a otros "residuos humanos": las vagabundas, las drogadictas, las mendigas, las recogedoras de metal o basura, las cartoneras, las faveladas, las inmigrantes o las refugiadas. Porque en la ficción, la presa es una paria condenada a la más absoluta invisibilidad, la homogeneización y la negación de su condición humana; se le veta incluso el poder dar muerte a no ser que se la convierta en monstruo.

Las aportaciones feministas a la criminología y la teoría de la justicia han humanizado la presa en cuanto a su subjetividad, sus derechos y las condiciones de reclusión (Almeda 2003; Agra 2012). Sin embargo, la representación cultural del siglo XX se ha atrincherado tras los estereotipos: la asesina por celos, la *femme-fatale*, la innumerable filicida. Mujeres malas que, bien leídas, muestran las fisuras del sistema patriarcal, pues a menudo se convertían en vengadoras llevadas por una justa furia incontenible contra las ataduras del amor romántico, la traición que alimenta los celos o la apropiación patriarcal de las hijas. Su delito es consecuencia del modelo de amor romántico, familia nuclear y maternidad domesticada que sostiene el patriarcado en occidente. Resulta muy significativo que los celos y la disputa por la maternidad según la ley y la moral, aparezcan

en la ficción de los siglos XIX y XX como causa socialmente comprensible de delito, y, sin embargo, apenas se narre la vivencia de la maternidad desde y en la prisión, pues esto haría pensable la figura legitimada de la madre confinada en un espacio-vertedero que se desea invisibilizar.<sup>3</sup> Además de las Clitemnestras y Medeas estigmatizadas, con su halo trágico, la ficción apenas reparó en las presas como masa homogénea que prolonga el lado oscuro de la femineidad, carentes de visibilidad y singularización.<sup>4</sup> Jean-Luc Nancy afirma en "Regarder, ne pas toucher":

Le paria n'est pas seulement l'exclu qui subit la logique d'un système, il est le rejeté d'un ordre qui par son rejet se confirme et se consolide. Le paria est un rejet, un déchet, une souillure qui marque en même temps le lieu de la souillure et qui exhibe ainsi à l'intérieur d'un espace le dehors de cet espace. (Nancy 2003-2004: 265)

La ficción sobre las reclusas comunes en la cultura popular se ha intensificado y diversificado de manera rápida en la década de 2010. Tanto que, a mi modo de ver, actúa como síntoma de un momento de cambio en que la representación de la exclusión/reclusión de las mujeres recoge una contradicción: por un lado, subvierte el concepto de maldad atribuido a las mujeres, haciendo que la desviación de la ley y la moral ponga en evidencia la inferiorización de sexo/género al tiempo que permite visibilizar y diversificar sujetos imprevistos, incluso empoderándolos; por el otro, encontramos en alguna ficción *mainstream*, incluso en la aparentemente feminista, mecanismos reaccionarios de corrección misógina.

## 2. LA FICCIÓN CARCELARIA DE MUJERES COMO MODA TRANSNACIONAL

Como se ha dicho, en la ficción del siglo XX, la deshumanización convirtió a las presas en despojos afectivos, personajes extraños, estabulados, sin nombre, sin historia, sin deseo, sin emociones, embrutecidas, previsibles. Y aún así encontramos tres interesantes excepciones: la británica *Women Within These Walls* (1974-1978, 5T), la australiana feminista *Prisoner* (1979-1986, 8T) y la británica *Bad Girls* (1999-2006, 8T), la primera en representar las relaciones lésbicas como posibles, "normales" y deseables. La actual moda *mainstream* de ficción carcelaria de mujeres tiene fecha de comienzo. En 2013 se estrenan *Wenworth* (2013-2016, 7T),<sup>5</sup> en Australia, y la más popular *Orange Is The New Black* (2013-2019, 7T).<sup>6</sup> Por

<sup>3</sup> *La leonera* (2008), dirigida por Pablo Trapero, una excepción dentro de la ficción carcelaria, se localiza precisamente en el pabellón de maternidad, un espacio reducido que concentra la máxima vulnerabilidad, de madres e hijas, dentro de la institución penitenciaria. En la ficción reciente la maternidad suele representarse como un deseo o como un vínculo roto, ya que los hijos viven fuera de la cárcel.

<sup>4</sup> En películas como *Cárcel de mujeres* (1953), dirigida por Miguel M. Delgado, lo que distingue a unas mujeres de otras es ser "buena" o "mala".

<sup>5</sup> Añado la información sobre el número de temporadas (T) de manera abreviada.

<sup>6</sup> Versión fílmica de la autobiografía de Piper Kerman, *Orange Is the New Black: My Year in a Women's Prison* (Spiegel & Grau, 2010). A partir de ahora mencionaremos la serie por las siglas OITNB.

una parte, las espectadoras reclamaban ficciones con protagonismo femenino; por otra, la industria encuentra en un concepto feminista, la interseccionalidad, un argumento para diversificar la representación de las presas y escapar de la escasa ficción carcelaria, moralista y normalizadora. A partir de aquí la moda se confirma con series, películas, libros, e incluso docu-realities deleznable de dudosa intención ideológica.<sup>7</sup>

En la postmodernidad la presa pone en evidencia el sistema patriarcal. Hasta *Prisoner* y, sobre todo, *OITNB*, incomodaba mostrar a la mujer como autora de un delito, pues había sido representada insistentemente en el papel de víctima. Es cierto que entre los antecedentes de estas producciones encontramos un subgénero, el del *exploitation film*, los *Women In Prison films* (*WiP films*), que incluye incluso una variante situada en campos de concentración. Los *WiP films* buscaban provocar la fascinación de mirar en la sala oscura del cine la desnudez de mujeres situadas en espacios no disponibles para la mirada general. También proporcionaban el placer sádico de contemplar el sometimiento de las mujeres a todo tipo de brutalidades y vejaciones. Su intención era satisfacer la mirada pornográfica masculina, por lo tanto, la representación de la presa estaba sujeta a una reificación extrema. *OITNB* hizo pensables las mujeres en reclusión humanizadas, en plural, con sus diferencias. El género de la comedia permitió escucharlas por primera vez más allá del estatus de víctima. Sus personajes encarnaban las diferencias identitarias según la racialización, clase social, opción sexoafectiva, identidad sexual, extranjería, diversidad funcional...: por eso se convierte en modelo para la ficción carcelaria de mujeres posterior.

En español se hizo muy popular *Vis a vis* (2015-2020, 5T). Esta serie parte del modelo *OITNB* en cuanto a la diversidad identitaria y afectiva de las presas, la lectura positiva del lesbianismo, o la voluntad de subrayar la deshumanización y homogeneización de las presas por medio del uniforme naranja. Sin embargo, el cóctel de géneros, sumado a los giros de guion, nos ponen en alerta de que se trata de una ficción bajo sospecha. La industria encontró en la prisión de mujeres un espacio comunal de alta rentabilidad ficcional: contenía una alta concentración de vidas, identidades, sexualidades diversas, y personajes heridos confinados en un espacio en el que los derechos desaparecían y el espectro emocional se hacía extremo. Esto fascinó al público y alimentó rápidamente variantes ficcionales de diversos estilos. En mi opinión, sin embargo, *Vis a vis*, una serie que causó furor entre las espectadoras y la crítica feminista, es una ficción ambivalente que responde a las desconfianzas de Angela McRobbie (2010: 114), quien, leyendo como feminista, ponía bajo sospecha las "libertades aparentemente posfeministas de las mujeres jóvenes". De hecho, la narración y las técnicas fílmicas parecen contradecirse en *Vis a vis*. El explícito empoderamiento y orgullo femeninos, así como la diversidad interseccional que toma de *OITNB*, se compensa con un corrector misógino formal próximo al *WiP films*. En las T1 y T2 la explícita defensa de la emancipación de la mujer, el descrédito del

---

<sup>7</sup> Entre otras docu-series, *Killer Women With Piers Morgan* (2016-2017, 2T) o *Girls Incarcerated: Young and Locked Up* (2018-2019, 2T).

amor romántico y las cadenas de la familia se compensan con escenas en que la cámara se deleita en la erotización del cuerpo de las presas, las agresiones extremas por parte de la institución, las muchas violaciones y la xenofobia.<sup>8</sup> Un sencillo análisis de las prácticas de estigmatización, permite comprobar que el personaje de la mala extrema siempre es extranjera. Si al inicio de la serie una musulmana, Zulema, encarna el mal, cuando este personaje evoluciona y se convierte en protagonista, se humaniza y se narra como madre cuidadora de su hija, presa en la misma cárcel, las nuevas malas pasan a ser “las chinas”, una banda de mujeres carentes de nombre y singularización que se ajusta al modelo de paria étnico del siglo XIX. Sin embargo, la representación del patriarcado, con escenas que incluyen la castración del médico violador a manos de Saray, la joven presa gitana que él había violado y dejado embarazada, ofrecen una parodia grotesca de intención feminista.

En la ficción carcelaria, lo grotesco tiene un interesante ejemplo feminista en la novela gráfica *Bitch Planet* (Image Comics, 2014-2017), de Kelly Sue DeConnick, una de las editoras encargadas de reorientar la factoría Marvel hacia las lectoras y las cuestiones feministas, co-creado con la ilustradora Valentine De Landro.<sup>9</sup> *Bitch Planet* se articula como una distopía antipatriarcal con estética de fanzine y paratextos que parodian las revistas para adolescentes. La trama es transparente: todas aquellas mujeres que no se muestren sumisas a los hombres, al canon de belleza o a los roles asignados, se consideran “no conformes” y son enviadas a un planeta prisión. En ese planeta aparecen algunos de los elementos recurrentes en la ficción carcelaria feminista: un régimen disciplinario extremo marcado por el ocularcentrismo que hará estallar una revuelta; esto permitirá comprobar que en el mismo planeta había otra cárcel para mujeres trans. En este cómic, la rabia actúa como motor emocional de empoderamiento y revolución social.

Halberstam (2018: 201) afirmaba que incluso en los *WiP films* las escenas de rebelión abrían la posibilidad a un mensaje feminista explícito, y lo que hacen hábilmente las autoras es convertirlo en el hilo conductor de *Bitch Planet*, en una parodia de ese subgénero de los *exploitation films*. Aunque la rabia aparece a menudo en las series televisivas asociada a prácticas individuales de la violencia, DeConnick y De Landro optan por una ficción distópica que inserta al final de cada número los típicos consejos para chicas, pero esta vez feministas. *Bitch Planet* es una metáfora del patriarcado y las muchas disidencias de las mujeres. Aquellas que desean aprender, no responden al canon de belleza o a los mecanismos de sujeción, o son trans se denominan Mujeres no conformes. En la cárcel se convertirán en vengadoras e incluso lucharán contra las formas de

<sup>8</sup> En las T3 y T4, el recurrente deseo de fuga de la prisión, que implica una lectura metafórica sobre la reclusión de las mujeres, se corrige con las dificultades de las presas para vivir fuera de la cárcel, naturalizando la vida en reclusión, tal como remarca, con acritud, Angela Davies en *Are Prisons Obsolete?*: “The prison is considered so ‘natural’ that it is extremely hard to imagine life without it” (2003: 10). Además, las innumerables peleas entre mujeres y malas hipercharacterizadas están, a menudo, al servicio del voyerismo heteromasculino.

<sup>9</sup> Hay traducción al castellano en Astiberri.

opresión ejercidas contra las mujeres. Por ejemplo, en la típica escena de duchas de los *WiP films*, que en *Bitch Planet* muestra cuerpos que se alejan del ideal de belleza, una de ellas se da cuenta de que un ojo masculino las espía y consigue darle su merecido. Los ajustes de cuentas no serán puntuales y, de hecho, las presas estallarán en una revuelta y reventarán las cárceles del planeta.

Frente a estas ficciones marcadas por lo coral, lo grotesco o la parodia aparecen series de tono más realista, como la australiana *Wentworth* (2013-2021, 8T),<sup>10</sup> protagonizada por una esposa que ha asesinado a su marido y que actualiza la trama de *Prisoner*. O la islandesa *Fangar* (2017, 1T; traducida al español como *Prisioneras*), una serie muy interesante que parte del asesinato del padre por pedófilo y violador. En esta serie se alterna la cárcel con la vida en el exterior, y resulta muy fructífera como revisión y crítica a la herencia feminista en el siglo XXI, con toda su complejidad.

La ficción carcelaria audiovisual de protagonista femenina se decanta por incorporar elementos de la agenda feminista con sujetos femeninos necesariamente marcados por la diferencia y modelos ficcionales que asumen que la violencia de las mujeres a menudo responde a la opresión y el abuso del patriarcado, insistiendo, pues, en que las presas protagonistas son víctimas y, por tanto, inocentes o justas vengadoras.

La ficción literaria gallega no se somete a las reglas de producción de las series *mainstream* ni se dirige al mismo público y, por lo tanto, no está sometida a los mismos condicionantes. Inma López Silva parte del modelo de *OITNB* y *Vis a vis* pero realiza interesantes adaptaciones: sitúa la ficción en una cárcel gallega, el perfil identitario de los personajes toma en cuenta la realidad social gallega, cambia el tono humorístico por uno más dramático que permite hacer muy evidente la intención social de la novela, y la presa, con un personaje más complejo, Margot, se aparta justamente de las fórmulas ambivalentes para optar por una fórmula más próxima a *Fangar*, haciendo crítica social desde estas vidas consideradas culpables en nombre de la ley pero no de la justicia.

### 3. EN GALLEGO LA FICCIÓN CARCELARIA ES FEMINISTA

En la literatura gallega escasea la escritura carcelaria y, cuando aparece, está vinculada a la represión política y la guerra civil.<sup>11</sup> La primera autora de ficción que se adentra en las cárceles de mujeres es María Xosé Queizán, en el volumen de cuentos *¡Sentinela alerta!* (Xerais, 2002; edición aumentada, 2016).<sup>12</sup> Destacada

---

<sup>10</sup> En el momento de cerrar este artículo, la serie aún está en producción.

<sup>11</sup> Es el caso de dos novelas ya clásicas: *Bretaña, Esmeraldina* (1987), de Xosé Luís Méndez Ferrín, y *O lapis do carpinteiro* (1998), de Manuel Rivas.

<sup>12</sup> En esos años se publican las memorias de dos presas políticas del franquismo, *Testimonio de la guerra civil* (Edición do Castro, 1998) de Isabel Ríos y *Cárcere de Ventas* (A Nosa Terra, 2005) de Mercedes/Mercè Núñez. Ambas autoras ofrecen una visión desde dentro de las cárceles de mujeres, poco habituales. La colección "Mulleres" de A Nosa Terra, dirigida por Carme Vidal, ejerce un papel relevante no solo en la recuperación de la memoria de las mujeres sino que, al publicarse en una editorial nacionalista, obliga a repensar con qué criterios debemos analizar la obra testimonial de las escritoras imprevistas e incorporarlas al repertorio cultural aunque no se hayan escrito en

feminista y defensora de las libertades, narra en un estilo realista episodios carcelarios, tanto de hombres como de mujeres, que son fruto de su contacto con la cárcel como hijastra de un funcionario de prisiones pero también como compañera de activistas políticos durante el franquismo y el postfranquismo, como recoge a lo largo de sus memorias (Queizán 2018). Aunque sus cuentos se nutren de la experiencia, escribe con intención política, aunando el feminismo explícito y la defensa integral de la libertad y la justicia. Esto le permite hacer retratos llenos de dignidad, combinando ternura y denuncia, el estilo realista con lo grotesco. Si Queizán incluye también protagonistas masculinos es porque le interesa pensar la privación de libertad, la marginación, la lucha contra las jerarquías, las cárceles del alma y el cuerpo, y las experiencias de la violencia que aparecen en la cárcel, desde la homofobia a la deshumanización, desde la represión política al sometimiento cotidiano. Los cuentos de protagonista femenina conforman una galería de figuras que demuestran que la presa es una paria por clase y sexo-género, es decir, por el hecho de ser mujer pobre. Esta figura le permite denunciar la especificidad de los ataques contra las mujeres, como las traiciones masculinas en el amor, la violación, la violencia machista, pero también la pobreza y la carencia de educación que hacen que una mujer pobre acabe cautiva de su carcelero, víctima del amor romántico y la acosmia. La prisión aparece como espacio y metáfora de todas las parias confinadas apenas por el hecho de ser mujeres, por eso cierra el libro un poema sobre el burka. Lo que hay de grotesco en algunos de los cuentos de Queizán responde a una praxis feminista marcada por la denuncia que se puede poner en relación con lo que harán más tarde *OITNB* o *Bitch Planet*: escribir la reclusión para propiciar la rebelión.

Inma López Silva, autora de *Aqueles días...* (Galaxia, 2016), traducido al español como *Los días iguales de cuando fuimos malas* (Lumen, 2017), parte de los modelos de la cultura popular y la fórmula interseccional de *OITNB* en un momento en que tanto esta como la serie española *Vis a vis* están en emisión, pero también se documenta en conversaciones con personas presas en la cárcel gallega de A Lama (Dopico 2016). López Silva articula una novela coral, insistentemente coral, con mujeres complejas que son culpables pero no malas: Margot, una prostituta portuaria de etnia gitana, heroinómana y lesbiana empoderada; Laura, una funcionaria de prisiones maltratadora que había querido ser bailarina de ballet clásico; Sor Mercedes, una monja soberbia inspirada en Sor María, que traficaba con los bebés para vendérselos a mujeres y parejas que deseaban tener hijos; y Valentina, una paria entre las parias, víctima de la pobreza, con una vida previsible e hipercharacterizada como joven colombiana detenida por claudicar al amor y hacer de mula para escapar de la pobreza. Solo encontrará el amor respetado en la cárcel. También aparece el personaje metaficcional de Inma, la Escritora. Los condicionantes de creación en una serie de televisión *mainstream* y una novela son bien diferentes y eso le permite a López Silva dialogar con la agenda feminista y ofrecer perfiles perfectamente delineados desde la interseccionalidad para indagar en la vida dentro y fuera de prisión, dar cuenta de las

---

gallego (González Fernández 2009, 2015: 333-338).

estructuras sociales de exclusión pero también de las transformaciones radicales que pueden experimentar estas mujeres culpables.

Con *O ceo das reixas* (Xerais, 2019), Eli Ríos explora la cárcel como metáfora de la insurrección ecofeminista. La narración se centra en una cirujana presa en un módulo de respeto, Noe. Las razones del homicidio la hacen inocente a nuestros ojos: ha disparado a su vecino, un maltratador que casi mata a su mujer, y que intenta suicidarse sin conseguirlo. Noe le dispara un tiro certero para que no pueda volver a maltratar. Hacia el final de su condena, Noe pierde la consciencia y mantiene una conversación con una presa, Fina, de setenta y ocho años, a quien habían encarcelado sin pruebas porque en sus campos de cultivo habían encontrado el ADN de 717 personas. Como en el caso de las brujas, la acusación se debía a rivalidades personales. Ella y su sobrino defendían la agricultura ecológica y no habían matado a nadie; solo abonaban sus cultivos con sangre menstrual. La anciana conmina a Noe, que no podrá volver a ejercer la medicina, a continuar su proyecto ecofeminista. La novela se estructura sobre lo liminar: no se sabe si Fina es real o un espectro, si es una asesina múltiple o una activista convencida, si la sororidad entre ambas mujeres es posible o no. Además, Ríos rinde homenaje a la prisión londinense de Holloway, donde encarcelaron a las sufragistas británicas. Lo que sorprende de esta obra es el insospechado giro hacia lo fantástico ecofeminista, abriendo así posibilidades nuevas en los modelos de ficción carcelaria en que las parias, por haber infringido la ley, son las promotoras de un mundo nuevo.

Marilar Aleixandre no esconde que en su novela *As malas mulleres* (Galaxia, 2021) hay una voluntad de homenaje a Concepción Arenal, primera visitadora de cárceles en España, de quien se celebró el segundo centenario de su nacimiento en 2020. Hilvanando elementos de su biografía, su correspondencia y su obra, ofrece un recorrido por las galeras y las otras prisiones de mujeres. Opta por la ficción carcelaria histórica para armar, desde la empatía y solidaridad hacia las presas, una contramemoria de las mujeres gallegas en tiempos del Rerurdimento en que se cruzan personajes históricos como Juana de la Vega, Pepa a Loba, Rosalía de Castro y Eduardo Pondal.

Queizán, López Silva, Ríos y Aleixandre ofrecen propuestas ficcionales diversas para hacer de la prisión un cronotopo de la emancipación feminista de la cuarta ola. De ellas es López Silva la que traslada, y con acierto, el modelo *mainstream* de *OITNB*. Excepto el volumen de cuentos de Queizán, los otros títulos se publican en el momento en que aparece la ficción carcelaria de mujeres como moda audiovisual. Parten, pues, de la inteligibilidad de modelos ficcionales reconocibles que humanizan e incluso emancipan a las presas de su condición de paria.

#### 4. LAS PRESAS COMO TRÁNSFUGAS. DE LA INOCENCIA A LA SINGULARIZACIÓN

Una crítica a la serie *Stateless* (2020, 1T), sobre un campo de extranjeros en Australia (lo que en el Estado español se conoce como CIES), señalaba con acierto:

Si no hay un personaje blanco y privilegiado que sufre, parece que las injusticias están condenadas a no cambiar. Y es que, sin ese sufrimiento blanco en un primer plano, ¿cómo van los espectadores –también blancos– a interesarse por una historia de violación de los derechos humanos de los inmigrantes? (Mullor 2020)

Pues bien, ese es el punto de partida de *OITNB* y *Vis a vis*, cuyas protagonistas delinquen por amor, aunque –y esto es relevante– Piper Chapman es lesbiana y Macarena Ferreiro (Maca), heterosexual. Desde el punto de vista de la ficción, producen un efecto de distancia narrativa e ideológica que hace posible la empatía e incluso el reconocimiento en las presas parias, carentes de voz propia. La presa “inocente”, cuyo delito parece menos grave, es la que permite conocer y provoca la interacción con las otras presas.

En *Aqueles días...*, sin embargo, se produce un quiebro con la jerarquía social que implica hacer que la ficción se desarrolle a partir de un personaje con privilegios. López Silva acude a la autoficción paródica para interponer una narradora, Inma, que cuenta la historia de las presas. Utiliza, de manera muy productiva, dos tácticas que permiten individualizar las presas y poner en crisis la “autoridad” de la voz narrativa. La primera, y más evidente, es que en los títulos de cada capítulo se indica en qué personaje se centra, reforzando su individualización y humanización, como “Pende en que pende Penélope pensativa (Margot)” o “Virtude II, o teologais: fe, esperanza e caridade (Sor Mercedes)”. La segunda consiste en desacreditar el personaje de la escritora, el único que habla en primera persona, llenándolo de dudas sobre su talento creativo e incluso sobre la trama, como ocurre en el capítulo “Pros e contras de que apareza o fillo de Margot (Inma)”.

Fina Birulés (2014: 83) afirma: “El preu de la innocència absoluta és alt: l’absoluta impoliticitat, l’exili de la comunitat, únic espai on és possible dir lliurement el ‘quí’, aparèixer singularment davant els altres”. Birulés piensa la inocencia desde un texto de Hannah Arendt, “Nosotros, los refugiados”. Salvando las distancias entre realidad y ficción, Piper Chapman y Macarena Ferreiro, como desclasadas, son culpables inocentes, porque han cometido delito según la ley pero ocupan una posición semejante a la de los refugiados pues acabarán alejadas y confinadas en prisión, un espacio donde se pierde la singularidad. A través de ellas se conocen las desigualdades estructurales de la comunidad de partida y también la vida de las parias en esta institución de castigo que, después de que ellas entran, empezarán a ser narradas como comunidad donde se singularizan las diferencias. Esto subvierte el contrato afectivo del estigma del paria, y su vergüenza se convierte en una herramienta política, en orgullo. Eve K. Sedgwick, de manera esclarecedora, indica que la vergüenza resulta de una alta rentabilidad política “porque genera y legitima el lugar de identidad” (2018: 67).

Martine Leibovici pone en valor el tráfuga, una figura de la teoría sociológica francesa (Pierre Bourdieu, Chantal Jaquet, Didier Eribon, Annie Ernaux o Paul B. Preciado), para defender su narrativa particular. Para Leibovici el tráfuga no es el traidor sino aquel que representa la movilidad social, “des individus que la vie a fait passer d’une classe social à l’autre, d’une culture a l’autre”,

aunque estudiará aquellos individuos situados en el *entre-deux* que pasan “d’un monde minoritaire et minorisé à un monde majoritaire partageant des préjugés souvent diffamants ou haineux à l’égard de ces minorités” (2013: 11). La filósofa no ahonda apenas en la figura del tráfuga, sino que defiende la importancia de prestar atención a sus autobiografías para hacerlos pensables desde la singularidad de su experiencia. Este tipo de migrante social se ha estudiado habitualmente con relación al ascensor social pero también puede encontrarse a la inversa. Jaquet prefiere el término *transclase* para evitar los prejuicios negativos de la palabra *tráfuga* y la ilusión del mérito, que concibe como una construcción política conservadora destinada a conseguir el confort social y la obediencia (2018: 21). Por eso critica la metáfora de la verticalidad en la movilidad social: “[Le néologisme transclasse] met à distance l’imaginaire vertical du haut et du bas en cessant d’appréhender le changement de classe uniquement en termes d’ascension ou de déclassement, d’élévation ou de chute, selon une logique de la réussite et de l’échec” (2018: 13).

Estas tráfugas transclase son el motor de la ficción carcelaria de mujeres que está de moda. Su ingreso en la cárcel permite conocer e incluso escuchar la voz de las parias presas, pero no serán las únicas cuya inocencia acabará siendo cuestionada. En *OITNB* y *Vis a vis* los personajes Piper y Maca se minorizan al entrar en una comunidad de presas parias, pero eso permite comprobar, inesperadamente, que algunos de sus “privilegios” no son tales precisamente por el hecho de ser mujeres. En *Aqueles días...* no aparece esa figura. Margot no es una inocente mujer blanca confinada inesperadamente en una cárcel sino una tráfuga que acumula experiencias de exclusión y empoderamiento. Gitana de nacimiento, Margot entra en un proceso incesante de minorización y desclasmamiento, eligiendo sucesivamente ser puta, lesbiana, etc. Su empoderamiento tras los múltiples cambios identitarios la convertirán en tráfuga. Eso sí, Piper, Maca y Margot tienen en común una narrativa que las singulariza y convierte en sujetos anómalos (Leibovici 2013: 32-33).<sup>13</sup>

En *OITNB*, en *Vis a vis* y en *Aqueles días...*, la historia se centra en tres tipos de mujeres: las presas parias habituales, racializadas y marcadas por la pobreza; las tráfugas culpables según la ley pero inocentes a ojos de la justicia (feminista), que en la cárcel pasan por un proceso de transformación y supervivencia que va de la inocencia de la víctima hasta el empoderamiento por medio de prácticas diversas, incluido el ejercicio de la violencia; y, finalmente, el personal que trabaja en la prisión, que interfiere continuamente mostrando tanto su cercanía a las presas como el rostro más cruel y opresor de los carceleros.

La interseccionalidad y la sexualidad disidente es otro de los rasgos recurrentes. Frente a los estereotipos de “la mujer” acartonados e inconsistentes, desarrollan personajes con sus propias dinámicas y contradicciones, a menudo en

---

<sup>13</sup> Leibovici argumenta la relevancia que tiene la autobiografía de los tráfugas para la filosofía, dando valor a la escritura del yo frente a los universales. Defiendo la pertinencia de aplicar el término tráfuga a estas ficciones corales ya que permiten dar cuenta de una posición liminar, *entre-deux*, de manera singular. Además, *OITNB*, modelo inevitable para las ficciones posteriores, aparece en primer lugar como libro autobiográfico.

ficciones corales que subrayan el plural "mujeres". Es esta una oportunidad para sujetos encarnados cuya representación carecía de valor. La presa como paria responde a una condición social que hace inteligible al individuo sin singularizarlo, que hace que determinados grupos sociales sean, a priori, delincuentes. Afirma Fina Birulés sobre el peso de lo dado: "el donat aquí és una precondició per a la possibilitat de pensar la identitat del subjecte encarnat" (2014: 79). Estos estereotipos son racializados: negras, latinoamericanas o gitanas (según el contexto social), e incluso, en las representaciones nacionales del mal extremo, rusas, negras y latinas en *OITNB*; y árabes, chinas y mexicanas en *Vís a vis*. La ficción carcelaria pone así la interseccionalidad al servicio de los prejuicios culturales pero también distingue entre culpables inocentes y malas irredentas.

En *Aqueles días...*, la paria extremadamente inocente, aquella que pagará el precio de su inocencia y su ignorancia, hasta la entrada en la cárcel, es Valentina. Ella no solo sucumbirá al amor romántico, llegando al punto de hacer de mula, sino que es víctima de una violación incestuosa, madre soltera cuando niña. Encarna la absoluta inocencia de quien por origen, clase social y edad, no ha tenido tiempo a experimentar y hacerse cargo de su vida. Además, responde a un tipo habitual en las cárceles españolas. El retrato que hace Xosé Tarrío, considerado el primer testimonio de un preso común, anarquista y con SIDA en España, de un compañero de prisión colombiano podrían aplicarse a Valentina, con pocas diferencias:

Había llegado a España para introducir droga y le habían cogido y encerrado a las primeras de cambio. Pertenecía a una familia pobre de Colombia y había hecho aquello para huir de la miseria. Era una historia la suya que resumía la de cientos de sudamericanos en prisión, especialmente mujeres, a las que los grandes del narcotráfico utilizaban para introducir droga en España y toda Europa. (Tarrío 2008: 140-141)

Por el tipo de delitos que se narran, tan contemporáneos, y por la diversidad identitaria que se plasma en la construcción de los personajes, se produce un efecto metafórico perverso: parece que estas cárceles son "un reflejo" de la comunidad fuera de la cárcel; sin embargo, conviene recordar que en la realidad el porcentaje de presas reproduce inversamente la pirámide social.

En resumen, pensar la paria implica pensar la marginalidad de lo próximo-distante, mientras que pensar la tránsfuga lleva a pensar no solo el cambio social, sino las contradicciones y dificultades que encuentra quien vive el desplazamiento, al tiempo que interroga dos discursos normativos y substituyen la inocencia por empoderamiento.

##### 5. TRÁNSFUGAS FEMINISTAS: MARGOT Y SARAY, GITANAS LESBIANAS

En este contexto racializado las gitanas subrayan la precarización extrema, la vulnerabilidad de sus vidas, que en la ficción, aún lastrando tópicos, llega a dar lugar a nuevas representaciones.

En *Vís a vis* la gitana de más edad, Antonia Trujillo, se presenta como una imperceptible madre social, cuida a una presa toxicómana y realiza funciones de

presa de confianza. Próxima a la figura del paria Schlemihl (Arendt 2004: 53), paria inocente, pura, con ganas de broma y apenas sin aspiraciones, Antonia saldrá libre de la cárcel gracias a la fe católica y a la tradición del indulto por Semana Santa, lo que redundará en un halo fabuloso e irreal.

La otra es Saray, una joven gitana lesbiana; superviviente, y no solo víctima inocente, de todo tipo de prejuicios, vejaciones y violaciones.<sup>14</sup> Saray es un personaje ciertamente difícil de clasificar nítidamente en las figuras de exclusión. En lo que tiene de personaje tráfuga empoderado, se asemeja a la gitana de López Silva pues consigue romper con “lo dado”, pero Saray es un personaje secundario respecto de las heroínas blanca y musulmana, es decir, Maca y Zulema. Esto lo aleja de la heroicidad que Lazare atribuye al paria consciente como “representante de un pueblo oprimido que asocia su lucha por la libertad con la lucha por la libertad nacional y social de todos los pueblos oprimidos” (Arendt 2004: 58). De hecho, si la serie hubiese seguido la arquitectura de personajes de DeConnick y De Landro o López Silva, Saray sería la protagonista de la serie. Como paria consciente convierte la exclusión en su fortaleza: “la paria consciente de sí misma transforma la diferencia de ser una fuente de debilidad y marginalidad en una de fuerza y desafío” (Benhabib 2003: 27-28). También tiene puntos de contacto la figura de Charlie Chaplin, que Arendt perfila como “ese hombre pequeño chocando siempre inevitablemente con los defensores de la ley” y que tiene “la inocencia del sospechoso” (2004: 61-63). E incluso podemos situarla como tráfuga, ya que está desterrada de su comunidad de origen y se incorpora al grupo de payas, siempre con una marca que la racializa, la de gitana inhómita, pero también arrastra los clichés racistas “que favorecen una imagen hecha de pasividad, de victimización y de sumisión que homogeneizan a todas las mujeres gitanas” (Segarra 2021: 81). López Silva dota a Margot de una extrema complejidad, como hemos visto, pero también de mucha autoridad moral, rompiendo continuamente los estereotipos. La cárcel de A Lama, entre Lugo y Vigo, marca una geografía de la transformación desde su nacimiento como Rebeca en una comunidad gitana pobre hasta la construcción de sí misma, con el nombre de Margot, como prostituta en la zona portuaria de Vigo. La mirada feminista rescata a Margot y Saray del papel de meras víctimas y las convierte en supervivientes y tráfugas. Son figuras marcadas por la disidencia sexual, la racialización, el ejercicio de la furia que aparece en *Bitch Planet* y el hecho de hacerse responsables de otras integrantes de la comunidad carcelaria. Tras estos personajes está el uso político de la ira que Audre Lorde defendió en su famoso discurso “The Uses of Anger” (1981).

La explicitación de los tabúes sexoafectivos es uno de los recursos más interesantes de la ficción carcelaria. Si en las memorias y ficciones del siglo XX el lesbianismo se asociaba como estigma negativo a las guardianas y ciertas presas monstruosas, en la ficción del siglo XXI, el amor romántico, causa de tantas

---

<sup>14</sup> Esta paria inocente sigue la lógica del poema de Rosalía de Castro, “A xustiza pola man”: cuando ni la familia, ni los vecinos, ni la ley corrigen el daño. Estas presas inocentes demuestran que el sistema penitenciario solo hace más violentos a los sujetos, confirmando la postura abolicionista de dos feministas americanas, del norte y del sur: Angela Davies y Rita Segato.

penas de prisión (no solo metafóricas), permite que emerjan el lesbianismo y la bisexualidad. En *Vís a vis* el deseo lésbico permite crear triángulos afectivos que aproximan a personajes diferentes entre ellas: singularmente Saray, que ha contribuido de manera decisiva a la popularización de la serie en la comunidad activista gitana, aunque, en mi opinión, es un personaje contradictorio porque el empoderamiento y celebración del amor, va acompañado de correctores misóginos, particularmente la fetichización visual del erotismo entre mujeres. No se trata solo de visibilizar las sexualidades disidentes sino de cómo se representan.

Jenni Millbank, al inicio de su artículo "It's about this: Lesbian, Prison, Desire" (2004: 155), se pregunta qué implicaciones y significados tiene representar a las lesbianas en el contexto carcelario, violento. Y agregó: ¿qué añade la racialización de sus cuerpos y el hecho de que en *Vís a vis* y *Aqueles días...* algunas gitanas en prisión sean lesbianas? El análisis más sencillo, propedéutico y, creo, confortablemente hegemónico, nos llevaría a pensar en el poder político de la representación que ofrece modelos positivos de la alteridad. Pero, a mi modo de ver, esta respuesta previsible es más bien un punto de partida.

La hipercharacterización de estos cuerpos construye personajes muy poderosos pero también nos interroga sobre los estereotipos.<sup>15</sup> Como indica Marta Segarra (2021: 87), en la producción audiovisual la gitana se alteriza a veces en su condición de pobre y siempre en el déficit de capital cultural, para ocultar el racismo hegemónico: limitar la reivindicación a la visibilización no es un argumento políticamente suficiente, pues no se trata apenas de mejorar la representación de sujetos invisibilizados o marginalizados, porque ello implica apenas una renovación de los estereotipos vigentes en el discurso hegemónico.<sup>16</sup> El personaje conjuga racialización y un lesbianismo afirmativo, aplaudido por las lecturas militantes. La interseccionalidad actúa como metáfora de la radical independencia de las mujeres.

En *Vís a vis* la pareja lésbica de partida está formada por una mulata con un nombre que explicita la racialización, Rizos, y una gitana, Saray. Estos dos personajes se alejan de los estereotipos racializados en relación a la identidad sexual y, al mismo tiempo, las huellas de la racialización marcarán sus debilidades, que el guion explora como corrección misógina. Estos personajes racia-

<sup>15</sup> La controvertida representación cultural de la diversidad sexual gitana fue objeto de debate en el proyecto de investigación *Noves visions de la comunitat / Noves identitats gitanes, híbrides i sexualitzades* (2015-2017), dirigido sucesivamente por Marta Segarra y Rodrigo Andrés, de ADHUC-Universitat de Barcelona. El activismo sexual y feminista gitano insistió en la durabilidad y reiteración de los estereotipos gitanos en relación a la pobreza y el patriarcado (vid. Andrés y Masó 2018).

<sup>16</sup> Una buena muestra de ello es la polémica que generó la película *Carmen y Lola* (2018), dirigida por Arantxa Echevarría, y, en cambio, sorprende la buena acogida que tuvo el personaje de Saray Vargas, de *Vís a vis*, entre el feminismo gitano. Silvia Agüero Fernández (2018), en un artículo iracundo, interesante y provocador, titulado "El concepto epistémico de paya retestiná: o de cómo *Carmen y Lola* pisotea a las mujeres gitanas e invisibiliza nuestras luchas", pone como ejemplo de visibilidad positiva a la actriz Alba Flores por su interpretación de Saray, sin embargo, obvia la pervivencia de estereotipos y estigmas. Y es que Saray, como *Carmen y Lola*, deberá romper con la idea tradicional de familia, el matrimonio y la reproducción obligatorias, la pobreza, etc. Quizás la clave está en el género: *Vís a vis* no pretende ser ficción etnográfica.

lizados y con un capital cultural deficitario pagarán un precio en la narración. Aunque la relación de Rizos y Saray es pública, afirmativa, positiva, hasta que Rizos se enamora de Maca. Como la ficción carcelaria parte del contrato heterosexual monógamo, esto provoca los celos de Saray, y aumenta el morbo en las escenas de amor lésbico interracial que se sitúan en la frontera con la mirada voyerística heterosexual.<sup>17</sup> Maca, amante de Rizos al tiempo que resiste el amor romántico de uno de sus carceleros, vive un proceso de empoderamiento dentro de la prisión, que se representa por medio de la violencia y la inteligencia. Así la temporada 1 acaba con Maca convertida en superheroína. Hipercharacterizada como mujer, ha hecho un tránsito personal, social, sexoafectivo y corporal que se resume en una metáfora deportiva bien inteligible: será la campeona de una competición de boxeo en prisión. De esta manera, la lesbiana mala y fuera de la ley, pero no racializada y con capital cultural, vendría a proclamar la resistencia a la asimilación, a la domesticación (Millbank 2004: 155).

Un personaje muy poderoso e interesante para la lectura feminista es Margot, a quien López Silva convierte de paria inocente en tráfuga. A diferencia de Saray, es una mujer mayor, que ha descubierto en la prostitución la autonomía económica y por eso lo defiende como oficio. La expulsión de la familia no la confina en la marginalidad sino que le abre una vía para poder construirse a sí misma, eso sí, pagando el precio de la soledad. Ella era una muchacha inocente pese a las apariencias: se duda de su virginidad en el matrimonio y acaba dando a luz a un hijo ochomesino, rubio y de ojos claros, casi el "hijo de la luna" de la canción de Mecano. Eso la lleva al repudio y al exilio en un Vigo lejano desde donde trabaja como prostituta, sueña con viajar a París, y ama, con amor profundo, a una trabajadora social que se acabará muriendo. En la cárcel, se convierte en una presa de confianza que cuida de las suicidas pero acaba por comprenderlas. Ella es la presa que nunca recibe cartas, la que se droga para olvidar, la que tiene "casa propia" en las temporadas en que no está en prisión. Margot rehumaniza por completo a la mujer gitana, aunque repita ciertos tópicos sobre el origen étnico. Uno de los momentos más interesantes es cuando recuerda la violencia de su padre contra ella, contra su madre.

En *Vís a vis* la violencia machista se extrapola en un personaje monstruoso: el médico que viola a las reclusas, particularmente a Saray, pero también a la directora de la prisión. La pérdida de virginidad de Saray, más que la violación, hará que su familia gitana la repudie. Esta denuncia del patriarcado se funda en la violabilidad de los cuerpos de las mujeres de su entorno, suspende la raciali-

---

<sup>17</sup> Las figuras lésbicas en *Vís a vis* no permiten pensar en idealizaciones estereotipadas, y llevan la figura de la lesbiana a los límites de la política de la representación de manera compleja. Rizos, muy activa sexualmente, no tiene reparos en aparentar el estereotipo de la mulata complaciente con los carceleros para conseguir mejoras. La representación subraya la racialización: ella no es una pura raza, es una mulata sin marcas étnicas, más adaptable sexualmente. En eso se opone a la "pureza" racial, étnica, cultural, y, por tanto, a una menor adaptabilidad de Saray, una joven gitana a quien su familia utiliza como moneda de cambio para mejorar económicamente en su comunidad y por eso la fuerza a que se case con un hombre poco atractivo y a que tenga un hijo con él. La misoginia y lesbofobia de la familia de Saray sirven para subrayar lo que será realmente interesante en este hilo argumental: que la violación es un dispositivo disciplinario habitual de las pedagogías de la crueldad (Segato 2016: 21).

zación y se convierte en un verdadero alegato contra esas formas de violencia. Margot, como Saray, son personajes lésbicos orgullosos, no lesbianas por accidente, y ambas deberán afrontar numerosas dudas sobre la filiación y la maternidad, un reto que López Silva explora con detalle. Saray y Margot: gitanas de familia pobre, nacidas en poblados marginales y en un entorno violentamente patriarcal acaban siendo repudiadas por su familia. Sus madres las visitan a escondidas a pesar del destierro, intentan mejorar la vida de sus nietos, y son víctimas de la violencia machista de sus maridos. En ambos casos las gitanas odian al padre, sin duda y sin piedad, pero también tienen conciencia del estado de sumisión de sus madres, a las que habrían deseado libres de la tiranía patriarcal. En sus limitaciones reconocemos nuestros prejuicios, que inmovilizan a estos personajes como parias, como excluidas, a pesar de que en la cárcel puedan desarrollar una personalidad emancipada, como si se tratase de una reacción al control que la comunidad gitana venía ejerciendo sobre las jóvenes. Margot y Saray en la cárcel pasarán de víctima a tráfuga e irán trazando un camino de concienciación no asimilada como gitanas, lesbianas, y mujeres.

López Silva, o más bien Inma “la Escritora”, indaga en el giro sexoafectivo que lleva a Margot del hábito del matrimonio heterosexual a la elección del lesbianismo en un sugestivo, complejo y político proceso de humanización y empatía, aunque en seguida ella irá reconociendo que, desde siempre, era lesbiana, y de hecho su primer recuerdo en este sentido es el beso a una compañera de colegio, una compañera que es ahora su carcelera, Laura (2016: 374-375). Este retazo de memoria subraya los muchos vínculos existentes en una comunidad más allá de los estáticos estereotipos sociales y sirve para subrayar que, vistas desde la cárcel, todas las vidas tienen giros imprevistos y contradictorios. Margot acaba encontrando una reubicación como tráfuga feminista interseccional, que conlleva un horizonte imprevisto y reparador en que se aspira apenas a las prácticas cotidianas de felicidad afirmativa: hablar con las amigas, preparar la comida para su hijo en su casa y dar paseos desde el centro de la ciudad a las playas.

Estas figuras lésbicas, racializadas, pobres –López Silva insiste en la desigualdad económica como causa primigenia de la exclusión acertando en su diagnóstico de que solo después de la clase social actúan las fobias, como la gitanofobia– aparecen así descritas de manera redundante, como extremadamente transgresoras: “Lesbians [...] evoke active, autonomous female sexuality; women as sexual subjects and sexual objects –desirous and desirable to each other” (Millbank 2004: 156).

## 6. LA TRABAJADORA DE PRISIONES Y LA MONJA DEL FRANQUISMO

*Aqueles días...* retoma y amplía el repertorio de violencias ejercidas contra las mujeres con una mala inédita para la que no hay perdón: la monja que robaba bebés. Y también con una renovada figura disciplinaria: la funcionaria de prisión. López Silva, y esto me parece muy interesante, profundiza más allá de los tópicos de la buena o mala carcelera en el personaje de la funcionaria de prisiones, un oficio sin consideración social, de parias y bajo sospecha, al equipararla a la figura de una *butch* monstruosa.

Women's prison films are fairly formulaic, and they present butch predation as a fact of prison life. Often the predation is embodied by a sadistic and butch warden (*Caged Heat*, *Bad Girls Dormitory*) who seeks out innocent young inmates, but sometimes it may be constituted through a dynamic between the warden and her sidekick (*Caged Heat*). (Halberstam 1998: 199).

La lesbofobia que reviste a la carcelera se articula a partir de la heterosexualidad obligatoria e interiorizada pero también de una conceptualización homogeneizadora y naturalizadora de la mujer como víctima, asimilando el género a la posición que se ocupa en el espacio de reclusión. En el cine, la presa lesbiana es la figura que se enfrenta al patriarcado con una resistencia que combina las emociones y la violencia, de tal manera que el lesbianismo actúa como un indicador de culpabilidad, pues, aunque fuese inocente ante la ley sería culpable al romper el pacto afectivo que sujeta a las mujeres e impide desarrollar ni tan solo una mirada empática.

El personal femenino de la cárcel se representa habitualmente como asalariados de la represión, y sin embargo será el eje en *Els fills de Llacuna Park* (L'Alba Editorial, 2017), de Maria Guasch. En la novela se introduce un personaje inesperado y que parte de la propia experiencia de la escritora: la educadora substituta de un módulo de mujeres en la cárcel de Brians. Esto le permite ahondar en la precariedad de este trabajo y también pensar en la difícilísima reinserción de la mujer presa (González Fernández 2020: 191-192).

Entre los personajes de las presas López Silva incluye una figura nueva, la monja que robaba bebés, inspirada en sor María, añadiendo una visión nueva a la relación de las monjas con las cárceles en el siglo xx. Si en las memorias de la prisión franquista de Isabel Ríos y Mercedes/Mercè Núñez, y los cuentos de Queizán, aparecen como carceleras, López Silva rescata una culpable que recibe un castigo históricamente excepcional pero reparador: la monja ingresa en prisión, es decir, se somete al juicio penal. Sin embargo la ficción repara el delito que los tribunales no pudieron juzgar: el caso de sor María. María Gómez Valbuena, la primera religiosa llevada a juicio, fue imputada, con el doctor Eduardo Vela, por robo y tráfico de bebés entre 1960 y 1980 en la maternidad de San Ramón de Madrid. Su muerte, en 2013, obligó al archivo del caso.<sup>18</sup> Inma López Silva lleva a doble juicio a su personaje: la justicia humana, que la lleva a prisión, y la justicia divina, ante quien deberá dar cuenta de su vida. Sin embargo, López Silva le permite demostrar que es capaz de responsabilizarse de su vida poniendo en juego el suicidio, todo un desafío a sus creencias católicas.

## 7. LAS PRESAS, DE VÍCTIMAS A SUPERVIVIENTES

En el audiovisual de la década de 2010 está de moda la ficción carcelaria protagonizada por mujeres. Las series más populares y/o versionadas muestran que el

---

<sup>18</sup> El caso tuvo tanta trascendencia social que TVE realizó un documental, *Vidas robadas* (2010), se publicó un libro sobre el caso, *Los bebés robados de sor María. Testimonios de un comercio cruel* (2013), de Soledad Arroyo, y se realizó la miniserie *Niños robados* (2013), creada por Salvador Calvo.

género ha experimentado cambios significativos en el marco ideológico y de representación, aplicando conceptos y prácticas tomadas de la agenda feminista: las maneras en que las presas reaccionan ante el disciplinamiento y los abusos, el tipo de delitos que cometen, las condiciones de habitabilidad y forma de vida en las prisiones de mujeres, y, por supuesto los cambios en la representación de la sexualidad y la racialización. Ahora bien, la representación de elementos de la agenda feminista no convierte inmediatamente estas ficciones en emancipadoras y algunas incluyen correctores misóginos, como ocurre en *Vís a vis*.

Los repartos corales subrayan las diferencias corporales e identitarias en la población carcelaria, también en aquellas series en que la protagonista se presenta como el inocente sujeto no marcado: una mujer blanca, de clase no-popular, que forma parte de familias "normales", que, en su condición de paria presa se ve afectadas por la carencia de visibilización de las diferencias, humanización y singularización. Este personaje guiará a la audiencia en el reconocimiento de la diversidad y la posibilidad de la agencia de las reclusas. Las presas que, en plural, se han convertido en personajes característicos de esta moda ficcional, permiten mostrar las diferencias entre las mujeres y al mismo tiempo la común opresión patriarcal y hace posible la creación de vínculos entre mujeres en la construcción de comunidades de elección, amistad y amor, orgullo y empoderamiento. De este modo la prisión se presenta como metáfora del mundo, aunque conviene desconfiar de él, porque aunque favorece la representación de una comunidad es marginal, está sometido a la reclusión, y condicionado por muchas y extremas formas de violencia.

Las presas, vidas desperdiciadas, para decirlo con Bauman, adquieren en la ficción la posibilidad del desplazamiento social o la resistencia, pasando de la paria inocente a la tránsfuga. Esta tránsfuga desclasada encuentra en la cárcel la dignidad, el orgullo, a veces el afecto entre iguales del lesbianismo. Estos cambios elegidos modifican su perfil identitario y propician prácticas de empoderamiento de las que carecían fuera de prisión. Si la comunidad dada, patriarcal, la conduce al delito, la prisión, una comunidad en estado de excepción donde lo común son las mujeres "malas", permite escapar de la irrelevante inocencia, singularizarse, responsabilizarse de sí misma y defender, hasta la lucha, sus opciones. De hecho, la ficción carcelaria siempre se ha sostenido sobre el deseo más poderoso de la población reclusa: salir o fugarse de la cárcel, un deseo que transpone la aspiración de libertad de los seres humanos y de la lucha contra la injusticia de la opresión social, así que, en la ficción, la institución punitiva ofrece la oportunidad de salir de las opresivas y "normalizadas" cárceles sociales y explicita los mecanismos de opresión de la mujer. Muchas presas responden a un perfil criminal específico que las sitúa como mujeres-víctimas: violación, agresión, violencia, pobreza, racialización... pero también delitos relacionados con el amor romántico, la opresión matrimonial o el cuidado de los hijos. En ficciones corales como *Aqueles días...*, *OITNB* o *Vís a vis*, el contacto de una presa tránsfuga con las otras reclusas ofrece no solo la oportunidad de la desuniformización de la paria como mujer simplemente mala, sino la oportunidad de desenzimar la identidad misma de sexo-género. Las mujeres se piensan desde otros pará-

metros y, como la cárcel pocas veces es compatible con el rol hegemónico y naturalizado de madre, contribuye a hacer pensable la mujer sin que la maternidad obligatoria ahogue su subjetividad. Con todo, la maternidad, un vínculo afectivo y social de múltiples facturas, no se ha explorado de manera suficiente en este espacio de reclusión.

La escritura feminista, o parafeminista, parte de la dignidad de la presa. Su humanización rompe con la figura de la mujer como paria no singularizada y permite desplegar las diferencias, la pluralidad, la interseccionalidad, así como reescribir las opciones afectivosexuales, la racialización y otras formas disidentes de la feminidad normativa como la relación de las mujeres con la violencia. Sin embargo, la visibilidad y diversidad en un espacio de confinamiento y de extremo control de los cuerpos, no elegido, solo permite pensar la emancipación de sujetos políticos minorizados. Si el paria en el siglo XIX indignaba y fascinaba a partes iguales por su exterioridad, por su otredad, las parias y tráfugas en la ficción carcelaria fascinan porque representan la próxima-distante, con diversos matices. La figura de la tráfuga transclase, con su capacidad para la movilidad social, permite la forja de figuras nuevas en el espacio de reclusión: empoderadas, a veces redimidas, más atentas a la justicia que a la ley, en un incómodo y fructífero espacio liminar, de doble exclusión, en que se afirman de manera orgullosa.

#### OBRAS CITADAS

- Agra, María Xosé (2012). "Con armas, como armas: la violencia de las mujeres", *Isegoría*, 46: 49-74. DOI: <10.3989/isegoria.2012.046.02>.
- Agüero Fernández, Silvia (2018). "El concepto epistémico de paya retestiná: o de cómo Carmen y Lola pisotea a las mujeres gitanas e invisibiliza nuestras luchas", *Afrofeminas*, 9 mayo, <<https://afrofeminas.com/2018/05/09/el-concepto-epistemico-de-paya-retestina-o-de-como-carmen-y-lola-pisotea-a-las-mujeres-gitanas-e-invisibiliza-nuestras-luchas/>> (18 de agosto de 2021).
- Andrés, Rodrigo y Joana Masó (eds.) (2018). (Re)visiones gitanas. Políticas, (auto)representaciones y activismos en diálogo con el género y la sexualidad. Barcelona: Bellaterra.
- Almeda, Elisabet (2003). *Mujeres encarceladas*. Barcelona: Ariel.
- Arendt, Hannah (2004). *La tradición oculta*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Zygmunt (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós.
- Benhabib, Sheyla (2003). "La paria y su sombra: sobre la invisibilidad de las mujeres en la filosofía política de Hannah Arendt?", *Revista internacional de filosofía política*, 2: 21-35.
- Birulés, Fina (2014). *Entre actes. Entorn de la política, el feminisme i el pensament*. Canet de Rosselló: Trabucaire. DOI: <<https://doi.org/10.2307/j.ctvndv5wg>>.
- Davies, Angela (2003). *Are Prisons Obsolete?* Nueva York: Seven Stories Press.

- Dopico, Montse y López Silva, Inma (2016). "Escondemos o que somos como sociedade nun lugar que convertemos o tabú como o cárcere", *Praza pública*, 2 diciembre, <<https://praza.gal/cultura/inma-lopez-silva-lescondemos-o-que-somos-como-sociedade-nun-lugar-que-convertemos-en-tabu-como-o-carcerer>> (18 de agosto de 2021).
- Écija, Daniel et al. (cr.) (2015). *Vis a vis*. Prod. Atresmedia / Netflix. 2025-2020.
- González Fernández, Helena (2009). "Las escritoras imprevistas: testimonios gallegos de la guerra, la represión y el exilio", in *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*, ed. Mónica Jato, Sharon Keefe Ugalde y Janet Pérez. Barcelona: Icaria, 49-77.
- González Fernández, Helena (2015). "Presas y piratas. Memoria, nostalgia, fascinación y política de archivo", in *¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas*, ed. Aránzazu Calderón Puerta, Karolina Kumor y Katarzyna Moszczyńska-Dürst, Varsovia: Universidad de Varsovia, 327-354.
- González Fernández, Helena (2020). "Preses, o com les dones esquerdades apareixen a la ficció catalana recent", in *Feminismes. Subjectes del nou mil·leni*, coord. Lluïsa Julià Capdevila. Barcelona: Edicions de la Revista de Catalunya, 186-194.
- Halberstam, Judith (1998). *Female Masculinity*. Durham: Duke UP. DOI: <<https://doi.org/10.1515/9780822378112>>.
- Jaquet, Chantal (2018). "Transclasses : fabrique contre mérite", in *La fabrique des transclasses*, dir. Chantal Jaquet y Gérard Bras. París: PUF, 12-26.
- Koha, Jenji (cr.) (2013). *Orange Is The New Black*. Prod. Lionsgate Television, 2013-2019.
- Leibovici, Martine (2013). *Autobiographies de transfuges*. Karl Philipp Moritz, Richard Wright, Assia Djebar. París: Le Manuscrit.
- López Silva, Inma (2016). *Aqueles días en que eramos malas*. Vigo: Galaxia.
- López Silva, Inma (2017). *Los días iguales de cuando fuimos malas*. Barcelona: Lumen.
- Lorde, Audre (1981). "The Uses of Anger", *Women's Studies Quarterly*, 9.3: 7-10.
- McRobbie, Angela (2010). "¿Las chicas arriba? Las mujeres jóvenes y el contrato sexual feminista", *Debate feminista*, 41: 113-135. DOI: <<https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2010.41.794>>.
- Millbank, Jenni (2004). "It's about this: Lesbians, Prison, Desire", *Social & Legal Studies*, 13: 155-190.
- Mullor, Mireia (2020). "Desplazados en Netflix: el poder del sufrimiento blanco", *Fotogramas*, 19 septiembre, <<https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a33307978/desplazados-netflix-serie-refugiados-critica/>> (18 de agosto de 2021).
- Nancy, Jean-Luc (2003-2004). "Regarder, ne pas toucher", *Tumultes*, 21-22: 265-273. DOI: <<https://doi.org/10.3917/tumu.021.0265>>.
- Queizán, María Xosé (2018). *Vivir a galope*. Vigo: Xerais.
- Russo, Mary (1994). *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. Nueva York: Routledge.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2018). *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Madrid: Alpuerto.
- Segarra, Marta (2021). *Comunidades con acento*. Barcelona: Icaria.
- Segato, Rita (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Tarrío González, Xosé (2008). Huye, hombre, huye. Diario de un preso FIES. Buenos Aires: Individualidades Anarquistas.

Varikas, Eleni (2007). Les rebuts du monde: figures du paria. París: Stock.

## FEMINISMO POSTHUMANISTA: PARIAS, TRÁNSFUGAS, ADVENEDIZOS Y REBELDES EN LAS OBRAS DE CIENCIA FICCIÓN DE TRES AUTORAS GALLEGAS\*

POSTHUMAN FEMINISM: PARIAS, DEFECTORS, PARVENUS AND REBELS  
IN SCIENCE FICTION NOVELS OF THREE GALICIAN WOMEN WRITERS

KATARZYNA MOSZCZYŃSKA-DÜRST  
Universidad de Varsovia  
k.moszczynska@uw.edu.pl

ANA GARRIDO GONZÁLEZ  
Universidad de Varsovia  
a.garridogonza@uw.edu.pl

Recibido: 01.09.2021  
Aceptado: 24.01.2022

**RESUMEN:** En un sistema de pensamiento binario la periferia condiciona la existencia del centro, la cultura y el sujeto hegemónico se definen mediante la exclusión, pero al mismo tiempo desde la marginalidad se alcanzan a conocer figuras como los parias, disidentes y tráfugas que no son solo "las escorias del mundo" (Varikas 2017) sino que se afirman en la no adscripción, pertenencia y obediencia a los discursos y prácticas hegemónicos. Son figuras de exclusión y de frontera que proceden de la teoría política contemporánea (Arendt 2004; Leibovici 2011; Varikas 2017). No obstante, la producción literaria resulta particularmente provechosa para reescribir, individualizar y encarnar estas figuras, así como los mecanismos de marginación y extrañamiento que las construyen. Razón por la cual este artículo enfatiza dichas figuras para analizar la dimensión ideológica de tres distopías críticas de autoras gallegas de ciencia ficción: *Despois do cataclismo*, de María Alonso Alonso (2015); *Natura*, de Iolanda Zúñiga (2018); y *Cobiza*, de María Reimóndez (2021). Estudiaremos cómo se representan y se negocian en estos textos de ciencia ficción distópica los relatos de la margi-

---

\* Este artículo es un resultado del proyecto FEM2017-83974-P, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER "Una manera de hacer Europa".

nación, la desestabilización de las categorías dentro/fuera en un momento histórico marcado por la porosidad fronteriza y los flujos migratorios dramáticos, la precarización extrema, la reconfiguración de espacios urbanos, considerando también esa periferia como un espacio de oportunidad no hegemónico.

**PALABRAS CLAVE:** Figuras de exclusión, parias modernas, posthumanismo, distopía, autoras gallegas

**ABSTRACT:** In a system of binary thought, the periphery conditions the existence of the center, the hegemonic culture and subjects are defined by exclusion, but at the same time such figures as pariahs, dissidents and defectors (Varikas 2017) define themselves by means of the non-ascription, non-belonging and disobedience with respect to hegemonic discourses and practices. The above figures of exclusion come from contemporary political theory (Arendt 2004; Leibovici 2011; Varikas 2017); however, literary production is particularly suitable for re-writing, individualizing and embodying these figures, as well as the mechanisms of marginalization and estrangement that construct them. Thus, this article emphasizes the figures of exclusion to analyze the ideological dimension of three critical dystopias written by Galician science fiction women writers: *Despois do cataclismo*, by María Alonso Alonso (2015); *Natura*, by Iolanda Zúñiga (2018); and *Cobiza*, by María Reimóndez (2021). We will analyze the means by which of narrations of marginalization and the destabilization of inside/outside categories are represented and negotiated in these dystopian science fiction novels, in a period marked by border porosity and dramatic migration flows, extreme precariousness, the reconfiguration of urban spaces, but also for considering that periphery as a non-hegemonic space of opportunity.

**KEYWORDS:** Figures of Exclusion, Modern Pariahs, Posthumanism, Dystopia, Galician Women Writers



## INTRODUCCIÓN

Para contextualizar las tres novelas gallegas que vamos a analizar en este artículo, habría que comenzar señalando que en la última década el número de autoras que han escrito ciencia ficción en Galicia ha experimentado un aumento espectacular. Si bien esto ha sido favorecido por un cambio en la tendencia editorial, no deja de constituir un giro tan fuerte y a contracorriente que requiere un estudio y una síntesis teórica profunda, que abordaremos parcialmente en este artículo con el análisis comparativo de *Despois do cataclismo* (2015, Urco Editio-

ra), de María Alonso Alonso; *Natura* (2018, Galaxia), de Iolanda Zúñiga; y *Cobiza* (2021, Xerais), de María Reimóndez.

Galicia parece tener una relación conflictiva con las tendencias y modas del mercado editorial mundial, por lo que suele llegar a ellas con características marcadamente autóctonas. El caso de la ciencia ficción no es diferente.<sup>1</sup> En términos generales, excepto quizás en el mundo anglosajón y eslavo por su popularidad, se ha considerado a la literatura de ciencia ficción un género menor (Moreno 2010). En el caso gallego este prejuicio, además, se ha visto reforzado por un mercado editorial con clara preferencia por la temática social, en el que la novela histórica y la novela negra eran las únicas excepciones. Así, tanto la ciencia ficción como la fantasía, a pesar de contar con antecedentes ya en la década de 1970 en el caso de la primera y una larguísima tradición en el caso de la segunda, han tenido una difusión mucho más lenta en los últimos cuarenta años.<sup>2</sup> Por otra parte, las editoriales han vinculado sistemáticamente los géneros no miméticos a la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ), etiqueta a la que aún se asocian con frecuencia (Vilavedra 2010). Cantidad de novelas que no habían sido pensadas para LIJ han sido publicadas en colecciones juveniles, al tiempo que novelas que seguían a rajatabla los parámetros de la distopía, por ejemplo, no eran reconocidas como tales, o se analizaban obviando la clasificación genérica cuando se publicaban en las colecciones para adultos. No es de extrañar pues que editoriales, crítica y periodismo cultural concluyan, por unanimidad, que la escasez de literatura fantástica y sobre todo de ciencia ficción (Gil Lorenzo 2021) es total; sin embargo, si nos preocupamos de compendiar, veremos que es una escasez más aparente que real. En suma, los análisis críticos sobre ciencia ficción en Galicia lastran prejuicios sobre el género y han bebido de condicionantes económicos que nada tenían que ver con las obras, sino con las estrategias de venta de las editoriales –la LIJ es la mayor fuente de ingresos para las editoriales gallegas–.

Ahora bien, aunque lo hasta ahora expuesto es cierto a grandes rasgos, hay que tener en cuenta que los condicionantes del mercado editorial no les han afectado en igual medida a ellos que a ellas. La nómina de autores, hombres, que se han hecho un hueco en el canon a través de la ciencia ficción para adultos no es despreciable, e incluso alguno de ellos ha cultivado este género casi exclusivamente. Es el caso, por ejemplo, de Ramón Caride, pionero que recibió

<sup>1</sup> Recordemos, siguiendo a Teresa López-Pellisa, que la ciencia ficción, inaugurada con el *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley (1818), se distingue de otros géneros al “proponer mundos posibles en los que todos los fenómenos no miméticos tienen una explicación racional, lógica y verosímil” (2018: 12).

<sup>2</sup> Si bien en el caso de la ciencia ficción española la crítica académica ha hecho un gran esfuerzo a la hora de acompañar y poner en valor la producción literaria, en el caso de la ciencia ficción gallega los estudios dedicados a este género son extremadamente escasos o incluso motivados por problemáticas ajenas a la ciencia ficción. Además, no tienen intención de proponer un estudio historiográfico y comparativo global. Así, Teresa López-Pellisa, la emblemática estudiosa de la ciencia ficción española, destaca en *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* –que es a su vez una gran contribución– el trabajo investigador realizado por Mariano Martín Rodríguez, Fernando Ángel Moreno, Sara Martín, Julián Díez, Fernando Martínez de la Hidalga, Yolanda Molina-Gavilán y Cristina Sánchez-Conejero (2018).

el premio Blanco Amor por *Soños eléctricos* (1992). Además, como señala Mario Regueira en su entrada "A ciencia ficción. Distopía e discurso nacional" de la *Historia da literatura galega* de la AS-PG,

... durante a década dos noventa e comezos deste século fixo unha fortuna especial o xénero da distopía. A creación de universos abafantes, socialmente opresivos e nos que as novas tecnoloxías, de habelas, supuñan unha ferramenta de control por parte do poder representa, unha veta narrativa que non pode deixar de relacionarse coa situación política da Galiza [...] [y que presentan una] perspectiva escéptica ante o progreso e a mellora tecnolóxica, un elemento oposto (tamén na fundacional *Soños eléctricos*) a unha idea de autenticidade relacionada co medio natural e a cultura aborixe. (Regueira sf.: sp.)

Es decir, todas estas obras de los noventa son una suerte de política ficción por la que circula el discurso nacionalista y la historia de Galicia. Sin embargo, a poco que cotejemos las obras escritas por autoras en la década de 1990, salta a la vista que para ellas el cajón de sastre de la LIJ supuso un verdadero techo de cristal. Entre 1990 y 2000, tan solo tres novelas escritas por autoras fueron publicadas en colecciones generales, *Transito dos gramáticos* de Marilar Aleixandre (Xerais, 1993), una obra de una autora consagrada en la LIJ que fue finalista del premio más importante en Galicia (el Premio Xerais); y otras dos novelas publicadas por una misma editorial, Sotelo Blanco: *Unicrom* de Rosa Enríquez (2009) y *Canícula* de Mariña Pérez Rei (2007). No obstante, en el primer caso hablamos de una obra premiada y en el segundo de la única editorial gallega que entre los años 2000-2006 mantuvo un premio de literatura fantástica y un interés constante por este género. Es decir, estadísticamente, la publicación de estas tres obras se desvela como un hecho anecdótico; sin embargo, podemos rastrear el germen de la vertiente más social de la ciencia ficción (vid. Vilavedra 2010).

Asimismo, la fortuna de la distopía en los años 90 a la que hace referencia Regueira habría que ponerla en un contexto más amplio para valorarla en todas sus dimensiones. Galicia, en consonancia con las tendencias mundiales, también experimentó en la década de 1990 las consecuencias de la popularización masiva de los videojuegos. En esta década, aun manteniendo un cierto halo de mundo marginal, friqui y contra cultural en el que el amor por la ciencia ficción representaba un punto importante –es decir, la llamada cultura *geek*–, la cultura *gamer* se empezó a comercializar y difundir en base a un consumidor-tipo masculino, de trazos conservadores/neoliberales, gusto por la violencia, la competitividad y tecnófilo (Seoane y Sanmartín 2019). De este modo, las obras de autores como Ramón Caride, con un fuerte contenido tecnológico, aunque solo sea para denostar el progreso, y aun siendo mucho más progresistas y un alegato a favor de los derechos nacionales de Galicia, en su base respondían a las características de lo que se entendía como un nicho de mercado editorial ajeno a las mujeres; porque ya se había establecido como "normal" que a las mujeres no les gustasen ni los videojuegos ni la ciencia ficción (Seoane y Sanmartín 2019). En el caso gallego, prueba de dicha masculinización es el hecho de que Urco, la

primera y única editorial gallega dedicada a la fantasía /ciencia ficción –creada en 2007–, no cuente aún con ninguna traducción de una autora mujer. Un hecho en el que podemos percibir claramente la perpetuación indirecta del estereotipo del autor-lector masculino de ciencia ficción, pues las traducciones, en las que se centró la editorial en sus primeros años de vida, pretendían sin duda acercar al público gallego al género y sus clásicos.

El panorama en la década de 2000 es tanto o más desolador en cuanto a la publicación de ciencia ficción para adultos escrita por mujeres. Sin embargo, a partir de 2010 la situación empieza a cambiar, especialmente a partir del segundo lustro, pues el aire fresco de la editorial Urco demostró que la ciencia ficción podía ser lucrativa y animó a editoriales con largo recorrido como Xerais y Galaxía a publicar más obras de este género. Además, el cambio generacional en la dirección de estas dos editoriales a mediados de la década y un proceso de renovación interna en el caso de Urco, sin duda supuso una mayor atención y apoyo a las autoras.

Sin embargo, contemplar este fenómeno solo como apuesta editorial creemos que sería simplista. Hay toda una serie de voluntades individuales, cambios subterráneos –y no tan subterráneos– y otros factores que a nuestro juicio han contribuido también al gran número de autoras que últimamente se han inclinado por este género y especialmente por el subgénero de la distopía. Son estos factores los más interesantes para nosotras a la hora de analizar las tres novelas que nos ocupan y dentro de ellos podemos citar tres como marco propiciador:

–La quebrada y superada tendencia de la academia gallega a obviar la obra escrita en castellano por autoras gallegas que condenó al ostracismo textos de género fantástico y/o de ciencia ficción escritos por Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán.

–La consolidación de un buen número de mujeres narradoras en la década de 2000, que ha desterrado definitivamente la tan arraigada asociación entre escritora gallega y poesía.

–La cuarta ola del feminismo, que ha llevado a las autoras a erigir a sus protagonistas en sujeto político y a ver en la tradición vindicativa, presente desde sus comienzos en la ciencia ficción, un instrumento para diseccionar nuestra sociedad, señalar lo errado de algunos de nuestros caminos y meditar sobre opciones alternativas (Moreno 2010: ii).

Con respecto al tercer factor, no puede ser casual que en 2011 María Xosé Queizán publique un ensayo, *Mary Wollstonecraft Shelley e a súa Criatura artificial*, sobre la obra inaugural de la ciencia ficción, o que los textos de las autoras gallegas de los últimos diez años beban de temas como la devastación de la naturaleza a manos del hombre o el autoritarismo y presenten personajes transgénero o de género fluido, así como cuerpos biomedios; tópicos que ya estaban presentes en autoras como Úrsula K. Le Guin. Asimismo, por ejemplo, en las tres novelas que vamos a analizar, la influencia de *El cuento de la criada* (*The Handmaid's Tale*, 1985) de Margaret Atwood es clara y reconocida. En resumen, las escritoras gallegas de ciencia ficción, mayoritariamente, parecen encontrarse

más cómodas en marcos del feminismo posthumanista (Braidotti 2013, 2017) que en la política ficción más transitada por los escritores. Además, su producción literaria es más subversiva, crítica, innovadora y comprometida tanto con las reivindicaciones históricas de Galicia, como con la denuncia de la exclusión social y la causa ecologista.<sup>3</sup> Por esta misma razón, el ecologismo de sus textos no responde simplemente a un deseo de conservación de lo rural como auténtica esencia nacional, sino a preocupaciones más universales ante el colapso ecológico del planeta Tierra y los avances tecnológicos. En la narrativa de mujeres estos no son solo un método de opresión y control pues, en ocasiones, codifican un giro ético que tiene como base la potencialidad subversiva del ser-híbrido (Haraway 1985) y presentan máquinas con consciencia o humanos modificados tecnológicamente como sujetos fronterizos que desestabilizan las categorías identitarias esencialistas desafiando los discursos hegemónicos.

Por otra parte, es cierto que en los últimos años autoras como Atwood o K. Le Guin se han popularizado a través de series televisivas o a raíz del ecologismo como tema que ha cobrado centralidad, pero sin duda, para entender el profundo calado de la ciencia ficción en su versión más vindicativa entre las autoras gallegas de los últimos seis años, habría que sumar como factor añadido la tenacidad de aquellas novelistas, amantes del género, que publicaron sus obras antes de 2015. Así, en la década de 1990, por ejemplo, María Reimóndez y Mariña Pérez Rei inician su trayectoria novelística con obras de ciencia ficción, *O caderno de bitácora. Aventuras espaciais* (2004) y *Canícula* (2007), respectivamente. Ya en la década siguiente, a pesar de todos los pesares, Urco estrena su colección Alcaián, de producción autóctona, con una autora, Alba Payo Froiz, que en 2010 publicaba *O que Darwin non previu*, aunque hubo que esperar tres años para la segunda, *Niguén Lembra* (2013), de Vanesa Santiago. Con algo menos de distancia temporal, en 2015 María Alonso Alonso publicaba *Despois do cataclismo*, una obra que, como veremos, es violenta hasta el extremo de lo gore, entre otras razones porque era consciente de cómo la literatura juvenil suponía, para ellas, un cajón desastre y un techo de cristal. Menos suerte tuvieron otras autoras como Cris Pavón y su *Limiar de consciencia* que, en 2012, termina colgando la novela en un blog y empleando su posición de autora maldita y marginal para hacerse un nombre a través de la difusión de la novela en las redes sociales (López López 2018), pues no fue capaz de encontrar una editorial que quisiera publicarla a pesar de que

... quedara finalista en dous premios de narrativa de renome, o Premio Xerais no 2009 e o Premio García Barros no 2010, mais Pavón atopou grandes dificultades para facerse un espazo na literatura galega seguindo as canles tradicionais, mesmo contando con este aval. Aínda que Xerais acostuma publicar as obras finalistas do premio que organiza e a pesar de mostrarse interesada

---

<sup>3</sup> Este mismo fenómeno lo observa Fernando Moreno en el campo literario español: "se debe señalar la embestida femenina como [...] reflejo del gran cambio sociopolítico en la ciencia ficción española, tanto a nivel crítico como editorial o ficcional. Las voces de las mujeres, sus cambios en la percepción de la literatura y su reclamación de nuevas miradas han marcado la nueva ciencia ficción" (Moreno 2018: 181).

tamén pola novela de Pavón inicialmente segundo explica a autora no seu bloque. (López López 2018: 120)<sup>4</sup>

En definitiva, si en la literatura de ciencia ficción en lengua castellana la visibilización de las autoras pioneras tuvo como base, en gran medida, la antologización con el llamado “fenómeno alucinadas” (López-Pellisa 2019: 75) –una tendencia que continúa para las autoras actuales y en volúmenes más recientes como, por ejemplo, *Posthumanas y distópicas: Antología de escritoras españolas de ciencia ficción: Vol. I y Vol. II*, de Teresa López-Pellisa y Lola Robles– en la literatura gallega primaron las voluntades individuales y la novela frente al relato. No obstante, cabría mencionar dos antologías, *Longas sombras na pedra* (Urco, 2018) y *Plug&Play: Antoloxía galega de ciencia ficción erótica* (Contos estraños, 2014), porque nos sirven para constatar la perseverancia con respecto al género de las autoras ya mencionadas y el aumento porcentual de la nómina femenina frente a la masculina que podemos observar en los listados a pie de página.<sup>5</sup> A estas autoras pioneras, en el lustro siguiente se vinieron a unir otras narradoras, ya de más larga trayectoria en otros géneros y temáticas narrativas, como Iolanda Zúñiga o Patricia Janeiro, junto a otras más noveles.

En resumidas cuentas, hoy día no enfrentamos luchas de poder muy distintas a las de las décadas precedentes. Sin embargo, estas sí han hecho surgir nuevas perspectivas y desafíos: claramente no todos somos humanos de la misma manera ni en la misma medida y la violación de nuestros derechos está directamente relacionada con el abuso a los animales y la naturaleza. Las tres autoras que vamos a analizar han abandonado el antropocentrismo y subrayan el sujeto mediado tecnológicamente de la modernidad. Son autoras y activistas que entienden que escribir es comprometerse y nos plantean distopías apocalípticas y postapocalípticas que se interesan por figuras marcadas por el extrañamiento o la abyección, así como por otras prácticas de alienación y expulsión en relación con la migración, la extranjería, el género, la sexualidad, el trabajo, la violencia o la enfermedad, que a su vez ponen en primer plano figuras estigmatizadas, excluidas. En otras palabras, las novelas analizadas se centran en personajes que encarnan las figuras de exclusión que Hannah Arendt (2004) concibe como *parias modernxs*. La filósofa teoriza sobre la condición paria del pueblo judío a partir de las siguientes *figuras de parias* desarrolladas en el seno de la literatura, la política y el arte que se constituyen como una “traducción oculta”: el *paria inocente* o *Schlemihl*, ideado por Heinrich Heine en su poesía; el *paria consciente* de Bernard Lazare, creado en sus textos políticos y autobiográficos; el *paria sospechoso*, encarnado en los personajes de Chaplin; y el paria en cuanto que *hombre de buena voluntad*, que emerge de la literatura de Kafka. Todas estas figuras se oponen al modelo del *paria advenedizo* o *parvenu*, o sea, a la figura del *asimilado*

<sup>4</sup> *Limiar de consciencia* finalmente sería revisada y reeditada por la editorial Urco en 2018.

<sup>5</sup> *Longas sombras na pedra*: María Alonso Alonso, David Botana, Hector Cajaraville, Cris Pavón, Mariña Pérez; *Plug&Play: Antoloxía galega de ciencia ficción erótica*: Mariña Pérez Rei, Manuel Lourenzo González, Xesús Constela, Xerardo Méndez, Ramón Caride, María Alonso Alonso, Moncho Mariño.

*privilegiado* que ha logrado integrarse parcialmente en la sociedad negando sus propios orígenes. El concepto del *paria* remite a una condición social forjada por mecanismos de poder que combinan la marginación sociopolítica y económica de un grupo social con el desprecio interiorizado por los grupos hegemónicos, por un lado, y con la vergüenza y auto-odio inculcados en los excluidos, por otro. De ahí que la *condición paria* esté garantizada por la ley y reforzada por las normas culturales arraigadas en el imaginario social colectivo, además de ligada al sistema de división social de los derechos, del trabajo y del reconocimiento (*vid.* Arendt 2000 y 2004; Varikas 2017). Según afirma Varikas: “El orgullo del *paria* rebelde reside en su exterioridad, que lo aleja del ejercicio de la dominación y se abre sobre una visión crítica de la sociedad que pretende englobar todas las relaciones injustas” (2017: 106).

El concepto del *paria* ha servido como punto de partida para pensar otras figuras históricas marcadas por la exclusión, la diferencia y la subversión. Martine Leibovici (2011), partiendo de las aportaciones de Arendt, ha retomado la figura del *tránsfuga*. La categoría de *tránsfuga* suele usarse para referirse a individuos que pasan de una clase social a otra, de una cultura a otra, de un mundo minoritario –debido a la etnia, clase social, género o identidad sexual– a otro, compartiendo los prejuicios difamatorios contra esas minorías. En este sentido, si la figura del *paria advenedizo* (*parvenu*) de Arendt afronta el dilema de pertenecer a un grupo y al mismo tiempo intentar olvidarse de sus orígenes en búsqueda del reconocimiento que le es negado, la figura del *tránsfuga* se caracteriza por posicionarse de manera crítica en el umbral, “entre” dos mundos. Por ello, los discursos creados desde la perspectiva del *tránsfuga*, o sea, desde su ubicación “tanto dentro como fuera” y su particular posición social de “insider-outsider”, nos arrojan una nueva luz sobre los mecanismos de la exclusión social y del extrañamiento.

Como esperamos poder demostrar en este artículo, las novelas analizadas son obras distópicas que se centran en las figuras de la exclusión y el extrañamiento para generar preguntas incómodas sobre la desigualdad de género, la misoginia y las consecuencias extremas del sexismo institucionalizado. Textos que reescriben las *figuras de parias* de tradición arendtiana frente al miedo al estancamiento o incluso el retroceso de los derechos de las mujeres que estamos viviendo para señalar tópicos culturales y mitos que nos lastran e impiden encontrar nuevas formas de rebelión, para combatir la creciente violencia de género o para alejarse hasta las últimas consecuencias del placebo novelístico y vomitarnos una historia apocalíptica y desoladora que nos deja las tripas hechas polvo. Por todo lo expuesto, analizaremos estos tres textos a la luz de las figuras teorizadas por Arendt y Leibovici, así como a partir de las teorías feministas que entienden el cuerpo como una representación y un lugar en el que se inscriben los discursos culturales. En este caso, el discurso totalitarista en un mundo distópico.

## 2. ECOLOGISMO Y ALGO MÁS

Ahora bien, según Lyman Tower Sargent la distopía como subgénero de ciencia ficción nos sitúa en una sociedad futura, detalladamente descrita como impregnada por la exclusión social y considerablemente peor que la sociedad en la que vivimos *lxs lectorxs* (1994: 9). Teniendo en cuenta la importancia de la amenaza ambiental, las ficciones distópicas de autoras gallegas actuales frecuentemente invocan de manera invertida utopías ecológicas, llamadas “ecotopías”, o su variante particular, “eutopías” (Murphy 2015). *Cobiza* de María Reimóndez y *Natura* de Yolanda Zúñiga adquieren desde el principio características de una distopía ecológica, puesto que describen los desastrosos resultados de la negación del calentamiento global como problema crucial de la humanidad, que, a su vez, incrementa el problema de la exclusión social. Ambas novelas nos ubican en un escenario desolador, provocado por una catástrofe ecológica. Citemos el comienzo de *Natura*:

Unha lingua de esparto varreu o mundo. Arrastrou a súa aspereza pola superficie terrestre. [...] A seca conquistou territorios, que primeiro foron comarcas, logo nacións. Derramou o perenne, espremeu o maduro, abortou a reprodución. O prodixio da fecundidade mudou en páramo. O alentar árido da atmosfera abrasou xardíns urbanos, hortas familiares, cultivos intensivos. Todos os bosques primarios, coa raizame aínda húmida, murcharon. Interrompeuse o proceso da fotosíntese. (Zúñiga 2018: 13)

La sequía y el desastre ecológico provocaron el quiebre de las estructuras estatales, incrementando la pobreza, la exclusión y las injusticias sociales. El dinero perdió todo su valor tras el saqueo de las tiendas y los almacenes. Mientras la temperatura aumentaba –“imparable”– un grado por mes, crecía el caos, la codicia y el número de muertes humanas y no-humanas. La única esperanza parecía venir del norte, de un lugar llamado *Natura* que prometía ser el último guardián de la moral, la ciencia y la civilización. Sin embargo, tras meses de peregrinaje marcado por la violencia y el crimen, solo unas supuestas “elegidas” –chicas jóvenes y fértiles– consiguen pasar los controles y entrar en *Natura*. La protagonista, una adolescente víctima de un brutal ataque que ha perdido a su madre en el camino, forma parte de este “selecto” grupo de personas.<sup>6</sup>

Curiosamente, el comienzo de *Cobiza* nos trae un diagnóstico –y pronóstico– muy semejante. Nos enteramos de que Luz, el personaje principal, fue una de las últimas niñas que nacieron en su región de origen, destruida por el calentamiento global y el sol que causaba cáncer de forma inmediata: “Luz crecía rodeada daquel deserto cada vez máis quente, onde o refugallo cubría o

<sup>6</sup> Por cuestiones de extensión y porque no es el tema central que nos ocupa en este artículo, no ahondaremos aquí en el tema de la emigración. Sin embargo, cabe señalar que la metáfora del “norte” como falsa “promesa de la felicidad” (Ahmed 2019) para el emigrante, así como otros tópicos relacionados con la emigración como el ser humano frente al muro o los campos de refugiados, están presentes en *Natura* y son motivos que también encontramos en *Cobiza* junto a la trata de esclavos, etc.

que noutrora foran paisaxes verdes, dunas, cons" (Reimóndez 2021: 5). En este escenario, los representantes del poder hegemónico someten a las adolescentes de las periferias a constantes pruebas médicas para capturar a las fértiles y llevárselas a las Capitales. Teniendo en cuenta la exclusión y la degradación medioambiental, el procedimiento es presentado en términos de premio y oficialmente recibe el nombre de "Lotería da Fertilidade", ya que supuestamente promete a las "escogidas" felicidad y bienestar mediante el acceso a la educación y a mejores condiciones de vida. Luz, como el personaje protagónico de *Natura*, se encuentra entre las "elegidas". Una presentación de la situación y una muestra del maquillaje de la explotación mediante el lenguaje que nos recuerda a la rifa de la cosecha de *Los juegos del hambre* (2008) de Suzanne Collins, en la cual, para la mayoría de los afortunados, la rifa es una condena a muerte. En el caso de *Cobiza*, la condena se traduce en el ejército o incluso la prostitución para aquellas que después de superar su periodo de procreación no hayan destacado en los estudios; además del desarraigo inicial.

La tercera novela, *Despois do cataclismo* de María Alonso Alonso, empieza de un modo que parece alejarse de las prácticas discursivas propias de ciencia ficción:

Así como sentiunha humidade a se deslizar entre as pernas, souba que chegara o momento. Deixou o seu labor no campo e dirixiuse ao linde da vila [...] Era outono, e aquel día caía unha chuvia miúda que rematou por enchoupar completamente a súa vestimenta pasados os primeiros minutos da xornada de traballo. Comezou entón a subir o tramo que separaba o Castrovilar do Castro maior até penetrar nunha lixeira néboa que aínda persistía na ladeira desde as primeiras horas da mañá. (Alonso Alonso 2015: 11)

Como podemos observar, la fábula sigue los trazos de las leyendas tradicionales gallegas, un tema por el que Alonso ya se había interesado anteriormente como investigadora en *De mouras, tártalos e acompañamentos: un estudo da tradición oral da parroquia de Coruxo* (2011). Es solo en el transcurso de la acción que nos damos cuenta de que la vida de las habitantes de la aldea es tradicional solo en apariencia: en realidad está controlada mediante el uso de alta tecnología, ya que cada uno de los campesinos lleva un nanochip en su cuerpo que controla su manera de ver y vivir el mundo hasta el último detalle. Entendemos entonces que no se trata de una narración histórica con elementos fantásticos, sino que la novela describe los tiempos postapocalípticos como un retorno forzado a las prácticas cotidianas tradicionales; la distopía nos conduce así a un tiempo que semeja literalmente pretérito, una otra violenta Edad del Bronce.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Como señalaba Eva Moreda en 2020 en el blog de crítica literaria Biosbardia: "Chamoume a atención, por exemplo, o xeito en que Xesús Constela presenta en *15.724* un rexime totalitario no que as convencións do xénero se intercalan de xeito moi habilidoso cunha serie de tropos identitarios galegos tomados fundamentalmente da nosa literatura clásica (*Obediencia*, de Antón Lopo, ten tamén algún que outro achado interesante neste sentido). *Negruña*, de Xosé Duncan, e *Despois do cataclismo*, de María Alonso Alonso, fan algo semellante nun ton máis de serie B (se cadra aquí puidese estar o segredo da popularidade que ten a distopía como xénero no noso sistema literario: podes combinar nunha mesma novela o culto e o popular)".

De acuerdo con lo que se anuncia en el título, la novela nos sumerge en un mundo ubicado después de una catástrofe ecológica (“comezou a arder todo o coñecido, reduciendo con chuvia ácida acinzas cada recuncho daquel mundo” [Alonso Alonso 2015: 115-116]), tras la cual las élites decidieron que el grueso de la humanidad debía volver a un estilo de vida rural. Con tal de recuperar la felicidad –y fertilidad– perdidas y prever cataclismos futuros, no importaba someter a la mayoría de la sociedad arrancándole la libertad y la autonomía.

Este reescribir la fábula sitúa a Alonso entre aquellos/as que, recuperando los elementos fantásticos y mágicos que habían sido tan importantes en la literatura gallega, conseguían actualizar el género de la ciencia ficción. Sin embargo, Alonso lo hace para subvertir el mito celta como pueblo protogallego pacífico y matriarcal, así como para crear nuevas figuras de exclusión y extrañamiento, arraigadas en el imaginario a la vez histórico y distópico. En el mundo narrado por Alonso las mujeres campesinas son parias en un mundo paria, doblemente excluidas por su clase y género, esclavizadas en función de trabajo no remunerado, sexo forzado y maternidad regulada. Una revisión histórica que sirve también para la actualidad, pues se sigue loando el extenuante trabajo de la mujer campesina como orgullo y mito matriarcal en lugar de denunciar las condiciones esclavas, en especial las de aquellas que se habían quedado solas. Es decir, en relatos post-apocalípticos como los de Alonso, las esperanzas de un mundo mejor pasan por una inmersión pedagógica en el pasado, lo natural y lo austero, pero no es una mirada nostálgica que añore las esencias de la nación como en los autores mencionados en la introducción de este artículo.<sup>8</sup>

### 3. CUERPOS PARA PROCREAR

Así, el género, tal y como queda codificado en los escenarios distópicos de *Despois do cataclismo*, *Natura* y *Cobiza*, es un equivalente de una norma rígida –garantizada por la ley mediante los actos de vigilar y castigar– materializada de manera performativa gracias a la repetición impuesta e interiorizada de prácticas culturales, así como mediante la reproducción de cuerpos dóciles, dominados. La protagonista principal de *Natura* vive, junto con otras “elegidas”, sumergida en una rutina diaria que resume de la siguiente manera: “refectorio, aseo, ocio e descanso” (Zúñiga 2018: 68). Se da cuenta de que en el seno de la nueva estructura social atender a los mecanismos puramente corporales, fisiológicos, lejos de ser algo secundario, se convierte en una tarea primordial: “Atender á bioloxía era o único relevante en *Natura*” (2018: 68). Las protagonistas no son sino cuerpos que deben producir óvulos y contribuir con ello a la creación –mediante fertilización artificial modificada genéticamente– de seres humanos perfectos.

---

<sup>8</sup> Este es un modelo que Hicks denominó “retro-modernidad”: “From this perspective, the text could be seen to resemble the ‘cosy catastrophes’ of the Cold War period, which celebrated if not precisely a frontier life-style at least a premodern pastoral existence of self sufficiency [...]. Yet retro-modernity here is more than nostalgic; it reflects a forward-looking perspective that understands a life without oil as an inevitable future that will call on technological innovation and new social formations” (2016: 159).

Cuerpos controlados mediante la vigilancia y los castigos administrados por los guardianes y modificados mediante el uso de drogas y terapias hormonales: “O control era extremo. E o suicidio no exercía de interlocutor con aqueles corpos dopados para a serenidade” (2018: 77). Constituyen el último eslabón social en la estructura patriarcal controlada por los hombres y liderada por el jefe religioso de la Congregación, al que llaman “Padre”:

Eran homes. Aqueles Gardiáns, así como os Comandos responsables do mantemento da orde que no exterior pertenceran ao exército, á policía ou a empresas de seguridade privadas, eran homes. Tamén o eran os membros do Equipo, científicos entregados á fertilidade, a razón pura da Misión. Homes. Igual que os Obreiros, traballadores confinados na Máquina, as entrañas turbias de Natura. Todos ingresaran, sen necesidade dun proceso de selección, por ser homes, por ter sido adestrados para custodiar o froito da idea concibida por Padre. O primeiro dos homes. (Zúñiga 2018: 58)

La vida de Luz, la protagonista de *Cobiza*, también está dedicada a la reproducción. Tras ser sometida a un procedimiento de inseminación artificial, la chica no comprende los procesos que están ocurriendo en su cuerpo en los primeros meses del embarazo, se pregunta de dónde viene la sensación de haber sido invadida por algún “huésped” o “enfermedad parasitaria” (Reimóndez 2021: 48). El parto no es sino una experiencia deshumanizadora y traumática:

Ao seu redor desenvolvíase un espectáculo de instrumentos mentres ela berraba partíndose en dúas. Quixo aquel hóspede fóra de si canto antes. Perdeu o control do seu corpo aínda máis. Fixo por si, suou, sangrou. E ao final de toda aquela danza macabra alguén ergueu triunfal un ser cheo de moco e sangue que comezou a berrar. Luz quixo que a devolvesen ao seu lugar. Quixo que levasen da súa presenza aquel ser que a colonizara sen o seu permiso e que a desfixera de dor. (Reimóndez 2021: 48)

Como “premio de fertilidad” recibe un bono de estudios que le permitirá –entre siete embarazos– estudiar ciencia y tecnología. A las mujeres que no son capaces de continuar su labor reproductora, se les asigna en la Capital una de las siguientes opciones: pueden trabajar para una de las corporaciones hegemónicas si consiguen formarse; o serán forzosamente asignadas bien al ejército o bien a la prostitución.

La protagonista principal de *Despois do cataclismo* tiene instalado un nanochip en su cerebro desde el mismo día de su nacimiento, por lo cual, a partir de esta intervención denominada “ritual del entendimiento”, prácticamente no es capaz de pensar por su propia cuenta y está privada de todo tipo de agencia y subjetividad. Su único objetivo consiste en dar a luz y servir al Señor do Castro con su trabajo; de hecho, ni siquiera recibe un nombre y está obligada a trabajar en el campo junto a su madre al cumplir tres años de edad. Cuando tiene su primera menstruación es conducida por las instrucciones recibidas mediante el nanochip al castillo del Señor para pasar por el “ritual de iniciación”: se le informa de que debe dar gracias al Todopoderoso porque será el día más importante de

su vida, dejará de ser niña para convertirse en mujer. Dicha iniciación no es sino una violación programada y ritualizada:

Prégoche que, a través deste Ritual de Iniciación, lle concedas o poder de se reproducir para traer máis seres que louven a túa obra e grandeza a este mundo. Decía todo isto o Señor do Castro cos brazos e alto e os ollos pechados. [...] De súpeto, sentiu abrir as pernas e unha forte dor como a do fío dun coitelo que se lle cravaba nas entrarias. Un laio estrondoso resoou en toda a estadia; era un laia de profundo sufrimento que foi acompañado por bágoas de dor. Intentou liberarse daquela punzada que a estaba a ferir, pero non tivo éxito porque tina todo o corpo inmovilizado. (Alonso Alonso 2015: 43)

Es más, cuando al final la novela revela –mediante recuerdos de una mujer de mayor edad– cómo era el mundo social justo antes del cataclismo, entendemos que los tres textos crean un ciclo distópico feminista de denuncia en el cual la mujer pobre, puesta al servicio de la fertilidad institucionalizada, es la paria por excelencia:

Lembrou entón os anos de internamento nas mal chamadas “incubadoras” a onde eran levadas todas aquelas nenas soas ou abandonadas en idade fértil. Alí tiñan que completar un curso de adoutrinamento no que se lles explicaba a importancia do seu papel na sociedade, nunha sociedade na que a causa da epidemia de violencia carecía case de posibilidades de subsistir de xeito natural, polo que era preciso a catividade. (Alonso Alonso 2015: 107-108)

Las tres novelas, de clara inspiración atwoodiana, ponen énfasis en cómo el poder dispone de los cuerpos de las adolescentes provenientes de las comunidades periféricas, invitándonos a concebir el sujeto en términos de un cuerpo vulnerable, confrontado con el desastre medioambiental y la violencia heteropatriarcal (Cavareo 2009; Segato 2013).

Como hemos podido observar, las protagonistas de las tres novelas no son más que cuerpos-parias, sin más motivo que el de resistir vivas. Son cuerpos vigilados, castigados y narcotizados, ya sea literalmente, como en *Natura*, o a través del nanochip del pensamiento de *Despois do cataclismo*, que no es sino una fantástica metáfora del borrado de la memoria histórica y de la manipulación que la religión, la prensa y el totalitarismo de estado crean en la población y también de la materialización del biopoder que se inscribe e instituye en el cuerpo en un determinado tiempo histórico (Foucault 2002). Sus cuerpos vulnerables y vulnerados están reducidos a la condición de mercancía; está claro que sus vidas no cuentan como “vidas habitables” y sus muertes no entrarían en la categoría de “muertes llorables” (Butler 2006), porque no están reconocidas como sujetos dotados de agencia.

Si bien *Cobiza* incluye numerosos diálogos entre las protagonistas que les permiten establecer empatía, en *Natura* y *Despois do cataclismo* las conversaciones y vínculos brillan por su ausencia, debido a las peculiaridades de sus protagonistas (sin voluntad, sin memoria y reducidas a animales productivos). Las conversaciones son solo las imprescindibles y el lenguaje es sobrio y tendente

al lirismo en Zúñiga y también sobrio, o más bien solemne de algún modo, pero absolutamente gore en Alonso.

Asimismo, otra característica común entre las tres novelas consiste en presentarnos una nueva situación histórica y estructura social que en el fondo no es más que la reescritura de distintos tipos de exclusión que ya conocemos, porque el cataclismo puede representar un comienzo, pero solo si no caemos en los mismos errores.<sup>9</sup> En línea con esta idea, las tres autoras se mueven con destreza en la tradición distópico-apocalíptica: tecnología avanzada y drogas para el control de la población, rígida estratificación y casi absoluta imposibilidad de movilidad entre clases, dominación masculina, manipulación, conformismo, mentes mediatizadas por los discursos, control de la reproducción...

Las tres novelas poseen una fuerte carga de denuncia social y de antireligiosidad sistémica. Este último aspecto se inscribe en la cadencia sonora de las tres novelas, pues en todas historia, mandatos y costumbres se articulan en repeticiones de letanías que son pautas de comportamiento social e individual. De hecho, "natura" –que es el nombre que recibe el órgano genital de los animales que paren–, pasa a simbolizar al dios salvador hacia el que la gente huye en éxodo "da desaparición para tentar resucitar noutro espazo, no norte" (Dopico 2019). Por eso, los títulos de los capítulos nos remiten a los diez mandamientos y el lenguaje es bíblico: éxodo, Creador, bendición, esperanza, carne, gozo, prédica, misericordia, resurrección... Y, como destino final, el nuevo *cataclismo* deviene en *apocalipsis*, primero de la civilización y por último de los individuos. Sin embargo, a este respecto habría que señalar también una llamativa peculiaridad, pues mientras que en *Natura* y *Depois do cataclismo* el tono religioso es el que da forma a la estructura de la sociedad jerarquizada y totalitaria que oprime a sus anónimas protagonistas, en *Cobiza* los diarios de Luz, la protagonista principal, también cobran la forma de mandamientos. En este punto *Cobiza* es interesante porque permite ver el choque generacional y la necesidad de que los jóvenes tomen sus propias decisiones para que las enseñanzas articuladas con buena fe no se conviertan en dogma.

#### 4. RESISTENCIA Y SUBVERSIÓN

Una vez analizada la dimensión ecologista de los textos, así como la condición paria de las protagonistas, cabe preguntarse por los mecanismos de resistencia

---

<sup>9</sup> Otra cuestión común a las tres novelas es una clara concomitancia con uno de los rasgos principales que señala Hicks para las novelas *Oryx y Crake* (2003) de Margaret Atwood, *Cloud Atlas* (2004) de David Mitchell, *The Road* (2006) de Cormac McCarthy, *The Stone Gods* (2007) de Jeanette Winterson, *Zone One* (2011) de Colson Whitehead y la serie *The Ship Breaker* (2010, 2012) de Paolo Bacigalupi. La autora estadounidense sostiene que todos estos textos son profundamente intertextuales con textos anteriores, especialmente *Robinson Crusoe* de Defoe, y postula que "es el papel de Crusoe como un avatar de la modernidad que es más crucial para comprender su presencia inquietante en la narrativa contemporánea de desastre global" (2016: 1). Por lo tanto, se detiene en cómo estas novelas reevalúan las complejas dimensiones de la modernidad del siglo XXI utilizando el poderoso mecanismo crítico del género post-apocalíptico. En los casos que nos ocupan la intertextualidad se produce con algunas de las obras mencionadas por Hicks y con otras que ya hemos mencionado en la introducción.

y subversión: ¿hasta qué punto las figuras de parias codificadas en los textos se inscriben en las categorías ideadas por Arendt, Varikas y Leibovici? ¿Logran convertirse en *parias conscientes* y rebeldes o en *tránsfugas*? La novela de Zúñiga presenta una sociedad de castas en la cual los “obreros”, a los que claramente podemos definir como parias, son los únicos a quienes el proceso de animalización no les permite regresar a la humanidad. Porque en *Natura* el *zoe* vuelve en dirección del *anthropos*, pues la animalización de los obreros es caricaturesca y acaba por oponerse a la humanidad recuperada por otros que han abandonado la vida salvaje. Es cierto que en los otros peldaños de la escalera las drogas intervienen para coaccionar su comportamiento, pero para los trabajadores no hay vuelta atrás cuando el sistema colapsa: tanto toda la piara de trabajadores como su propio jefe fugitivo sufren un castigo: los primeros el ostracismo que los mantiene arrinconados por la humanidad resucitada en sus nichos de mierda, que nadie se preocupa por limpiar; el segundo la muerte. El mal o la voluntad parecen preceder al cataclismo, los trabajadores brutalizados por el trabajo esclavo no están sujetos a un proceso de redención. “A supervivencia é un estado encarnizado que impide dobregarse fronte á empatía” (Zúñiga 2018: 36): esta frase del inicio de la novela justifica el comportamiento brutal, en mayor o menor grado, de todos en la novela, pero no el de los trabajadores.

Dicho esto, ¿con qué figura de exclusión dialoga el personaje principal de *Natura*? Cuando la protagonista establece una relación clandestina con un guardián de la Congregación, se queda embarazada y huye con el hombre para vivir fuera de la organización social establecida, entonces parece que va a convertirse en *Schlemihl*. El *paria inocente*, recordemos, “queda fuera de las jerarquías sociales y no tiene la menor gana de integrarse en ellas, se vuelve con el corazón confiado a lo que el pueblo y la sociedad ignoran, quieren y disfrutan, aquello que les preocupa y divierte; se aleja de las dádivas del mundo y se solaza con los frutos de la Tierra” (Arendt 2004: 53). En efecto, la chica abandona su estatus de “elegida” y el espacio protegido del estado-misión, confía poder vivir feliz con su pareja lejos de la sociedad abandonada y al mismo tiempo al margen de los excluidos, o sea, vivir en el mismo espacio con los trabajadores “salvajes” y animalizados, pero en una celda cerrada con llave, sin tener que compartir “su buena vida” con ellos. No quiere abandonar del todo la pasividad, y la unidad familiar de madre-padre-hijo a la que se aferra al principio como a su tabla de salvación es terriblemente convencional, especialmente en lo que a la masculinidad de él se refiere. Cuando permanece ajena al grupo con tal de estar al margen del mundo social y político, consiente con su pasividad las circunstancias desfavorables que determinan su condición paria, tal y como lo hace *Schlemihl* según el diagnóstico ofrecido por Hannah Arendt. Sin embargo, recordemos que la figura de *Schlemihl*, tal y como está recreada en la poesía de Heine y teorizada por Arendt, está fuertemente ligada al mundo de la poesía y de la utopía: “No cabe duda de que, en relación con la realidad política, las despreocupadas ganas de broma de Heine tienen algo de ensueño e irrealidad. No hay vida verdadera o siquiera posible que corresponda a su más allá del dominio y la servidumbre” (2004: 55). De hecho, la protagonista se da cuenta de ello en unas circunstancias

feroces: primero es víctima de una brutal violación, después pierde a su pareja, a su hija y finalmente al mundo entero que la rodea, ya que casualmente sobrevive al suicidio colectivo final,<sup>10</sup> lo que le impide librarse de su miseria:

Ela rozaba a desaparición cando lle sobreviñeron as arcadas, que a obrigaron a espertar dun sono abismal. Aínda inconsciente, vomitou. Co estómago ulcerado, a gorxa queimada e a cabeza atordada, tardou en sentir o silencio, en comprobar que todos os membros da sociedade lograsen fuxir. Espantada co monte de despoños que a rodeaban, tardou tamén en asumir o horror: estaba soa. Confirmou, entón, que non alcanzara o ceo. E que o Purgatorio mudara en Inferno. (Zúñiga 2018: 211)

Como podemos observar, el final de la novela ya no es distópico, sino directamente antiutópico; no ofrece ningún tipo de esperanza, ningún margen para la acción política y además resulta extremadamente determinista. De esta forma, la protagonista ni siquiera es capaz de arrancarse la vida junto con los demás cuando es lo que más desea. Así, el diálogo entablado entre la novela de Zúñiga y los escritos filosóficos de Arendt nos devuelve el significado primario de la palabra *Schlemihl* (לימעלש), que en yiddish y, por influencia, en alemán, denota a una persona incapaz de una acción correcta, torpe, desgraciada y desafortunada, “un pobre diablo” a quién le tocan todos los males sin que sea culpable de ello (diccionario Duden, online).

La rebeldía del personaje de *Depois do cataclismo* empieza justo tras la violación: dado que el Señor do Castromaior muere durante el acto, el sistema de poder culpabiliza a la protagonista e intenta matarla con ayuda del nanochip que se limita a comunicarle lo siguiente: “Segundo a Tradición, o castigo por este crime é a túa propia morte” (Alonso Alonso 2015: 45). A partir de este momento, la protagonista se convierte en *paria sospechosa* de acuerdo con la categorización de Arendt. Según la filósofa, ante los ojos de la sociedad hegemónica, ante su lógica cultural y sus leyes, la figura de exclusión encarnada en el personaje de Chaplin siempre resulta fundamentalmente sospechosa. Parafraseando a Arendt, podríamos decir que, en los conflictos del *paria sospechoso* con la ley, se evidencia –y ese es justo el caso de la protagonista –que el castigo más duro puede seguir al crimen más insignificante (*vid.* Arendt 2004: 62). Confrontada con la acusación y la amenaza, la chica logra salvarse y oponerse al poder en esta situación liminal y macabra gracias a su instinto de supervivencia y su ingenio:

introduciu os seus dedos polgar e índice na cavidade do ollo dereito até ser quen de poder agarrar o órgano e o arrancar do seu burato dun movemento limpo. No desacougo producido pola increíble dor non foi quen de tomar consciencia do que o seu instinto lle indicaba. [...] Conseguiu entón introducir un dedo no orificio que deixara o ollo e o desprazou por riba da parte interior

---

<sup>10</sup> Esta escena final parece una reescritura del mito del Monte Medulio (*vid.* Fernández Vázquez 2003: 9), pues vuelve a aparecer el suicidio colectivo como respuesta ante la miseria de vivir una vida no habitable.

das cellas até acariciar unha protuberancia metálica que descansaba entre os órganos viscosos da súa cabeza. (Alonso Alonso 2015: 46)

Cuando huye al bosque tras arrancarse su nanochip, sobrevive casi por milagro gracias a la compasión que inspira en dos insurgentes que deciden tratar sus heridas y llevarla a un escondite. Así, la manera en la que se salva también se inscribe a la perfección en las estrategias de supervivencia propias del *paria sospechoso*: “se mueve en un mundo exagerado grotescamente pero real, de cuya hostilidad no lo protegen ni la naturaleza ni el arte, sino solo las artimañas que ingenia y, a veces, la inesperada bondad y humanidad de alguien que pasa casualmente” (Arendt 2004: 62). Al principio no entiende nada de lo que le explican los insurgentes condenados a muerte por ser víctimas de mutaciones genéticas hereditarias causadas por el cataclismo. Con el transcurso del tiempo, mientras vive debajo de la tierra, compartiendo la clandestinidad con la comunidad de mutantes, conoce la escasez de recursos y el temor por su vida, pero también el amor por la libertad.

No obstante, tras su captura por los guardianes del nuevo Señor do Castromaior, se convierte de nuevo en *paria sospechosa*. La captura no está libre de elementos cómicos y grotescos que constituyen una parte indispensable de esta narrativa. El nuevo Señor do Castromaior se enamora locamente de la protagonista capturada e inconsciente, le promete amor eterno y salvación: “Xa é miña ... miña para sempre –murmuraba entre bágoas o cazador mentres acariciaba o pelo daquela muller que aínda non recuperara a consciencia e que ben podería estar morta” (Alonso Alonso 2015: 96). Con ello, el texto juega con el conocido motivo de la Bella Durmiente, criticado desde las posiciones feministas por promover la pasividad femenina y la dependencia con respecto a la figura masculina. Como podemos suponer, el hombre enamorado no es capaz de salvar al personaje, que queda inmovilizado por el Señor das Herbas, quien la acusa de haber matado al antiguo Señor do Castromaior, así como de haber hechizado al nuevo a fin de asesinarlo, y la condena a ser torturada hasta la muerte.

Confrontada con estas acusaciones, experimenta las mismas emociones y reflexiones que acompañan a los personajes de Chaplin, a saber, miedo y desconfianza provocados por la ley que el *paria sospechoso* concibe como tan violenta e impredecible como la naturaleza, ya que se le acusa de manera aleatoria e injusta, independiente de lo que realmente hace o se propone hacer: “caeu a moura na conta de que non entendía nada; de que non coñecía a razón pola que se atopaba naquela situación; de que non merecía estar atada con cadeas, como se fose un animal; [...] de que, a pesar do terrible medo que estaba a sentir nese momento, aquilo non tiña sentido e que, así lle custase a alma, íalle pór fin a toda aquela tolaría” (Alonso Alonso 2015: 100-101). Gracias a la ayuda de los insurgentes, logra huir del castillo solo para reflexionar sobre su “propia efémera revolución que pasou sen gloria alguna” (2015: 122) y para morir desangrándose. Su resistencia se transforma en resistir libre, hasta acabar capturada, desangrada y desmembrada, pero libre.

La protagonista de *Cobiza*, Luz, primero se convierte en disidente sexual; se enamora de Kalpana, su compañera de cautiverio, y vive con ella su primer encuentro erótico pese a las prohibiciones relacionadas con la vida erótica no-heteronormativa: “E foi aí, baixo a auga quente da ducha, co temor clandestino a que alguén entrase, que por fin deixaron que o seu desexo falase” (Reimóndez 2021: 48). Cuando no puede producir más hijos, empieza a trabajar en LifeCorps, la corporación hegemónica de la capital: su integración está codificada en el texto como un proceso complejo debido a su “mancha na orixe”; la división del espacio urbano en zonas de vida más y menos vivibles, habitadas por sujetos cuya vida no cuenta como vida (Butler 2006) es igualmente reveladora. Pese a ello, deviene en *tránsfuga* gracias al reconocimiento que recibe y su ubicación consciente tanto dentro como fuera del sistema.

La relación clandestina que entabla con Kalpana en este periodo de su vida subraya de nuevo la importancia que tiene la disidencia sexual en un mundo continuamente vigilado y castigado, en el cual está estrictamente prohibido pasar la noche fuera del propio hogar. Tras experimentar explotación y maltrato, los personajes devienen en “cuerpos parlantes” (Preciado 2002: 18) que se convierten en el espacio de una heterotopía (Foucault 1994). En este espacio, “fogar del piel”, se materializan las utopías del deseo y de la subversión, ya que las estructuras de la (hetero)normatividad obligatoria se vuelven porosas, abriendo nuevos horizontes para pensar el sujeto y el cuerpo desde el punto de vista de una lógica difusa.

Sin embargo, la utopía del deseo y de la subversión se rompe cuando Kalpana, seducida por la *doxa* y por el “optimismo cruel” (Berlant 2011) de las promesas dominantes, deviene en *paria advenediza*. Como observa Hannah Arendt, el *parvenu* debe “disimular toda verdad, abusar de todo amor, y no solo reprimir toda pasión, sino, lo que es peor, utilizarla como medio para ascender” (2000: 270). De acuerdo con estas premisas, Kalpana reprime la pasión y los vínculos que la unen con Luz para casarse con un compañero de trabajo; incluso desea tener hijos producidos en una de las clínicas que explotó su propio cuerpo durante muchos años. No es un hecho aislado: el advenedizo “no sueña con un cambio de las circunstancias desfavorables, sino con un cambio personal *a su favor* que lo mejoraría todo como por arte de magia” (2000: 262).

Así, la reflexión crítica sobre el “optimismo cruel” (Berlant 2011) de la felicidad obligatoria y los discursos dominantes preconizados en la novela por LifeCorps adquiere dimensiones performativas: “LifeCorps combinaba estudos moi científicos sobre os seres humanos en comparación con [...] animais con informes médicos sobre todos os trastornos que provocaba a soidade humana. Non era boa para a saúde. Había que vivir en parella!” (Reimóndez 2021: 139-140). Kalpana se apega al ideal del “matrimonio por amor” y de la familia nuclear como la mejor manera para conseguir felicidad y tener una “buena vida”, incluso cuando este ideal es lo que convierte su vida en no-vivable. No obstante, el optimismo codificado en su apego al ideal de la “madresposa” pronto se revela como ilusorio y cruel. Tras una relación de pareja desigual e insatisfactoria y la muerte

del marido en un accidente, Kalpana pierde la posición social adquirida y decide acompañar a Luz en su misión científica.

Luz se traslada a la selva africana para crear allí un espacio de libertad absoluta, rechazar la vigilancia sistémica, el consumismo y la heterosexualidad obligatoria de acuerdo con los postulados de *queer ecologies*. La selva salvaje se constituye no solo como hogar para la pareja lésbica protagónica, sino también como un espacio utópico en el cual Luz va a fundar una nueva sociedad, un nuevo modo de vida y, sobre todo, una nueva especie que combinará la vida humana y no-humana. En la última etapa de su trayectoria Luz abandona su condición de *tránsfuga* para convertirse en *paria consciente*, es decir, "en representante de un pueblo oprimido que asocia su lucha por la libertad con la lucha por la libertad nacional y social de todos los pueblos oprimidos" (Arendt 2004: 58).

En efecto, como jefa de una misión científica secreta de LifeCorps, la protagonista crea a partir de materia vegetal nuevos seres inteligentes y sintientes, dotados de agencia, cuya subjetividad se opone al concepto de sujeto moderno. Su atención científica y política se centra en la vida humana y no-humana precaria y no-vivable, monstruosa e innombrable para, a partir de su proyecto utópico, privilegiar la pluralidad, la diferencia, la comunidad y la impersonalidad y para combatir los mecanismos de exclusión, convencida como Lazare de que "todo paria que no fuera un rebelde se corresponsabilizaría de su propia opresión" (Arendt 2004: 60). De acuerdo con la visión posthumanista, inventa "seres completos" que son prácticamente indestructibles, capaces de crear una nueva vida, regenerar el medioambiente y ayudar al mundo a sanar. Estos seres completos son, ante todo, libres de codicia, de deseos de poder y de dominación. Recordemos que el posthumanismo, en cuanto que escuela de pensamiento que surge como crítica del humanismo, se compromete con lo impersonal, lo animal y lo común. El sujeto narcisista que desea dominar al otro es percibido desde la perspectiva del feminismo posthumanista asumida por los "seres completos" como agresivo y paranoico. En esta línea de pensamiento, la subjetividad en *Cobiza* se vuelve paria, ex-céntrica, animalista y orgánica, permitiendo así la agencia colectiva (Giorgi 2014; López-Pellisa 2020).

## CONCLUSIONES

Como hemos podido observar, las autoras gallegas inscriben en sus novelas estrategias que adoptan los sujetos marcados por la marginación y el extrañamiento con respecto a los discursos hegemónicos y los mecanismos de poder. Si bien algunas parias pretenden asumir la posición de *advenedizas*, o intentan alejarse del mundo social en cuanto que *parias inocentes*, otras devienen en *parias sospechosas*, *parias conscientes* y rebeldes o en *tránsfugas*. No es un hecho sorprendente: "Mientras existan pueblos y clases difamados –arguye Hannah Arendt– se repetirán nuevamente en cada generación con incomparable monotonía las cualidades del paria y las del advenedizo, tanto en la sociedad judía como en cualquiera otra" (1998: 75).

Con ello, vemos cómo los sujetos de origen paria pueden tener distintos devenires: interiorizar –como *parias advenedizos*– las reglas que les atribuyen un estatus inferior solo para intentar ocupar una posición más privilegiada en la sociedad que les ha excluido y estigmatizado; entrar –como *tránsfugas*– en un diálogo crítico, una suerte de negociación con los discursos dominantes desde su posición diferente, en un intento de reconfigurar los discursos identitarios y negociar con el poder; o también, como *parias conscientes*, intentar desvelar y subvertir los mecanismos del poder por completo, con tal de crear un nuevo orden social.

Como hemos podido observar, las tres historias que, en principio, parecen futuristas, son a la vez una fábula escalofriante y bien conocida, un punto que *Depois do cataclismo* lleva hasta el extremo. *Natura* es innovadora en la forma, pero *Depois do cataclismo* y *Cobiza* lo son con respecto al contenido. Son novelas distópicas que se construyen a partir de las reflexiones del propio texto, integrándolas en la estrategia narrativa, la cual se convierte en una investigación sobre un hecho histórico, en este caso, un cataclismo y la civilización resultante; en una exploración de la realidad que es un proceso de interpretación de la historia. Todas parten de la desestabilización del sujeto unitario, que es para Braidotti (2013, 2017) el resultado de la deconstrucción del concepto de sujeto individual unificado y autónomo que propugna el humanismo, hoy en crisis. En cambio, nos ofrecen una concepción del sujeto cultural e históricamente constituido. Sometido a un complejo proceso de subjetivización mediante el cual, si por un lado se configura como un lugar de conciencia, dotado de subjetividad y capacidad de agencia, por el otro está situado y, por tanto, constreñido a un entramado social y a un código cultural que en última instancia superan su capacidad de comprensión y, sobre todo, de control.

En conclusión, las tres autoras se interesan por figuras marcadas por el extrañamiento o la abyección, así como por otras prácticas de alienación y expulsión en relación con la extranjería, el género, la sexualidad, el trabajo, la violencia o la enfermedad; tienen como objetivo advertirnos sobre las amenazas y los terrores que se desprenden del análisis crítico de nuestro presente o pasado. Las novelas analizadas subrayan la urgencia de la crisis ecológica actual e invitan a tomar medidas políticas ante el sufrimiento de seres humanos y no humanos. Las autoras gallegas se acercan a las tesis del feminismo posthumanista formuladas por Rosi Braidotti (2017), ofreciéndonos una crítica del antropocentrismo patriarcal y de la degradación ambiental. Su estructura narrativa está basada en el enfrentamiento entre protagonistas marginadas y el poder hegemónico para ejercer crítica social y generar la anticipación utópica de lo distópico (Moylan 2000: 147). En el caso gallego, como sucede en otros campos literarios como el español (*vid.* López-Pellisa 2019b: 36-37),<sup>11</sup> las literaturas no-miméticas de mu-

---

<sup>11</sup> Según Teresa López-Pellisa los textos de escritoras de ciencia ficción española “se caracterizan por una marcada preocupación social y política, además de abordar las relaciones entre el cuerpo, la ciencia y la tecnología, el poshumanismo, la sexualidad, los nacionalismos y la discriminación por cuestiones de género y raza, sin dejar de lado los temas clásicos de la ciencia ficción, aunque escrutados por un ojo que todo lo mira desde el otro lado del espejo: ese lado que hasta ahora

eres participan de manera determinante en la producción y reproducción social y política de las *figuras de exclusión* para ayudarnos a evitar el peor futuro imaginable.

## OBRAS CITADAS

- Alonso Alonso, María (2015). *Despois do cataclismo*. Santiago de Compostela: Urco Editora.
- Arendt, Hannah (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. España: Taurus.
- Arendt, Hannah (2000). *Rahel Varnhagen: historia de una judía*. Barcelona: Lumen.
- Arendt, Hannah (2004). *La tradición oculta*. Barcelona: Paidós.
- Berlant, Lauren (2011). *Cruel Optimism*. Durham, Londres: Duke University Press. DOI: <<https://doi.org/10.1515/9780822394716>>.
- Braidotti, Rosi (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, Rosi (2017). "Four Theses on Posthuman Feminism", in *Anthropocene Feminism*, ed. Richard Grusin. Minneapolis: University of Minnesota Press, 21-48.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Cavareto, Adriana (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. México: Anthropos.
- Dopico, Montse (2019). "Iolanda Zúñiga: 'Son os desacertos, os fracasos, os traumas, as carencias, o que nos forxa como Humanos'", *Praza*, <<https://praza.gal/cultura/iolanda-zuniga-son-os-desacertos-os-fracasos-os-traumas-as-carencias-o-que-nos-forxa-como-humanos>> (14 de julio de 2021).
- Fernández Vázquez, Vicente (2003). "Localización del Monte Medulio en la Sierra de La Lastra (León/Orense)", *Argutorio*, 10: 5-9.
- Foucault, Michel (1994). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Foucault, Michel (2002). *Dichos y escritos*. Madrid: Nacional.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Haraway, Donna (1985). "Manifiesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s", *Socialist Review*, 80: 65-108.
- Hicks, H. J. (2016). *The post-apocalyptic novel in the twenty-first century*. Nueva York: Palgrave MacMillan. DOI: <<https://doi.org/10.1057/9781137545848>>.
- Leibovici, Martine (2011). "Le 'Verstehen' narratif du transfuge: Incursions chez Richard Wright, Albert Memmi et Assia Djebar", *Tumultes*, 36: 91-109. DOI: <<https://doi.org/10.3917/tumu.036.0091>>.
- López López, Lorena (2018). "O poder nas marxes: post-humanismo tecnolóxico, monstros e subversión na narrativa de Cristina Pavón", in *Identidade(s) e xénero(s) na cultura galega: unha achega interdisciplinaria*, ed. Maria Boguszewicz, Ana Garrido González y Dolores Vilavedra Fernández. Varsovia: Universidad de Varsovia, 115-144.

---

no se había reflejado en la historia ele la ciencia ficción española" (2019b: 36-37).

- López-Pellisa, Teresa (2018). "Introducción: del inicio a la naturalización", in *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid: Iberoamericana, 9-46. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954877102-001>>.
- López-Pellisa, Teresa (2019a). "Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción", *Hélice*, 2: 75-96.
- López-Pellisa, Teresa (2019b). "La historia de la ciencia ficción española escrita por mujeres desde finales del siglo XIX hasta el siglo XXI", in *Poshumanas y Distópicas. Antología de escritoras españolas de ciencia ficción*, vol. 1 y vol. 2, ed. Teresa López-Pellisa y Lola Robles. León: Eolas, 9-37. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954877102-001>>.
- López-Pellisa, Teresa (2020). "El paradigma de Hefesto. Heterotopología posthumanismo(s), (xeno) feminismos y ciencia ficción", in *Intersecciones. Relaciones de la Literatura y la Teoría*, ed. Javier García Rodríguez. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 247-276.
- Lorenzo Gil, Cesar (2021). "O ocaso da literatura fantástica en Galicia", *Biosbardia*, <<https://biosbardia.wordpress.com/2021/05/25/o-ocaso-da-literatura-fantastica-en-galicia/>> (14 de julio de 2021).
- Moreda, Eva (2020). "Evidencias e lagoas no estudo da distopía galega", *Biosbardia*, <<https://biosbardia.wordpress.com/2020/04/30/evidencias-e-lagoas-no-estudo-da-distopia-galega/>> (14 de julio de 2021).
- Moreno, Fernando Ángel (2010). *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y Retórica de lo Prospectivo*. Vitoria: Portal Editions.
- Moreno, Fernando Ángel (2018). "Narrativa 2000-2015", in *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, ed. Teresa López-Pellisa. Madrid: Iberoamericana, 177-194. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954877102-006>>.
- Moylan, Thomas (2000). *Scraps of the Untainted Sky*. Oxford: Westview Press.
- Murphy, Patrick D. (2015). *Persuasive Aesthetic Ecocritical Praxis: Climate Change, Subsistence, and Questionable Futures*. Washington: Lexington Books.
- Preciado, Beatriz (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.
- Regueira, Mario (sin fecha). "A ciencia ficción. Distopía e discurso nacional", in *Historia de la literatura gallega de la AS-PG*, <<http://literaturagallega.as-pg.gal/etapas/a-etapa-contemporanea-iii/a-ciencia-ficcion-distopia-e-discurso-nacional>> (13 de julio de 2021).
- Reimóndez, María (2021). *Cobiza*. Vigo: Xerais.
- Sargent, Lyman, T. (1994). "The Three Faces of Utopianism Revisited", *Utopian*, 5.1: 1-37. "Schle-mihl, der", in *Das Onlinewörterbuch Duden*, <<https://www.duden.de/Schle-mihl>> (1 de julio de 2021).
- Segato, Rita (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Ediciones Tinta y Limón.
- Seoane, Antía y Sanmartín, Maite (2019). *As mulheres que amavam os videojogos*. Santiago de Compostela: Através editora.
- Varikas, Eleni (2017). *Las escorias del mundo. Figuras del paria*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Vilavedra, Dolores (2010). *A narrativa galega na fin de século*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Zúñiga, Yolanda (2018). *Natura*. Vigo: Galaxia.

## LA TRADICIÓN REBELDE: EL PARIA EN LA OBRA DE ITZIAR PASCUAL

THE REBEL TRADITION:  
THE PARIAN IN SELECTED WORKS OF ITZIAR PASCUAL

MARIOLA PIETRAK

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie  
[mariola.pietrak@mail.umcs.pl](mailto:mariola.pietrak@mail.umcs.pl)  
<http://orcid.org/0000-0002-1331-168X>

OLGA BUCZEK

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie  
[olga.buczek@mail.umcs.pl](mailto:olga.buczek@mail.umcs.pl)  
<http://orcid.org/0000-0002-3355-1787>

Recibido: 01.09.2021

Aceptado: 11.01.2022

**RESUMEN:** Este trabajo propone insertar a Itziar Pascual y su obra en la tradición rebelde de mujeres célebres por un acto de rebelión que han provocado o pueden provocar un cambio social. Las dos obras analizadas –*Variaciones de Rosa Parks* (2007) y *Eudy* (2014)– rescatan figuras arquetípicas de parias rebeldes de la historia. Ambas encarnan el dilema que acompaña al paria en el proceso de su conversión en paria rebelde. En este proceso de la “elección” entre la pura asimilación y el rechazo de la “diferencia inferiorizante”, el paria pone de relieve la interseccionalidad de distintos tipos de exclusión (sexo/sexualidad/clase/raza) que pueden atravesar a un individuo marginado, así como las promesas incumplidas de la humanidad moderna diseñada por la Revolución francesa.

**PALABRAS CLAVE:** Paria rebelde, interseccionalidad de la exclusión, Itziar Pascual, *Variaciones sobre Rosa Parks*, *Eudy*

**ABSTRACT:** This study aims to relate Itziar Pascual and her works to the rebellious tradition of women who are famous for an act of rebellion that has caused or

may cause social change. The two works analyzed –*Variaciones sobre Rosa Parks* (2007) and *Eudy* (2014)– rescue archetypal figures of rebellious pariah from history. Both embody the dilemma that accompanies the pariah in the process of becoming a rebellious pariah. In this process of the “choice” between the pure assimilation and the rejection of the “inferiorizing difference”, the pariah highlights the intersectionality of different types of exclusion (sex/sexuality/class/race) that a marginalized individual can experience, as well as the broken promises of modern humanity engineered by the Revolution of 1789.

KEYWORDS: Rebellious Pariah, Intersectionality of Exclusion, Itziar Pascual, *Variaciones sobre Rosa Parks*, *Eudy*



“Soy señora de mi destino, soy la capitana de mi alma”.  
Pascual (2014: 85; paráfrasis de palabras de Nelson Mandela)

## 1. LA TRADICIÓN REBELDE

La “tradición oculta” hace referencia a ciertos artistas judíos que, según Hannah Arendt, destacaron por su persistencia en el cultivo del concepto del paria en la literatura y la política, renovando la noción y ampliándola de generación en generación. De mucha influencia fuera del mundo judío, dentro del mismo no recibieron más que “silenciamiento espiritual y político” (Arendt 2005: 50). Es por ello por lo que Arendt la llama “oculta”, al tiempo que la reconoce como la “única tradición de rebelión” consolidada, aunque –añade– “quienes a ella pertenecían eran apenas conscientes de su existencia” (1998: 74), al igual que de la trascendencia de la figura que crearon: el paria es, en palabras de Arendt, “una nueva idea del ser humano muy importante para la humanidad moderna” (2005: 50).

Con su mirada retrospectiva y de rescate de estas figuras –dedicó sus numerosos libros a Rahel Varnhagen, Franz Kafka y Charles Chaplin, entre otros–, Arendt se inscribe en esta misma tradición, si bien ya no tan oculta y llamada por su nombre: la tradición de la exclusión, del paria. En estas mismas filas podemos insertar también a Itziar Pascual y su obra. La dramaturga española también establece una tradición de la figura del paria, eligiendo siempre al paria rebelde. Su obra remite a las personalidades de la historia mundial realmente existentes que, con su propia obra y/o con su vida, dieron testimonio de la rebeldía de aquellos que fueron excluidos de la ley y de la sociedad, participando de esta forma en la renovación del concepto mismo del paria. Su teatro raya lo (auto)biográfico, tan propio del paria cuya subjetividad (indecible) se nombra mediante una postura

autobiográfica (Varikas 2017: 71). Los personajes dramáticos de sus obras se inspiran en las biografías o variaciones biográficas de figuras –siempre femeninas– de Rosa Parks, María Zambrano, Pina Bausch o Eudy Simelane, entre muchas otras: mujeres sin parangón y aun así víctimas de exclusión por el sexo, la raza, la sexualidad o su intersección.

Con ello, se sitúa de pleno en la tradición de la “literatura solidaria” cultivada por las intelectuales hispanoamericanas que buscaban “darle la voz” a las mujeres rebeldes que no la tenían (Rigoberta Menchú, Domitila Barrios, etc.). O, lisa y llanamente, en la tradición española reciente de “modelos femeninos para la igualdad”, como reza el título de un artículo de Pilar Nieva-de la Paz (2017), que lleva a las dramaturgas actuales a visitar los “modelos de género predominantes en otras épocas” revisándolos de forma crítica, desde una perspectiva de la igualdad de género desnaturalizadora de “fenómenos de dominación, denigración y violencia contra las mujeres” (2017: 85-86). Se trata de un gran proyecto orientado a ofrecer “unos modelos de género más adecuados a las nuevas relaciones de los sexos en el ámbito público y privado” y, en definitiva, a “transformar mentalidades y fomentar un pensamiento igualitario” (2017: 86). Ello responde al activismo de Pascual que se desarrolla desde hace años entre su labor de dramaturga, docente universitaria y miembro de la Asociación AMAEM “Marías Guerreras”, cuyos objetivos básicos giran en torno a la “integración de lenguajes expresivos contemporáneos y la presencia mayoritaria de personajes femeninos protagonistas, tomados de la tradición y profundamente revisados” (Nieva-de la Paz 2017: 89).

En ningún caso buscamos sacar a esta dramaturga de la tradición revisionista del teatro español en la que la ubica Nieva-de la Paz (2017); un proyecto, sin duda, de gran envergadura social. Nuestra intención aquí es ampliar el ángulo crítico sobre la obra de Pascual para darle un lugar honorífico también en la “tradición paria” establecida por Arendt (2005). Su actividad profesional bien nos lo permite. En primer lugar, porque la figura del paria es una elocuente metáfora de la secular exclusión de las mujeres de los círculos jurídicos y sociales (Varikas 1995 y 2017). En segundo lugar, porque, como la misma Pascual ha manifestado, la exclusión femenina de la Historia oficial la lleva a “descreer y sospechar de [la llamada] universalidad” en general (2007: 159). Varios de sus personajes dramáticos –Rosa Parks o Eudy Simelane, por ejemplo– exceden la pura “cuestión femenina” para incursionar en el territorio, ya no de la doble discriminación (Nieva-de la Paz 2017: 98), sino de la discriminación múltiple: de la exclusión en la intersección de sexo/sexualidad/raza/etnia. Estas exclusiones, descritas en sus obras *Variaciones sobre Rosa Parks* (2007) y *Eudy* (2014), son las que nos interesan en este espacio.

## 2. EL UNIVERSO PARIÁ

Tal planteamiento requiere de una reflexión que discurra en tres direcciones. La primera, sin duda, es el propio concepto de *paria* y el proceso de estigmatización en el seno de las sociedades nacidas de revoluciones de derecho natural,

o basadas en la universalidad de los derechos (Varikas 2003: 99). La segunda lleva al *paria rebelde*, el eje estructural de este estudio, de las diversas formas de reacción ante el principio de la constitución jerárquica y esencialista de las diferencias. Por último, es preciso detenernos también en la misma interseccionalidad de las exclusiones que se halla oculta en el paria detrás del proceso de estigmatización.

El paria no solo es una figura clave en la humanidad moderna, sino también su producto.<sup>1</sup> Es la gran paradoja de la modernidad: a la vez que se declaraba el derecho inalienable del hombre a la libertad se discutía, por ende, la emancipación de los judíos, de los negros y de las mujeres, se condenaba a más de la mitad de población a la invisibilidad y la exclusión. Justo en el momento en que el concepto de humanidad hacía su entrada triunfal como horizonte de la universalidad de los derechos (o a lo mejor exactamente por eso), se expanden y multiplican las categorías de individuos excluidos de la política, la sociedad, la religión. Es cuando, como dice Varikas, el término *paria* “se introduce en el lenguaje político de la Revolución para enunciar la perplejidad o la indignación de cara a la dificultad de incluir con plenos derechos a ciertos individuos o grupos” en este nuevo concepto de humanidad (2017: 33). Y la situación perdura hasta hoy en día. Nuestra modernidad occidental, proveniente de la Revolución de 1789, da cabida a cada vez más grupos de marginados. A los judíos (Arendt 2005, entre otros), las mujeres (Varikas 1995 y 2017) o los negros, el discurso científico actual va agregando los colectivos de los refugiados (Bauman 2005), los disidentes sexuales (Rojas González 2018), los inmigrantes ilegales (Genschow 2020), los trabajadores esclavizados (VV.AA. 2019), además de los sujetos coloniales y los aborígenes que enumera también Varikas (2017: 85).

La impostura de la universalidad de los nuevos sistemas democráticos se puso en evidencia al momento en los casos del sufragio, la educación y los derechos humanos, así llamados “universales”. Denunciaba entonces Mary Wollstonecraft en nombre de las mujeres que “la exclusión [...] de una mitad del género humano por la otra es algo imposible de explicar según el principio abstracto [de los derechos del hombre] [...] ¿sobre qué reposa vuestra constitución?” (en Varikas 2017: 33). La naturaleza discursiva y abstracta de los derechos y del sujeto de derechos preocupa también en la actualidad. En su *Vida precaria* (2006), Judith Butler advierte abiertamente de que el constructo discursivo (“hombre”) solo define lo que somos o lo que debemos ser para ser sujetos de la ley, y no responde a la praxis de la vida corporal (2006: 51). Los conceptos no emanan de los seres humanos como sujetos de dichos derechos. Al contrario, pueden resul-

---

<sup>1</sup> El término está en relación con un vocablo originario de India que, de forma metonímica, designa a los que tocan el *parái*, tambor considerado impuro, por lo que ellos también son considerados impuros e intocables, relegados al margen de la sociedad: los *pareiyán*. Una de las muchas contrariedades de ese término, según Varikas (2003), es que el concepto como tal no existe en la India. Tan solo reproduce la visión brahmán de la intocabilidad, actuando en Occidente, desde sus primeros usos por los colonialistas portugueses, como insulto colonial (2003: 88). La otra sería que se haya arraigado tan bien en la modernidad universalista que no dispone del sistema de castas, al menos no en teoría.

tar inaccesibles si no se cumple una serie de requisitos. Dice Butler a propósito de los “derechos”:

... nos referimos a ellos como algo que pertenece a los individuos. Cuando luchamos por protección contra la discriminación, discutimos como grupo o como clase. En este lenguaje y en este contexto tenemos que presentarnos como seres ligados entre sí –distintos, reconocibles, bien delimitados, sujetos ante la ley, una comunidad definida por ciertos rasgos compartidos–. Incluso tenemos que ser capaces de usar ese lenguaje para asegurarnos una protección legal y derechos. Pero quizás cometamos un error si entendemos la definición legal de quiénes somos como descripciones adecuadas de lo que somos. (Butler 2006: 51)

Es el origen de nuestra *precaridad*, que en Butler se traduce en la fragilidad producida por las normas sociales y políticas, y se une a la *precariedad* esencial de todo cuerpo humano (2010: 46). No dudamos en decir que expone al riesgo de convertir en paria incluso a aquellos que se creen parte del grupo dominante, y es que la vida en función de la política –y no la política en función de la vida–, no puede sino llevar a la exposición de la vida humana.

El paria es, pues, triste y paradójicamente, el producto directo de la modernidad liberal, de los sistemas democráticos a los que ella dio origen, que olvidan o dejan en la invisibilidad a un gran número de seres humanos, privándolos de su humanidad y condenándolos a la abyección. Es, al mismo tiempo, la evidencia de su debilidad y la denuncia viva de las democracias que –diremos con una escritora gallega– son muy bonitas en la formulación, pero difíciles de conseguir en la práctica.<sup>2</sup> Difícil, pero no imposible. Su desfiguración es subsanable a condición de la *efectiva* inclusión de los grupos marginados en las estructuras sociales y políticas (que ya se está dando aunque con desigual dinámica en distintas latitudes) y la definición de “los derechos del hombre como los derechos de cada individuo singular” (Varikas 2017: 174).

Sin embargo, Varikas (2003: 94-95, 2017: 65) va más a fondo en la configuración del paria para afirmar que “no es solo una figura de la exclusión política y social”. “Dans un système de légitimation qui fait de l’humanité commune la source de l’égalité des droits”, dice en su artículo “La figure du Paria: une exception qui éclaire la règle”, “la non-reconnaissance des droits que subit le paria fait peser un soupçon sur sa pleine appartenance à l’humanité et tend à associer à son infériorité sociale une *infériorité anthropologique*”. Y agrega: “Le mépris, l’insulte, le rejet, la honte, qui accompagnent l’exclusion et la mise à part, est précisément ce qui distingue le paria des autres figures de l’oppression” (Varikas 2003: 94-95). Tampoco el paria será “fenómeno” exclusivo de las sociedades occidentales. Al contrario. Como denuncia Bauman, la modernización compulsiva –proceso originado por nuestra modernidad– fue afectando gradualmente a todo el globo, convirtiendo algunas regiones en “premodernas”, “subdesarrolladas”, “atrasadas

<sup>2</sup> En el original se dice exactamente que la democracia es “un sistema moi bonito na formulación, pero totalmente corrupto e inútil na práctica” (Yáñez 2020: 38).

culturalmente”, y produciendo “residuos humanos’ o, para ser más exactos, seres humanos residuales” (2005: 15-16).

El paria, cualquiera sea el grupo al que pertenezca o el momento histórico en que surja, es percibido principalmente por “su” diferencia, que no se entiende como “una relación entre dos particularidades, sino [como] una *desviación* o una *separación de la norma*” (Varikas 2017: 105): una diferencia inferiorizante, pues. Es el atributo que se ve como una característica intrínseca del grupo al que pertenece: la singularidad del paria solo será una excepción que confirma la regla de inferioridad de su grupo (Varikas 2003: 100). No se suspenderá siquiera en los casos en que goce de algunos derechos: un homosexual, por ejemplo, nunca dejará de ser sobre todo parte del grupo de homosexuales, el elemento inferior en el binomio jerárquico de heteronormativo-homosexual, puro-impuro. En tal construcción social de lo universal nunca podrá ser simple y puramente ser humano, siempre va a ser miembro de “una categoría aparte”. Esta categoría, como ya se ha dicho, se define por la lógica de lo puro y lo impuro que “combina la exclusión o el aislamiento de una sociedad o de una comunidad con el desprecio, el rechazo o la vergüenza” (Varikas 2017: 91). Así, señala Varikas, el paria vive entre los “normales”, pero siempre es señalado como “sucio”, “hediondo”: el amargo olor de los judíos provocará náuseas en los cristianos, un negro tendrá un olor penetrante para los blancos y una mujer de capas bajas el “olor del lupanar” para las burguesas (2017: 95). El “olor” singular, los rasgos individuales, desaparecen en pos de una lógica política y social que engloba al paria en un grupo de estatus inferior y atributos inferiorizantes.

La pertenencia a tales subgrupos imaginados –es preciso recalcarlo– por la racionalidad de los grupos dominantes, plantea al paria un “dilema imposible de resolver: en tanto que miembro de un grupo ‘diferente’, puede ser legítimamente excluido de la igualdad de derechos en nombre de ‘su’ diferencia; en tanto que individuo, no puede disfrutar de la igualdad más que en función de su similitud con el grupo dominante que establece el común denominador de la comparación” (Varikas 2017: 98). También por otra razón. Las políticas de segregación y estigmatización, apoyadas por una fina retícula de leyes y rituales,<sup>3</sup> crean barreras invisibles que el paria tiene que afrontar. Para Varikas, como para Max Weber a quien sigue, los efectos de dichas barreras en la subjetividad paria son de máxima importancia, ya no tanto por sus consecuencias psicológicas, como por ser constitutivos de una “situación estructural dentro-fuera de grupos e individuos parias en las sociedades posindependistas” (2017: 94). El discurso dominante reproduce sistemáticamente mecanismos ocultos que sostienen “el perpetuo desplazamiento de la desigualdad” en el seno de las sociedades y en el mundo (2017: 102).

Frente a “su diferencia inferiorizante”, el paria puede reaccionar de tres maneras. Según enumera Varikas, puede:

---

<sup>3</sup> Como *homo sacer* del antiguo derecho romano, *el paria*, quienquiera que sea, no se encuentra definido por ningún tipo de leyes positivas ni es portador de derechos humanos que sirven de base a las reglas legales (Bauman 2005: 48).

- Interiorizar la inferioridad atribuida [...] [,] diferenciarse de su grupo de origen (judíos, mujeres, refugiados ordinarios) y convertirse en un advenedizo (Arendt).
- Rechazar la inferioridad que se le atribuye y desarrollar una *dignidad paria* [...] al transformar su diferencia de tara en *elección*.
- O rechazar el principio de la constitución jerárquica de las diferencias y de su evaluación y volverse un paria consciente o, como preferiríamos llamarlo aquí, un *paria rebelde*, digno dentro de su solidaridad con sus semejantes menos afortunado/as *que ellos/as*. (Varikas 2017: 105-106)

Martine Leibovici (2013, entre otros) agrega otra posible reacción: la del tráfuga posicionado en el umbral, habiéndose desplazado de un grupo minoritario a otro dominante, del cual critica sus prejuicios de odio contra el propio mundo paria. El tráfuga no hace referencia, entonces, a una pura asimilación del paria advenedizo (por medio del matrimonio con un cristiano o un burgués, por ejemplo), sino a una posición *entre* dos mundos, con la insistencia en la conflictividad de las normatividades sociales y el cuestionamiento de la existencia de los sujetos legítimos.

Todas estas posiciones están dotadas de capacidad de acción al manifestar la situación de exclusión y marginación un fuerte potencial crítico (Varikas 2017: 167). Sin embargo, el paria rebelde, el que constituye el eje de las obras de Pascual y, por ende, de este estudio, destaca por su posicionamiento consciente que es capaz de transformar su experiencia en fuente de fuerza y desafío. En palabras de Varikas, el "orgullo del paria rebelde reside en su exterioridad, que lo aleja del ejercicio de la dominación y se abre sobre una visión crítica de la sociedad que pretende englobar todas las relaciones injustas" (2017: 106). Es una postura que puede ser detonante de cambio social (*vid.* Pascual 2007).

Otro dilema al que se confronta el paria es la interseccionalidad de la exclusión, fenómeno que raramente se menciona en su contexto y del cual el feminismo decolonial hizo su objeto de interés por excelencia (Lugones 2008, entre otros). Varikas subraya la diversidad de las formas de opresión y exclusión que reviste la figura del paria reconociendo su polisemia y polimorfía, el potencial heurístico que le confieren, pero no se detiene en este punto. Su interés se focaliza en el mismo proceso de estigmatización más allá de la especificidad de cada uno de los grupos estigmatizados (2017: 80 y 84). Mientras la crítica del feminismo decolonial al feminismo "hegemónico" es, precisamente, que obvia la imbricación de las relaciones de sexo, sexualidad, clase, raza o etnia que se pueden dar en un único sujeto. Habiendo impuesto la idea de una identidad común –"mujer"– invisibilizan la exclusión específica que experimentan los sujetos atravesados por la intersección de estos conflictos, como las mujeres indígenas pobres, por ejemplo.<sup>4</sup> Es un fenómeno que expone al paria afectado por una vulnerabilidad extrema, como se verá en el apartado dedicado a *Eudy*.

<sup>4</sup> Por feminismo hegemónico se entiende una línea en el feminismo global que tiende a caracterizar la opresión femenina como común para todos los sujetos mujer, cuando en realidad representa solo un perfil muy concreto de las mujeres: blanca, heterosexual, occidental, urbana, de clase media. Es preciso explicitar que tal crítica no es exclusiva del feminismo decolonial. Otras líneas

### 3. PARIA REBELDE: *VARIACIONES SOBRE ROSA PARKS* (2007)

La interseccionalidad de la exclusión es constitutiva también de la figura del paria en *Variaciones sobre Rosa Parks*, de Itziar Pascual, premio Valle Inclán del teatro en 2007. Sin duda, estamos ante un paria racializado, atravesado además por el género, la senectud y la pobreza extrema a causa de un empleo precario. Como se define el mismo personaje: "Me llamo Rosa Parks. Soy mujer, negra, vieja y tengo una vida modesta" (Pascual 2007b: 29). Sin embargo, lo que más destaca en la construcción de la obra es su insistencia en el proceso de devenir de paria en paria rebelde que experimenta la protagonista. En este proceso nos vamos a centrar principalmente en este tercer apartado.

Rosa Parks es una paria rebelde por excelencia. Es mentada por Eleni Varikas como el ejemplo más emblemático de esta figura en concreto. En su *Las eskorias del mundo*, la sitúa en el origen mismo de "una cultura de la desobediencia civil que [...] dotó a la herencia de la democracia en América de una de sus más preciadas joyas. En sus mejores momentos, la tradición rebelde ha sabido discernir en 'la elección' entre asimilación y pureza identitaria, a la que son sometidos los parias" (2017: 174).

La obra de Pascual se basa en la vida de la costurera negra norteamericana, Rosa Louise McCauley Parks (1913-2005), especialmente en un hecho ocurrido el uno de diciembre de 1955. Ese día –pasado a la historia como el inicio de la lucha por la igualdad de derechos de la población afroamericana en Estados Unidos– se negó a ceder el asiento en el autobús a un pasajero blanco. A causa de ello, fue declarada culpable de violar las leyes de segregación, arrestada y condenada a pagar una multa de 14 dólares; una vez en libertad, sufrió ostracismo social y la pérdida del empleo. Este incidente no fue sino el comienzo de un boicot al transporte público de Montgomery que duró 381 días y convocó a unos 30 mil afroamericanos, y de un cambio más profundo en la legislación contra la discriminación en el país. Un año más tarde, la Corte Suprema declaró inconstitucional la segregación en el transporte inaugurando una secuencia de garantías y derechos civiles de los afroamericanos (el Acuerdo de los Derechos Civiles de 1964 prohibió la discriminación racial).

Pascual retoma esa historia y la reescribe con todo lujo de detalles y en una clave autobiográfica que se sostiene en el consecuente uso del yo: "Era un día más, el mismo autobús, la vuelta a casa./ La misma parada, la esquina, esperando de pie./ Yo conocía las normas, sabía lo que estaba prohibido./ Por entonces la escuela, el autobús, los bares y restaurantes.../ La vida era de dos colores y todos sabíamos cuál era el favorito" (2007b: 25). Más allá de la primera persona singular en diálogo con un tú –"La Sombra de Rosa" (que es definido como una mujer "idéntica a Rosa Parks [...] [pero] que tiene miedo, la que no se atreve. Tal vez la otra Rosa Parks. O simplemente su antagonista", algo de trascendental importancia, como veremos) (2007b: 2)–, se alude a la autobiografía que había

---

feministas (especialmente la llamada tercera ola) también convirtieron la interseccionalidad de la exclusión en su foco de interés. Baste con mencionar el trabajo de bell hooks, especialmente su elocuente y temprano ¿Acaso no soy yo una mujer?: Mujeres negras y feminismo de 1981.

escrito la misma Parks. *Variaciones...* aspira a ser una segunda autobiografía. Registrada por Rosa en una grabadora, "escrita" en el ocaso de su vida, puede ofrecer un ángulo mucho más amplio de aquellos acontecimientos y el impacto que tuvieron en su vida: "*Mi vida, Mi vida*. Ese libro ya no me sirve. No fue bueno hacer la biografía tan pronto. Ahora veo las cosas de otro modo" (2007b: 3). Se enriquece con la experiencia de la precariedad de la vejez en la enfermedad, la pobreza y el olvido, cuando las luces de la fama se apagan y la vuelven a sumergir en su pura condición paria. De ahí su amarga crítica: "Siempre gustan los detalles del éxito y se olvidan los otros detalles. Los pequeños. Los de los malos tiempos. ¿Por qué no cuentas el día del éxodo? ¿Por qué?", le susurra La Sombra de Rosa a Rosa (2007b: 20). Esa pretende ser una autobiografía, tan cruda como completa, de Rosa Parks, a dos años de su muerte el 24 de octubre de 2005 a los 92 años de edad.

Hay una clara línea que separa la vida de Rosa Parks como paria y Rosa Parks como paria rebelde, y se marca en el texto con el elocuente título del capítulo dos: "El instante del cambio". El desencadenante de este instante es, sin duda, una niña con la que cruza la mirada y una sonrisa cuando el autobús se para en un semáforo, una niña que ella también fue: "Ella tiene unas trenzas preciosas, rizadas, perfectas. Me saluda./ La saludo. Me recuerdo a su edad, cinco, seis años como mucho./ Me pregunto si podrá guardar esa sonrisa dentro de unos años" (2007b: 9; cf. Nieva-de la Paz 2017: 98).

ROSA PARKS. [...] Me pregunto si ella disfrutará del final del "iguales pero separados"./ Me pregunto si ella podrá estudiar en una escuela sin segregaciones./ Me pregunto si ella dejará de ver carteles que ponen "for colored use"./ Me pregunto si ella estudiará en la Universidad las leyes Jim Crow./ Me pregunto si ella conocerá un futuro con más igualdad y justicia./ Me pregunto si ella dejará de oír historias de asesinatos impunes./ [...] Me pregunto por qué nunca hay mujeres negras en los cuadros de Hopper. (Pascual 2007b: 10)

El destino que espera a esta niña y que Rosa ya ha vivido, su futuro de plena vulnerabilidad del paria afectado por todo tipo de exclusiones, y sobre todo la de la raza, evoca una serie de otras figuras e historias que confirman que el miedo en Estados Unidos es de color negro (2007b: 8). Se hace presente, de repente, aquel muchacho negro que, según cuentan, "había silbado a una mujer blanca" y su cadáver "apareció boca abajo y magullado" en un río (2007b: 10). Fue un crimen impune, como todos los de las "caperuzas blancas", como todos los insultos y las agresiones a la población afroamericana. Como la misma violencia simbólica (Bourdieu 1981) que no penaliza el hecho de que ninguna mujer negra aparezca representada en los cuadros de los pintores norteamericanos (p.ej. Edward Hopper), ni un pintor negro conforme el manual de *Arte americano actual* (2007b: 10-11). La invisibilidad de esta minoría en un país que se quiere democrático, defensor de la libertad, niega no solo la existencia de las personas –relegándolas a un perenne estado de excepción–, sino también la punibilidad de los asesinatos: no son crímenes porque su vida carece de valor tanto desde la perspectiva humana como la divina (Agamben 1998).

En este sentido, Varikas sentencia que el paria es “extranjero bajo su propio techo” (2017: 137). Es una situación que persiste en la sociedad norteamericana incluso desde el Antiguo Régimen, siendo así su residuo inexplicable (2017: 121). A este propósito, saca a colación las palabras de George W. Henderson quien, refiriéndose a la abolición de la esclavitud de 1865, constata que el negro es ahora un paria, un excluido social y... político. Poco o nada ganó con el intercambio de la servidumbre por la “libertad”: la primera se sustituyó por una legislación específica para la población negra, crímenes aplicables solo a los negros, nunca a los blancos. La segunda es nivelada por el rechazo de la sociedad que mantiene al negro en su condición de paria (en Varikas 2003: 102, también 2017: 121). “Las leyes cambian, los hombres no quieren cambiar, nada cambia”, dice Rosa Parks en ese instante en que se transforma en paria rebelde (Pascual 2007b: 12). Ese “nada cambia”, esa perenne “situación de paria”, le provocan un terrible cansancio y ansias de cambiar algo. Es una sensación fuertemente corporal que describe el personaje real en su autobiografía como un hastío de la constante obligación de rendirse y obedecer a reglas abusivas (Parks y Haskins 2019); y en la obra de Pascual se agrega, además, que el “cansancio de ceder es una derrota perpetua” (2007b: 25). Es por ello por lo que resemantiza el cansancio y lo convierte en resistencia. Donde no puede poner la ley, pone su propio cuerpo. Un cansancio somatizado en parálisis y cuerpo doliente es ahora el arma contra la secular injusticia social:

ROSA PARKS. [...] El conductor me coge del brazo con fuerza, me empuja, me arrastra./ [...] Yo no contesto, yo me refugio en mis rodillas, no puedo moverme./ *No puedo, no quiero, no voy a hacerlo*, me cargo sobre la silla, peso./ [...] De repente el mundo pesa menos que mi cuerpo y sé lo que arrastra./ Arrastra los sueños de Emmett Till, arrastra el miedo de los acechados./ Arrastra el miedo de las noches de cruces, de sangre y caperuzas blancas./ Arrastra las vidas perdidas, los sueños rotos, los asesinatos impunes./ Arrastra los insultos de todos los que fueron atacados y agredidos./ *No puedo respirar, casi no puedo tomar el aire*, todo me pesa, todo./ *No puedo moverme, no voy a moverme*, sólo miro mis rodillas, lloro, sólo... (Pascual 2007b: 12; cursiva nuestra)

El texto recurre a otras estrategias textuales e intertextuales para plasmar la transformación de Rosa Parks en paria rebelde. Sirve para tal fin, en primer lugar, el desdoblamiento, tan típico para el teatro de Pascual (García-Manso 2014). En segundo lugar, la obra establece numerosas y muy intensas relaciones intertextuales con otros textos culturales (Zatlin 2000), de los cuales el que más interés tiene para este estudio es *Antígona* de Sófocles.<sup>5</sup> De acuerdo con Luisa García-Manso (2014), el desdoblamiento de la protagonista es el efecto de la demencia senil que sufre en su senectud. Tal división física y psíquica en dos personajes –y dos intérpretes de la historia– opera también como recurso teatral para “indagar sobre un suceso histórico pasado, sirviéndose para ello de un discurso metam-

---

<sup>5</sup> A este respecto, cabe recordar que la propia Pascual es también autora de una reescritura de *Antígona*, titulada *Antígona. Tragedia de la fraternidad* (2018), estrenada en la Sala García Lorca de la RESAD en febrero de 2018.

nemónico" (2014: 102). Se insiste aquí en el rol del personaje fantasmagórico (La Sombra de Rosa), en el lugar de las mujeres en la construcción de la memoria oficial y, por consiguiente, de la Historia, que, como denuncia la misma Pascual, fue silenciado durante siglos:

Creo que me interesan las mujeres –independientemente del hecho de que yo sea mujer– como una oportunidad para escuchar una voz silenciada durante siglos. A la noción de género se añaden y sobreponen otras y no menores discriminaciones: por razones socio-económicas, culturales, raciales, religiosas... Esa es la encrucijada en la que me coloco como autora. De ahí procede Rosa Parks. (Pascual 2010: 309)

Su función sería, pues, la de materializar, mediante el desdoblamiento físico de la conciencia de Rosa, el discurso mnemónico en la escena, corporeizar la versión silenciada de la Historia. Sin ánimo de negarlo, proponemos ampliar esta perspectiva y ver este desdoblamiento como una materialización, sí, pero de dos posturas diferentes ante la propia condición de paria: como la distancia que media entre el paria y la conversión en paria rebelde (Varikas 2017: 105-106, *supra*). Nuestra intención es profundizar, con otro enfoque, en la idea de García-Manso sobre la confrontación de estos dos personajes respecto al momento crucial de la vida de Rosa, un antes y después, que ella formula así: "la Sombra funciona [...] como contrapunto dramático de la protagonista, introduciendo la duda y cuestionando las reflexiones del personaje de Rosa Parks" (2014: 103). De la misma opinión es Nieva-de la Paz, que habla de las "contradicciones íntimas de una protagonista humanizada, desmitificada. La Sombra de Rosa Parks representa una parte de su ser que no llegó a realizarse" (2017: 97). Dicho conflicto interno es representado en la obra de Pascual por medio de un dilema análogo de la literatura clásica, el que sufren Antígona e Ismene frente a la prohibición de Creonte de dar la debida sepultura al cuerpo de Polinices, el hermano de las dos. Ambas presentan dos reacciones radicalmente opuestas ante una ley que consideran injusta: mientras la primera se opone aun a sabiendas de la pena de muerte establecida por la desobediencia al mandato, la otra opta por mantenerse dentro de los márgenes impuestos eligiendo la asimilación con la cultura que la inferioriza.

Trazando paralelismos explícitos, Rosa Parks y su Sombra se sitúan cada cual del lado de uno de estos personajes míticos. En la escena 3, que transcurre en la prisión justo después del acto de la rebeldía de Rosa Parks, ambas leen la tragedia de Sófocles:

LA SOMBRA DE ROSA. ¿Quieres que tu vida sea una tragedia? Ismene, la que acepta los límites, sigue viva.

ROSA PARKS. Lo que no dice Sófocles es cómo. [...] Cómo vivió Ismene tras perder a todos sus hermanos. Los dos primeros, Eteocles y Polinices, muertos en batalla y Antígona, muerta en la cueva en la que estaba encerrada. Antes había perdido a su madre. ¿Cómo se vive con eso? ¿Perder a los tuyos, *perder tus derechos y no hacer nada*? ¿Cómo se sale de esta cárcel? ¿Bajando la cabeza? ¿Una vez más? [...] Tampoco me gusta ese final. Pero sé que *la libertad no es gratis*. (Pascual 2007b: 15; cursiva nuestra)

En la postura de *La Sombra* no hay problematización del dilema, sino la interiorización mecánica de la "diferencia inferiorizante". No negocia las relaciones de fuerza sino que las acepta como *doxa*, fijas y eternas. Todo lo contrario que Rosa que, con su "doble conciencia" (de mujer y negra) (Varikas 2017: 140, 145), cuestiona la cualidad inapelable de lo establecido; y también de las propias identidades determinadas como "mujer", "negra", "enferma" o "anciana", etc. Como dice Varikas, la "doble conciencia" plantea la cuestión de la inestabilidad y de la impureza constitutivas de los procesos de identificación-desidentificación que marcan la formación de una subjetividad [...]. Permite, en un mundo regido por los estereotipos racistas, explorar de manera imaginativa los posibles 'más allá del velo'" (2017: 146). De ahí el parlamento de Rosa Parks en réplica a la postura de *La Sombra*:

LA SOMBRA DE ROSA. Me gusta este libro. Dice: "Conviene darse cuenta de que nacimos mujeres, lo que implica que no estamos preparadas para combatir contra los hombres; y dependemos además del arbitrio de quienes son más fuertes... Por eso yo me someteré a los dictados de los que están instalados en la cúspide del poder, pues el realizar acciones superiores a las posibilidades de uno no tiene sentido". (Pausa) Interesante.

ROSA PARKS. Realizar acciones superiores a las posibilidades de uno no tiene sentido. ¿Qué sentido? ¿Quién establece el sentido? ¿Quién los límites? [...] [y sentencia] Siempre las acciones son más grandes que nosotros. No puedo. Es demasiado para mí. No sé. Los que mandan, mandan. ¿Y entonces? Todo queda igual. (Pascual 2007b: 14)

La obra refleja el constante conflicto entre la asimilación y el rechazo que acompaña al paria en su camino hacia devenir paria rebelde, y más en el contexto de la reproducción social propensa a la rigidez más que al cambio. También del simple coste individual de la rebeldía. Si bien Rosa Parks consigue que el estado se llene "de repente de hombres y mujeres sentados./ Con el derecho a no seguir de pie cuando quedaban asientos vacíos./ Con el derecho a un sitio en el autobús y en el bar y en la escuela" (2007b: 27), a ella misma se le veta participar del cambio en condición de socio de pleno derecho. Mientras Luther King pronuncia su célebre discurso "I Have a Dream" del 28 de agosto de 1963 y pasa a la historia, ella se queda con su lugar de segundo plano: "Los que habían aceptado su destino de esclavos me llamaban imbécil. [...] Se lo tiene merecido, estaba prohibido, ella se lo ha buscado, decían. Es mujer, negra y pobre, ¿quién se ha creído?, decían entre risas" (2007b: 28). Despedida de su trabajo, insultada, desterrada de su ciudad de elección, ha de trasladarse a Detroit donde solo le espera un empleo precario, la pobreza y una vejez en soledad: "Di que no tienes presente ni futuro. Solo pasado", le susurra *La Sombra* a Rosa un momento antes de su muerte. "Di cuánto dinero tienes en el banco. [...] La madre del movimiento de los derechos civiles en números rojos. [...] Di la verdad, Rosa. Necesitas ayuda, atención y dinero" (2007b: 29).

4. INTERSECCIONALIDAD DE EXCLUSIONES: *EUDY* (2014)

La obra de Itziar Pascual, galardonada con el Premio LAM 2013 para textos teatrales de temática LGTB, narra la historia de un personaje real, Eudy Simelane (1977-2008), una reconocida futbolista sudamericana, capitana de la selección nacional de fútbol femenino Banyana Banyana, defensora de los derechos de las mujeres lesbianas (creó el primer equipo de fútbol formado exclusivamente por lesbianas), violada y asesinada por una veintena de hombres el 28 de abril de 2008 en un descampado de Kwa Thema, en las afueras de Johannesburgo. Su muerte provocó una gran conmoción nacional y por lo menos uno de sus asesinos fue detenido y condenado, pero recordemos que se trataba de una mujer famosa, sacada del anonimato de un vasto grupo de lesbianas negras que sufren este tipo de ataques llamados "violaciones correctivas" (*corrective rapes*) casi a diario, mientras que sus agresores casi siempre quedan impunes.

Cabe señalar, asimismo, que Sudáfrica –un país llamado "la nación del arcoíris" por su diversidad étnica y cultural, marcado por la difícil historia de colonizaciones neerlandesa y británica, y el *apartheid* que, a efectos prácticos, institucionalizó el racismo– es considerado actualmente como tolerante hacia las minorías sexuales, siendo el primero del mundo en garantizar y proteger en la constitución del 1996 la libertad de la orientación sexual y la identidad de género, y el primero en África (y el quinto en el mundo) en legalizar matrimonios homosexuales en 2006. Sin embargo, las regulaciones legales no reflejan en absoluto la realidad diaria de Sudáfrica, que se mantiene como uno de los países más peligrosos, con tasas de violaciones de las más altas en el mundo y una sociedad misógina, homofóbica y patriarcal.<sup>6</sup>

No es casual que Pascual, autora conocida por su compromiso social, partiera de estas atroces estadísticas para dar origen a *Eudy*: "Una niña sudafricana tiene más oportunidades de ser violada que de aprender a leer", apunta la autora en el prefacio, y reconoce que "las estadísticas son [...] apenas un fragmento escamoteado de la realidad" (2014: 19). Con su texto, que no evita plantear preguntas dolorosas o desmontar tabúes y eufemismos, se inscribe de lleno en la tradición rebelde establecida por Arendt y Varikas. Hace honor asimismo al "deber ético de no traicionar el potencial crítico de esta experiencia [de paria]" que descansa en aquellos que la han sufrido o la pueden difundir (Varikas 2017: 167):

Creo que las ficciones no son inocentes; que tenemos una responsabilidad, política y poética en la presentación y representación de los mundos que ofrecemos, y que nuestra tarea es especialmente importante en una sociedad que ha hecho de la ficción una forma de realidad virtual [...]. Creo en la tarea de ofrecer al sistema teatral personajes femeninos complejos que respondan de forma alternativa ante el caudal de estereotipos y prejuicios de género que recibimos

<sup>6</sup> Consúltense los informes de Human Rights Watch: (<https://www.hrw.org/africa/south-africa>) o de Amnesty International (<https://www.amnesty.org/en/location/africa/southern-africa/south-africa/report-south-africa/>).

a diario. [...] Escribo teatro con ese propósito: el de alimentar la esperanza de nuevos cambios, y de nuevas imaginaciones del mundo. (Pascual 2014: 20)

Pareciera que la trágica historia de Eudy, narrada a modo de una “crónica de la muerte anunciada” (Pallín 2015: 282), no deja lugar para la esperanza. No obstante, este personaje se erige como un símbolo de lucha por la libertad, por “el derecho a ser las personas que queremos ser” (Pascual 2014: 20). Se perfila así desde el inicio como paria rebelde que no teme un final trágico. El Coro de Madres Positivas del “Prefacio” anuncia la historia de “una chica con corazón de fuego y luz./ No quiere ser bonita y rica./ Va a ser león y no avestruz” (2014: 29), señalando al mismo tiempo que “Esta es la historia de Una,/ esta es la historia de un millón” y lanzando la advertencia: “No te detengas, Eudy, corre./ No vayas sola a caminar./ Hay una sombra que recorre/ Igoli, y te quiere hallar” (2014: 30). También la vidente, al ver a la madre de Eudy embarazada, vaticina: “tu niña traerá honor y gloria, pero le acechan otros peligros” (2014: 33). La misma Mally, la madre, funciona como su contrapunto habiendo asimilado la propia condición de paria. Ya desde que Eudy cumple los 12 años y elige ser futbolista contra todo prejuicio social, le repite:

MALLY: Eres quien eres y debes estar orgullosa. [...] en Igoli los niños juegan al fútbol en los descampados y sueñan con ser futbolistas. [...] ¡Las niñas, no! [...] ¿Cuántas niñas juegan al fútbol contigo? Dime. [...] ¡Ninguna! ¿Y qué esperas que piense la gente? ¿Qué vas a los descampados porque te gusta el fútbol? ¿Por qué quieres jugar y ser futbolista? La gente no pensará eso. Pensarán que buscas algo... [...] Pensarán que no eres una buena chica, Eudy. (Pascual 2014: 15)

Sin embargo, la condición paria de Eudy no se debe solo a ser mujer en un territorio masculino, sino que se halla atravesada por una red de factores que agravan su exclusión, por lo cual la extrema vulnerabilidad de este personaje debe estudiarse desde la *interseccionalidad*. Este término, acuñado por Kimberlé Crenshaw en 1989 y acogido por diferentes feminismos, niega la unicidad del eje de opresión (el género) defendida por el feminismo transversal. El feminismo decolonial (como el feminismo interseccional, en general) rechaza al sujeto femenino unitario y abstracto (“mujer”) como causante en sí mismo de la exclusión. Hace de la interseccionalidad su herramienta analítica principal para problematizar la superposición de las exclusiones que se produce en un sujeto en el caso, por ejemplo, de las antiguas colonias (o mujeres negras en Estados Unidos). En este sentido, Lugones (2008) sostiene que las desigualdades sufridas por las mujeres no-blancas, víctimas de la colonización del poder y del género, no pueden ser analizadas como categorías separadas como *la raza, el sexo o la clase*, sino que requieren de una mirada que enfatice su interconexión; y Oyèrónké Oyèwùmi (2017) escribe una diatriba contra el género insistiendo en su radical inadecuación para conceptualizar la situación de las mujeres Yoruba.

Eudy sufre discriminaciones por ser “una mujer negra homosexual”, lo cual implica que las exclusiones basadas en el sexo, la raza y la sexualidad for-

man un entramado en el que se refuerzan mutuamente. ¿Qué significa para Eudy “ser mujer” en Sudáfrica? Son, sobre todo, prohibiciones y privaciones: los niños pueden jugar al fútbol y las niñas no, las mujeres tienen que quedarse en casa si no quieren ser violadas u ofendidas, a menudo son víctimas de disturbios sociales y ataques por parte de hombres armados... Eudy sabe que los cambios políticos en su país (la transición desde el *apartheid* hacia un estado democrático) son en gran medida superficiales y no se traducen en cambios de mentalidad social, que sigue siendo fuertemente patriarcal y misógina. En una conversación con Zakhe Sowello, Eudy expresa su duda acerca de la mejora de la situación de las mujeres en los tiempos de grandes cambios políticos: “Mandiba habla de un futuro sin *apartheid*. Pero... ¿Y si no cambia nada para nosotras?” (2014: 44). En otra ocasión declara: “Mi padre siempre citaba a Biko. Decía que algún día Sudáfrica sería ejemplo de una nueva fraternidad. Pero no habrá un nuevo país si las mujeres seguimos donde estamos” (2014: 64), lo que demuestra su conciencia de la necesidad de solidaridad entre las mujeres y entre todos los ciudadanos.

Hay que señalar que el patriarcado que excluye a las mujeres africanas de la esfera pública, relegándolas a espacios privados como el hogar familiar, es un triste legado colonial, moderno y capitalista. En su brillante estudio *La invención de las mujeres*, Oyèwùmí afirma, refiriéndose a la situación de los pueblos colonizados, que:

La imposición del sistema estatal europeo, con su concomitante maquinaria legal y burocrática, es el legado más perdurable del gobierno colonial europeo en África. [...] Una de las costumbres exportadas a África durante este periodo fue la exclusión de las hembras de la recientemente creada esfera pública colonial. [...] El sistema de gobierno indirecto introducido por el colonialismo británico reconoció la autoridad de los jefes machos a nivel local, pero no sucedió lo mismo con las lideresas. En consecuencia, las hembras fueron eficazmente excluidas de todas las estructuras del Estado colonial. (Oyèwùmí 2017: 228)

La división de la que habla la feminista nigeriana va perpetuando desigualdades entre hombres y mujeres hasta hoy en día. Observemos que en *Eudy* esta división se inscribe en los espacios físicos del precario *township*: los espacios privados, íntimos, son dibujados como los únicos seguros para la mujer, mientras que los espacios públicos como las calles o los descampados siempre están relacionados con el dominio del hombre, con su amenaza y violencia. Otra categoría vinculada a los ámbitos públicos son las instituciones y organismos internacionales (narrados en las acotaciones introductorias de las escenas: la Asamblea General de Naciones Unidas, el Comité del Premio Nobel, la cumbre de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación, la Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y la Intolerancia), lejanos e inapelables, presididos casi únicamente por hombres.

El cambio con el que sueña Eudy para su pueblo es una mayor participación de las mujeres en la esfera pública. Eudy desafía el sistema que la condena a la invisibilidad en su seno y decide vivir como si los tiempos de la “nación nueva” ya se hubieran instalado en África. Entrena a los equipos de niñas del barrio, es

jugadora del equipo nacional femenino y funda el primer equipo de futbolistas lesbianas de Sudáfrica. Su activismo en nombre de la mayor visibilidad de las mujeres en la esfera pública trasciende incluso su muerte, ya que su amiga Zakhe decide fundar el Centro Eudy Simelane.

Otra "diferencia inferiorizante" de la protagonista de la obra de Pascual es su raza. Sudáfrica es un país en el que un 80% de sus habitantes son negros, pero desde los tiempos coloniales hasta finales del *apartheid* en 1992 fue la minoría blanca el grupo privilegiado por la ley. De hecho, el *apartheid* fue un sistema que consiguió separar legal y socialmente a las razas blanca y negra. Las consecuencias de la desmesurada violencia de esos tiempos están presentes en la sociedad actual sudafricana, que sigue conjugando desigualdades y crímenes raciales de todo tipo.

Ahora bien, ¿qué implica para Eudy "ser negra"? La obra (cuya acción abarca un vasto periodo de 1977 a 2009) aporta informaciones importantes acerca del clima de persecución y amenaza que respiran los pueblos habitados por los negros:

Agosto de 1976. La Asamblea General de Naciones Unidas aprueba el Programa de Acción contra el Apartheid y exhorta a gobiernos, organizaciones y personas a que ayuden a erradicarlo. Mientras, en Soweto, la policía sudafricana da muerte a cientos de personas, entre ellas muchos escolares, y hiere a más de un millar. (Pascual 2014: 29)

Madrugada del 26 de marzo de 1990. Igoli se enfrenta al malestar de los nuevos tiempos: un cuarenta por ciento de desempleo, el crimen en ascenso, el absentismo escolar y la presencia de una juventud desempleada en la calle. Es una atmósfera fértil para el desencanto y la delincuencia. Los grupos armados de derechas, como Inkatha, invaden las poblaciones cercanas a Igoli, y masacran con lanzas, rifles y cuchillos a los simpatizantes del CNA.<sup>7</sup> Inkatha cuenta con el apoyo de la policía y los aparatos secretos del Estado, con el propósito de generar una violencia de "negros contra negros" y mantener el poder en manos de los blancos. (Pascual 2014: 50)

La importante disyuntiva entre las declaraciones oficiales del Estado y la situación en las calles se deja ver también en el *township* de Eudy: los combates callejeros entre los partidarios del Inkatha, escoltados por la policía nacional, y los simpatizantes del CNA perjudican a sus amigos:

MALLY SIMELANE: (Solloza) Blantina... Blantina ha perdido a su hijo Simon. Le dispararon al volver del colegio. Entran en las casas y se llevan a los hombres del CNA./ Blantina tuvo que ir a recoger a Simon... Su cuerpo estaba abandonado en el suelo./ Están atacando a las mujeres con machetes y rifles. (Pascual 2014: 47)

---

<sup>7</sup> CNA: el Congreso Nacional Africano, partido político de Sudáfrica fundado en 1912, en el gobierno desde el establecimiento de la democracia en 1994.

Las víctimas negras de los conflictos sangrientos no cuentan, no figuran en las estadísticas oficiales del Estado. Cuando Mally trata de convencer a la pequeña Eudy de que no vaya a jugar al descampado porque es peligroso, dice: “Las cosas ocurren, y ocurren. Hay disparos, tumultos, balas perdidas y charcos de sangre. A las casas de negros nadie trae explicaciones: traen los cuerpos de los muertos” (2014: 36). La vida de un negro no significa ni vale lo mismo que la muerte de un blanco, porque este primero es un *homo sacer* contemporáneo (Agamben 1998), un residuo humano, producto superfluo de la modernidad. En la obra hay más pruebas que corroboran el estatus de paria de la comunidad negra sudafricana. Por ejemplo, una de las acotaciones comunica que “el juez J. J. Basson condena a catorce personas, todas ellas negras, a la pena de muerte por el asesinato de un policía. Solo una de las personas condenadas, Justice Bekebeke, ha golpeado al policía fallecido” (2014: 35). La responsabilidad del crimen es colectiva, ya que –como hemos dicho antes– la diferencia inferiorizante se ve como una característica intrínseca del grupo al que pertenece un paria; su singularidad solo confirma la regla de inferioridad de su grupo (Varikas 2003: 100).

El cuerpo del padre de Eudy, asesinado por Mangosuthu, es tirado al vertedero donde “desaparece” devorado por animales hambrientos, pero su muerte no interesa a las autoridades que ven en ella otro caso parecido y anónimo, un ejemplo de violencia de “negros contra negros” que hace que “su problema” se resuelva por sí solo. La basura esparcida por todas partes (“En Kwa Tema, las botellas de cerveza –Castle Milk Stout, Lion Lager y Castle Lager– y la basura de plásticos diversos se amontonan en el suelo y crean una escenografía de abandono y orín” [2014: 73]) se erige como una metáfora de estas vidas precarias y superfluas en el mundo de una globalización frenética.

Otro eje de exclusión que define la condición paria de Eudy es su homosexualidad vista como una desviación de la norma heterosexual, como el elemento inferior en el binomio jerárquico heteronormativo-homosexual. Eudy no puede ser percibida como un “puro y simple ser humano” (Varikas 2017: 103) porque por “su” diferencia está marcada como miembro de una categoría aparte. Su homosexualidad atrae el odio de su entorno, sobre todo de los machos jóvenes como Mangosuthu Zemba, que la acecha constantemente con insultos y amenazas físicas. Ser lesbiana en una sociedad fuertemente patriarcal y homófoba es para ella la principal fuente de desigualdades y exclusión. Aunque Eudy solo pide “el respeto para su cuerpo y su alma” (2014: 49), Mangosuthu ve en ella una amenaza para su propia virilidad, lo que le incita a “actuar como un hombre” con “la putita marimacho” (2014: 45). Los insultos (“zorrita”, “mosquita muerta”, “putita”, etc.) y el odio son para la protagonista de la obra el pan de cada día. Una de las acotaciones dice: “En Kwa Tema, la fachada de la casa de Mally Simelane ha amanecido cubierta de pintadas. Las palabras escupen sobre la rugosidad de la piedra. Mally, con un cubo de agua y un cepillo de púas, raspa cada insulto sexual con rabia” (2014: 68).

El odio alcanza también a los familiares de Eudy, pero la chica ha decidido vivir libremente su identidad, lo cual es la causa directa de una “violación correctiva” de la que cae víctima. Eudy paga la libertad con su propia vida.

El discurso de Zakhe Sowello, en el que la activista se refiere a las estadísticas aterradoras sobre las violaciones en Sudáfrica, aborda también la cuestión de las “violaciones correctivas”:

En Igoli, ser lesbiana significa estar expuesta a la agresión al rechazo y a la muerte./ En nuestros barrios y en los campamentos improvisados de Soweto o Alexandra las leyes no se cumplen. El móvil del odio sexual es descartado una y otra vez por nuestros jueces, pero los ataques se repiten contra mujeres lesbianas y negras, muchas de ellas pobres... [...] Sería bueno preguntar a nuestros magistrados por qué hay mujeres en la cárcel por robar una barra de pan y, en cambio, no hay imputados por violación./ [...] Para las violaciones de lesbianas usamos el eufemismo *corrective rape* [...]. Cada mañana escucho que van a agredirme para hacerme una mujer de verdad. (Pascual 2014: 71)

La actitud de Eudy y Zakhe implica la acción y la visibilidad, entendidas como la única vía para concienciar a la sociedad y, de esta manera, transformarla. La protagonista de la obra, una mujer que sabe quién es y no se conforma con vivir en el miedo y la marginación, hace efectivo el lema de Nelson Mandela: “Soy el amo de mi destino, soy el capitán de mi alma”.

Sin duda, Eudy es un personaje configurado como paria rebelde atravesado por las exclusiones en la intersección de raza/sexo/sexualidad e incluso etnia. No solo adopta estrategias y actitudes que trascienden su situación de exclusión, sino que también sale siempre en defensa de aquellos con los que comparte su condición. El caso más emblemático sería el perro Match,<sup>8</sup> al que salva de una muerte segura a manos de Mangosuthu, y Zakhe Sowello, la niña agredida por Mangosuthu a la que ayuda. La actitud crítica con la propia condición hace referencia a la “mirada telescópica” y la “pasión por la justicia”, que Varikas y Arendt atribuían al paria rebelde:

Esta capacidad para transformar la distancia crítica en una mirada telescópica sobre el mundo, proyectada más allá de su propia liberación, esta “pasión por la justicia” que impide tomar su propia causa como la causa prioritaria o universal, Arendt la atribuye, en efecto, al paria rebelde. La misma no es una cualidad inherente a la opresión, sino más bien un don que el paria recibe desde el momento en que se arranca al fatalismo entre amos y esclavos, para transformar su sufrimiento y su amargura en búsqueda de una justicia generalizable reivindicada por la humanidad entera. (Varikas 2017: 164-165)

## 5. CONSIDERACIONES FINALES

La obra de Itziar Pascual ciertamente se puede insertar en la tradición de las mujeres rebeldes cuyos actos de rebelión han provocado el cambio social o pueden provocarlo. Las protagonistas de las dos obras que conforman el corpus de este trabajo son, indudablemente, parias rebeldes que han recorrido el

---

<sup>8</sup> Varikas hace notar que el “perro” como metáfora organicista de opresión remite al “*pariah dog*” que, “en vocabulario de Nietzsche, porta las características del judío, de la mujer y del esclavo” (2017: 153).

difícil trayecto de conversión de paria en paria rebelde. En este transcurso han puesto en evidencia, en primer lugar, la conflictividad de la “elección” entre la simple asimilación de la “diferencia inferiorizante” que impone la sociedad a los individuos marginados, y el rechazo de la misma que siempre supone un alto coste individual (en el caso de Eudy, la muerte; en el de Rosa, el ostracismo y la pérdida de empleo).

En segundo lugar, muestra que ambos personajes –y en particular Eudy, de la segunda obra analizada– son especialmente susceptibles de marginación, ya que su situación de paria se encuentra atravesada por un entramado de exclusiones articuladas en torno a la superposición de raza, clase social, sexo y sexualidad no heteronormativa. Su vulnerabilidad no puede estudiarse sino desde la perspectiva de la interseccionalidad, ya que la imbricación de dichas categorías se traduce en algo más complejo que el simple hecho de experimentar el racismo o el sexismo por separado. La experiencia de ser “mujer negra” y “lesbiana” no puede ser equiparada a “ser negro” o “ser mujer (blanca)” sino que tiene que ser reflejada desde la interseccionalidad que indica que estas identidades deben ser consideradas en vistas del efecto resultante de su interacción, que agrava las formas de desigualdad experimentadas por el sujeto (*vid.* Lugones 2008).

En tercer y el último lugar, la insumisión paria, la “no comprensión” de las reglas del juego de la sociedad excluyente que, según Varikas, caracteriza la tradición rebelde, denuncia asimismo el incumplimiento histórico de las promesas de la humanidad moderna diseñada en la Revolución francesa y su lema de juzgar a los seres humanos no según su nacimiento, sino según su acción (2017: 174). Tal injusticia histórica pone bajo sospecha a todos los sistemas políticos, incluidas las democracias. Cuestiona las fáciles asociaciones “entre liberalismo y libertad, capitalismo y democracia”, y es que, como explica Varikas, “son el antisemitismo moderno (y no simplemente el odio a los judíos), el imperialismo (y no simplemente la conquista) y el totalitarismo (y no simplemente la dictadura), [...] los que han demostrado que la dignidad humana necesita una nueva garantía” (2017: 171). Resaltemos que Pascual contextualiza a sus arquetipos parias en países famosos por su legislación liberal y, aun así, “productores” de seres humanos residuales. Dichos países no son, como nos hacen creer, un conglomerado casual de parias, sino sistemas responsables de su creación, ya que –recordemos con Bauman y Mary Douglas–

... ningún objeto es “residuo” por sus cualidades intrínsecas y ningún objeto puede llegar a ser residuo en virtud de su lógica interna. Al asignarles los diseños humanos el carácter de residuos es cuando los objetos materiales, tanto humanos como no humanos, adquieren todas las cualidades misteriosas, respetables, temibles y repulsivas. (Bauman 2005: 37)

#### OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio (1998). *Homo sacer*. Valencia: Pre-Textos.

Arendt, Hannah (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.

- Arendt, Hannah (2005). *La tradición oculta*. Buenos Aires: Paidós.
- Bauman, Zygmunt (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron (1981). *La reproducción*. Barcelona: Editorial Laia.
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Madrid: Paidós.
- García-Manso, Luisa (2014). "Los fantasmas en el teatro de Itziar Pascual: memoria y construcción identitaria", *Brumal*, II.2: 87-107. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.124>>.
- Genschow, Karen (2020). "Haitiano/as en Santiago de Chile. Representaciones del otro latinoamericano/chileno/haitiano como paria en Perro Bomba" (2019), *Itinerarios*, 32: 77-97. DOI: <<https://doi.org/10.7311/ITINERARIOS.32.2020.05>>.
- Leibovici, Martine (2013). *Autobiographies de transfuges*. Karl Phillip Moritz, Richard Wright, Assia Djebar. París: Le Manuscrit.
- Nieva-De La Paz, Pilar (2017). "Modelos femeninos para la igualdad en el teatro de Itziar Pascual", in *Créations au féminin. Les dramaturges espagnoles d'aujourd'hui*, ed. Catherine Flepp y Marie-Soledad Rodríguez. París: L'Harmattan, 85-105.
- Oyèwùmí, Oyèrónké (2017). *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. Bogotá: Editorial en la frontera.
- Pallín, Yolanda (2015). "Itziar Pascual. Eudy. Madrid: Fundación SGAE 2014. VII Certamen Internacional Leopoldo Alas Múgica", *Acotaciones*, 24: 279-282.
- Parks, Rosa y Jim Haskins (2019). *Mi historia [1992]*. Barcelona: Plataforma Editorial.
- Pascual, Itziar (2010). "Entrevista a Itziar Pascual", *Anagnórisis*, 1: 302-312.
- Pascual, Itziar (2007a). *¿Un escenario de mujeres invisibles? El caso de las Marías Guerreras*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Pascual, Itziar (2007b). *Variaciones sobre Rosa Parks*, <[https://muestrateatro.com/archivos/Variacionesrosa\\_version2.pdf](https://muestrateatro.com/archivos/Variacionesrosa_version2.pdf)> (25 de agosto de 2021).
- Pascual, Itziar (2014). *Eudy*. Madrid: Fundación SGAE.
- Rojas González, José Pablo (2018). "Las anécdotas de un 'paria con voz': el hombre gay en una selección de relatos de *Cartas a hombres* (2018)", *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 17.1: sp. DOI: <<https://doi.org/10.15517/c.a.v17i1.39453>>.
- Varikas, Eleni (1995). "Paria: una metáfora de la exclusión femenina", *Política y Cultura*, 4: 81-89.
- Varikas, Eleni (2003). "La figure du Paria: une exception qui éclaire la règle", *Tumultes*, 2, 21-22: 87-105. DOI: <<https://doi.org/10.3917/tumu.021.0087>>.
- Varikas, Eleni (2017). *Las escorias del mundo: figuras del paria [2007]*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Yáñez, Antía (2019). *Be water*. Figueiroa: Cuarto de Inverno.
- Zatlin, Phyllis (2000). "Cine en teatro: Una noche de lluvia, de Itziar Pascual", *Acotaciones*, 5: 93-102.
- VV.AA. (2019). *La patria de los parias: Trabajos esclavizantes en el siglo XXI*. Barcelona: Ediciones Invasoras.

MIGRACIÓN, EXCLUSIÓN Y CRISIS ECONÓMICA: LOS PARIAH EN LA OBRA TEATRAL *EL SEÑOR YE AMA LOS DRAGONES*, DE PACO BEZERRA

MIGRATION, EXCLUSION AND ECONOMIC CRISIS: THE PARIAH IN THE STAGE PLAY *EL SEÑOR YE AMA LOS DRAGONES*, BY PACO BEZERRA

KAROLINA KUMOR  
Uniwersytet Warszawski  
k.kumor@uw.edu.pl

Recibido: 01.09.2021

Aceptado: 24.01.2022

RESUMEN: El presente artículo indaga la presencia de la figura del migrante chino en el teatro español actual. A pesar de que la población china es la séptima nacionalidad en el ranking de población extranjera en España a enero de 2021, aún no ha adquirido una mayor visibilidad en la dramaturgia española. En este contexto, destaca la obra teatral de Paco Bezerra *El Señor Ye ama los dragones* (2015), en tanto que introduce la figura migrante china para hacerla protagonista. El artículo propone el análisis del mencionado texto dramático y se enfoca en el modo de representar la otredad y los mecanismos de exclusión operantes en las sociedades actuales, recurriendo al concepto de la figura del *paria moderno*, en términos de Hanna Arendt (2004) y Eleni Varikas (2017). Si en un principio la figura del paria moderno sirve para determinar las prácticas a través de las cuales las personas migrantes de origen chino quedan empujadas al margen de la sociedad española, conforme se va desarrollando la acción la misma categoría será aplicable también a los ciudadanos y ciudadanas españoles en cuanto víctimas de la crisis económica. Con este cambio de perspectiva en lo referente a la subjetividad paria, la obra consigue sensibilizar al lector/espectador e invita a la movilización y el compromiso con unas políticas de las comunidades.

PALABRAS CLAVE: Migración china, exclusión, *paria moderno*, teatro español, Paco Bezerra

**ABSTRACT:** The paper investigates the presence of the dramatic figure of the Chinese migrant in the contemporary Spanish theatre. As we noticed, the presence of the Chinese population is disproportionately scarce considered the fact that it occupies the seventh position in the ranking of the foreign population in Spain (January 2021). The paper focuses on the work of Paco Bezerra, *El señor Ye ama los dragones* (2015) that is one of the few exceptions in this context: it deals with the problem of migration and introduces the dramatic figure of the Chinese migrant as a protagonist. The paper main analytical perspective are the dramatization of the otherness and the mechanisms of exclusion and for this we apply the concept of *modern pariah* (Arendt 2004 and Varikas 2017). If at first the figure of modern pariah serves mainly to determine the social practices that marginalize and exclude Chinese migrants residing in Spain, as the action progresses, the same category will be also applied to Spanish citizens as victims of the economic crisis. With this change in perspective, the stage play manages to sensitize the reader or spectator and mobilize them to commit to a community policy.

**KEYWORDS:** Chinese migration, Exclusion, Modern Pariah, Spanish Theater, Paco Bezerra



La migración, si bien es un fenómeno social inherente al ser humano, en el siglo XXI se ha llegado a convertir en uno de los mayores desafíos que enfrentamos como colectivo. Pensarla hoy en día nos lleva casi de inmediato a reflexionar sobre todo tipo de mecanismos sociopolíticos y prácticas discursivas de exclusión social y de rechazo, marginación o declarada hostilidad y violencia, contra las personas migrantes; ya sea de manera física o simbólica. La reflexión crítica sobre dichas prácticas no es solo el dominio de las ciencias políticas y sociales, sino también del arte y la literatura que se erigen como aliadas de denuncia eficaces. Un caso particular es el del teatro español que desde los años noventa del siglo pasado aborda con asiduidad la problemática migratoria.<sup>1</sup> Y no hay nada de extrañar en ello teniendo en cuenta, por un lado, la prolífica tradición española del teatro comprometido o político y, por el otro, la peculiar situación sociocultural de la España actual que –como ya puede advertirse con toda seguridad– se ha convertido en un país multirracial, siendo uno de los estados de la Comunidad Europea que más personas migrantes acoge. La población extranjera residente legalmente en España a comienzos de 2021 ascendía a 5.38 millones de personas, lo que significa que aproximadamente el 12% de la población en España es

---

<sup>1</sup> Jeffrey K. Coleman, estudioso americano que ha dedicado un monográfico a la cuestión del teatro de migración español, constata que: "There is a surprisingly large archive of more than sixty plays that directly delve into the so-called Spanish immigration question" (2020: 6).

de origen extranjero.<sup>2</sup> Dentro de este sector, los colectivos más numerosos provienen del norte de África (Marruecos) y de Europa del Este (Rumanía), a quienes les siguen las personas migrantes de Latinoamérica (Colombia, Venezuela, Ecuador, Honduras...) y Asia (China).

Nos interesará aquí, en particular, este último grupo étnico que representa una otredad altamente perceptible en España y que, pese a su relativa relevancia cuantitativa (séptima nacionalidad en el ranking de población extranjera en España a enero de 2021),<sup>3</sup> es silenciado casi por completo y excluido del ámbito social y cultural. Es por eso que, de entre los colectivos migrantes residentes en España, la comunidad china podría ser paradigma del *paria moderno*. Dicha noción emana de la teoría política contemporánea y se desarrolla a partir de los escritos de la filósofa alemana Hannah Arendt (1998, 2004 y 2015), que versan sobre el proceso de asimilación del pueblo judío a la vida europea y su marginalización por el hecho de ser considerado un pueblo paria. Aunque sus reflexiones se centran en el tan concreto caso de los judíos, este término que ella misma acuñó resulta igualmente útil y operante para otras figuras de exclusión, tal y como lo plantea Eleni Varikas (2017). La figura del paria de Arendt hace, pues, alusión a toda persona o colectividad que se halle excluida de la comunidad pero que, si bien carece de los mismos privilegios que el resto, está dotada de agencia.

De hecho, la comunidad de migrantes chinos aún no ha adquirido una mayor visibilidad en la producción cultural española; ni en el contexto general ni en el área teatral. Debemos, pues, señalar que es solo a partir de la última década cuando los artistas chino-españoles, en su mayoría pertenecientes a la segunda generación de migrantes, empiezan a marcar paulatinamente su presencia en el panorama cultural español. Es el caso, por ejemplo, de la novelista gráfica Quan Zhou Wu o del artista urbano *Yellow Power*. Si la primera ha publicado durante los años 2014-2016 viñetas humorísticas sobre la comunidad china en el blog *Migrados* del diario *El País*, el segundo es reconocido por los grafitis que desde 2013 ha ido creando en los diferentes barrios del centro de Madrid; con ellos pretende tanto jugar con la imagen estereotipada de los chinos como reclamar su más que visible presencia en la capital española. Como advierte Adrián Alejandro Collado, “[l]as imágenes que producen ambos autores normalizan la comunidad migrante china en España y permiten que espectadores con valores e intereses diversos perciban de manera similar un modelo social más igualitario, consensuado y tolerante” (2018: 16). En lo que se refiere al campo que aquí nos incumbe (a saber, el de la escritura dramática) entre los autores chino-españoles destaca Minke Wang. En una de sus obras más conocidas y representadas, *Un idioma propio* (2018), Wang se sirve de las figuras de toda persona de etnia china (que en este caso las representan: una familia que, oprimida por el régimen comunista, decide migrar a España, y una niña sin papeles en su país a

---

<sup>2</sup> <<https://es.statista.com/estadisticas/472404/poblacion-de-espana-por-nacionalidad/>>.

<sup>3</sup> <<https://es.statista.com/estadisticas/472512/poblacion-extranjera-de-espana-por-nacionalidad/>>.

causa de la política de hijo único) invitándonos a reflexionar –desde su posición liminal de dramaturgo chino hispanohablante– sobre toda clase de sujetos híbridos, nómadas y apátridas.

Frente a estas tentativas reivindicativas de la presencia china en el ámbito cultural, que –como hemos señalado– se producen, en su amplia mayoría, desde la segunda generación de migrantes, sorprende la relativa poca atención que, por lo menos hasta ahora, le han prestado a esta población migrante los autores nacionales. Como ejemplos de textos narrativos o gráficos que han tratado la migración china, sin reducir el tema a “un algo” secundario, deben traerse a colación las dos novelas *La ciudad feliz*, de Elvira Navarro (2009), y *Maldito chino*, de Paco López Mengual (2013), así como el cómic *Ibéroes: La guerra de las rosas*, de Iñigo Aguirre (2009). En el marco de la dramaturgia española contemporánea, la ausencia de la figura migrante china se hace aún más notoria; y es que si analizamos los textos teatrales del tiempo presente pronto nos damos cuenta de que, al abordar la problemática migratoria, estos apuestan más bien por la representación de los magrebíes o los subsaharianos como vehículo dramático de denuncia.

Ahora bien, uno de los textos teatrales que sí que le ha dado entrada a la figura migrante china para hacerla protagonista es *El Señor Ye ama los dragones / 叶公好龙*, de Paco Bezerra, objeto de nuestro estudio.<sup>4</sup> La obra fue publicada en 2014 y estrenada un año después en la Sala Max Aub de las Naves del Teatro Español,<sup>5</sup> bajo la dirección de Luis Luque. Según advirtió el dramaturgo en una entrevista, en la base de su proyecto artístico –aún anterior a la obra teatral de Minke Wang– reposaba ya el deseo de suplir la falta existente en la literatura dramática española, que “no refleja la multiculturalidad madrileña ni invita a que esas nacionalidades [chinas] pudieran subirse al escenario; no hay papeles para ellos” (Bravo 2015: s. p.). Efectivamente, teniendo en cuenta la fecha de la producción y la recepción de la obra de Bezerra, la misma supuso una aproximación innovadora tanto en el plano temático y lingüístico de la diégesis como en el de la puesta en escena. El texto dramático, además de convocar a los migrantes asiáticos a una vida escénica para codificar su experiencia de paria en España, también incorporó algunos diálogos en chino, acompañados de un sistema de transcripción fonética para su correcta pronunciación y de su traducción al castellano en las notas a pie de página.<sup>6</sup> Este recurso dramático, orientado a subrayar la multiculturalidad y la polifonía lingüística de la sociedad española actual, fue explotado con mucha eficacia en el montaje del Teatro Español

---

<sup>4</sup> Otro texto dramático que, sin duda, debería aducirse en este contexto es *Taihú. Cabaret Oriental*, de José Cruz, escrito en 2003 y estrenado dos años después, lo cual lo convertirá, posiblemente, en una de las primeras tentativas teatrales de reflexionar sobre la migración china en España.

<sup>5</sup> La obra se publicó online dentro del II Programa de Desarrollo de Dramaturgias actuales del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). Un fragmento de la obra se publicó posteriormente en la antología *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones* (Fernández Soto, Checa y Olmos 2016: 183-194).

<sup>6</sup> El bilingüismo del texto de Paco Bezerra se aprecia desde el título de la obra que aparece tanto en español como en chino.

que, además, pudo contar con la participación de dos actrices chinas: Chen Lu y Huichi Chin, quienes interpretaron sus respectivos papeles.<sup>7</sup> Estas circunstancias representacionales, que no son habituales en el panorama del teatro español contemporáneo,<sup>8</sup> llegaron –a nuestro modo de ver– a desestabilizar la dialéctica dentro/fuera y la lógica de exclusión que son determinantes en relación a la figura del paria moderno. Como advierte Jeffrey K. Coleman, la puesta en escena de *El Señor Ye ama los dragones* en el Teatro Español “fue capaz de atraer a un gran número de público de ascendencia china al teatro, muchos de ellos por primera vez” (2017: 6). De este modo, el dramaturgo Paco Bezerra, junto con el director de montaje Luis Luque, no se limitaron a teorizar (lo que aquí quiere decir, dramatizar y representar) las fronteras invisibles en relación a la figura del migrante sino que, al incorporar, de modo real y eficaz, actrices y espectadores de procedencia china en el sistema de la comunicación teatral, lograron –aunque fuera solo durante la función– cuestionar y hasta desautorizar las prácticas sociales exclusivas y excluyentes que todavía hoy están vigentes en el ámbito teatral.

Ahora bien, dejando de lado las cuestiones referentes al sistema de la producción teatral en España (y, en particular, la todavía bastante reservada actitud ante la incorporación de la diversidad étnica en el escenario), el alcance de la recepción del espectáculo y sus posibles consecuencias para la integración social, nos proponemos analizar el texto dramático de Paco Bezerra, *El señor Ye ama los dragones*, para indagar en las formas de representación de la otredad y los mecanismos de exclusión de la misma, en sus dimensiones ideológicas, políticas y estéticas. Así, como punto de partida tomamos las siguientes preguntas: ¿De qué manera se codifica la imagen de la comunidad china en el texto? El humor presente en la obra, ¿refuerza los ya existentes conceptos estereotipados y peyorativos sobre esta comunidad o es tal vez una suerte de crítica social contra el racismo y el paternalismo occidental que nos invita a reformular nuestra comprensión de la figura del paria? ¿Qué prácticas o posiciones nos hacen considerar ajena o extraña a una persona (en este caso, a una persona de procedencia china) dentro de una comunidad dada (la española)? ¿Y qué ocurriría si los papeles se invirtieran? En otras palabras, ¿en qué medida los conceptos superior/inferior o dentro/fuera pueden ser reconfigurados a partir del encuentro entre el migrante y el autóctono?

<sup>7</sup> A las actrices chinas les acompañaron Lola Casamayor y Gloria Muñoz, en su rol de vecinas españolas.

<sup>8</sup> En este contexto, recordemos que en la puesta en escena de *Taihú. Cabaret Oriental*, de José Cruz, considerada como una de las primeras obras españolas en incorporar en las tablas al personaje chino, este fue interpretado por la actriz española Sonia de la Antonia. De hecho, Coleman ya ha advertido “la falta de representación de gente no blanca en el teatro español” tanto en lo que se refiere al texto dramático como la producción teatral (2017: 2). Si bien el citado crítico se enfoca principalmente en el tema de la invisibilidad de los negros en el teatro español, sus consideraciones se extienden fácilmente a otros grupos étnicos. Es más, podríamos incluso decir que encuentran una justificación más en su caso, al menos en lo que se refiere al campo de la escritura dramática. Pues, como ya lo hemos señalado, el repaso de las obras españolas contemporáneas que abordan la temática migratoria demuestra que los magrebies o los subsaharianos aparecen representados con mayor frecuencia en comparación con otros grupos migrantes como los latinoamericanos o asiáticos.

La mencionada dialéctica superior/inferior o dentro/fuera, que los factores de la racialización y la clase social determinan, se plasma de modo evidente en la estructura espacio-temporal de la obra. El espacio es uno de los elementos estructurales clave que desde el principio presenta y visibiliza la idea de la vida en comunidad, al tiempo que evidencia los mecanismos socioeconómicos de exclusión. La acción de la obra de Paco Bezerra se desarrolla en el interior de un bloque de pisos de la gran ciudad, de “un faraónico conglomerado urbano”, cuya estructura evoca la geometría de una colmena, según lo descrito en la acotación de apertura: “Dentro del mamotreto vecinal de ladrillos y hormigón, compuesto por varios bloques con sus respectivos portales, sus habitantes están constituidos de forma muy parecida a como lo hacen las abejas en sus colonias: abajo los obreros, en medio los zánganos y, arriba del todo, la abeja reina” (Bezerra 2015: 11). Se trata, así pues, de un lugar físico, perceptible y palpable al tiempo que es también un espacio social, tal y como lo perciben Edward Soja (1985) o Henri Lefebvre (2013). Como veremos a continuación, el espacio físico del edificio-colmena será sometido a varias y continuas transformaciones con el fin de evidenciar la gran variedad de prácticas sociales, al igual que las distintas interrelaciones entre las cuatro vecinas que protagonizan la obra. La primera de ellas, Magdalena, es una mujer española de mediana edad que habita la parte superior de la casa, el ático, desde donde ejerce como presidenta de la comunidad, a modo de abeja reina. En la planta intermedia vive la otra española: la bulímica Amparo, que mata las horas rellenando crucigramas o viendo la tele, sin prestar demasiada atención a las noticias que se emiten. Y, por último, encontramos a dos mujeres chinas, Xiaomei y su madre, la señora Wang, cuya precariedad de migrantes se relaciona con el lugar que ocupan en el edificio-colmena: un apartamento que es poco más que un húmedo trastero en el oscuro sótano. De este modo, tal configuración del espacio dramático, además de representar un cuadro de estratificación social, consigue también codificar otros elementos constitutivos con relación a la figura del paria moderno, de acuerdo con lo que Varikas sostiene:

La figura del paria remite, indefectiblemente, a un estatus social objetivo que combina la exclusión o el aislamiento de una sociedad o de una comunidad con el desprecio, el rechazo o la vergüenza que van de la mano. Este estatus está garantizado por las leyes, los rituales y las barreras invisibles, y frecuentemente está ligado a una posición particular en la división social del trabajo, lo cual implica una actividad económica de gran impacto e indispensable por naturaleza. (Varikas 2017: 91)

Estando de acuerdo con las citadas consideraciones de la investigadora francesa y, en concreto, con su conceptualización de la figura del paria, creemos que la disposición espacial de la obra no solo pone de manifiesto la precariedad de la familia china, sino que además marca una poderosa distancia insalvable, que la aparta y aísla del resto de la comunidad. El edificio de viviendas, con una escalera-ascensor que “a modo de muralla china separa la vida y los destinos de occidentales y orientales” (Fernández Soto, Checa y Olmos 2016: 40), ilustra

la situación estructural dentro/fuera de los migrantes asiáticos en cuanto parias modernos. Siguiendo la lógica estructural de exclusión, podemos inferir, tal y como Jeffrey K. Coleman, que:

The physical alienation of the Wang family to the basement of the building can therefore be seen as representative of the exclusionary tactics deemed necessary to create a "harmonious" (homogenous) Spanish community. Having the only residence in the basement, the Wang family is flanked on both sides by the storage closets. In that sense, their relegation to such an insignificant space amounts to them being equivalent to the junk that does not fit in an apartment... (Coleman 2018: sp.)

Así pues, las barreras físicas y bien palpables que el conjunto de pisos, pasillos y plantas constituyen no son sino una representación de las *barreras invisibles*, en términos de Varikas (2017), que se levantan entre las dos chinas migrantes y los vecinos nacionales. Se trata de unas barreras enraizadas en las prácticas, los comportamientos y las creencias, que se edifican sobre el desprecio, el desconocimiento, la profusión de estereotipos o el miedo. Son estas barreras las que separan dos realidades distintas, la occidental y la oriental, que, aun formando parte de la misma comunidad, coexisten distanciadas, aisladas e incomunicadas entre sí. El abismo que las separa, y que viene representado por la estructura del espacio dramático, se pone de manifiesto, igualmente y no con menos fuerza, en el plano temporal de la obra en que se confunden los dos sistemas del cálculo del tiempo. Según las acotaciones iniciales, la acción se desarrolla en el año 4.711 del calendario lunisolar chino, que es el que ordena la vida del portal para abajo, mientras que del portal para arriba rige el cálculo gregoriano. De ahí que Xiaomei advierta que, aunque de su casa a la de Magdalena, en apariencia, apenas les "separan unos cuantos pisos, [...] lo cierto es que estamos a más de 2.900 años de distancia" (Bezerra 2015: 21). Y, como añade luego sin faltarle sarcasmo, esta distancia, ahora temporal y hasta fantástica, tal vez sea la causa por la que la vecina española y la presidenta de la comunidad en la misma persona "ha tardado tanto tiempo en llegar" (2015: 22) al piso del subsuelo que Xiaomei y su madre habitan.

Es precisamente con esta tardía llegada de Magdalena y su llamada a la puerta de las chinas que se abre la primera parte de la obra, titulada "Infierno". Este título –al que le suceden los de dos partes más, "Purgatorio" y "Paraíso", cuya acción tendrá lugar en el quinto y el décimo piso, respectivamente– apela directamente a la mitología cristiana para reforzar aún más la jerarquización estructural del espacio dramático y, por ende, el de toda la comunidad de vecinos. Pero lo que más nos llama la atención de esta estructura tripartita de la obra, con sus correspondientes etiquetas, es la identificación del espacio de las chinas con el infierno. El vínculo que se establece entre ambos espacios, el físico y el simbólico-religioso, es dual: mientras que, por un lado, alude a las condiciones infrahumanas a las que son sometidas las migrantes, por el otro, las señala como posibles responsables de su desdicha, en tanto que se activa todo el imaginario judeocristiano de la culpa, sugiriendo que deben padecer en el infierno como

castigo por sus pecados individuales y/o colectivos. Este último elemento es de suma importancia para la constitución de la subjetividad paria que, según lo que plantea Varikas, a menudo es “objeto del desprecio o del miedo ligado a una tara de origen (el pecado original, el pueblo deicida, etc.), a la impureza y la contaminación de aquello que constituye la esencia misma del grupo (su feminidad, su cultura religiosa, sus proezas profesionales, su poder oculto)” (2007: 103).

Ahora bien, ¿por qué Magdalena, quien ocupa –literal y simbólicamente– la cúspide del edificio-colmena, decide descender al “Infierno”? Conforme se va desarrollando la acción, nos enteramos de que la mujer se guía por la voluntad de descubrir el misterio de una extraña sombra que recorre por las noches las escaleras de la casa y que, al parecer, se esconde en los trasteros del sótano. Es así que, en búsqueda de la verdad, la protagonista se ve obligada a romper las barreras, tanto físicas como metafísicas, para relacionarse con la familia china que ha ignorado por dieciocho años a pesar de haber tenido el cargo de presidenta de la comunidad durante todo ese tiempo. El diálogo que entabla con la joven migrante hace patentes muchos de los mecanismos de exclusión operantes en la sociedad española, al tiempo que revela algunos de los rasgos de la figura del paria moderno. Si bien la precariedad de la familia china ya se había podido intuir, como hemos podido comprobar, por la peculiar disposición escénica que subraya lo engorroso de su existencia, ahora la palabra completa esta visión con los detalles que se ofrecen sobre el oficio que ejercen la hija y su madre: el contrabando de bebidas alcohólicas. Según las acusaciones de Magdalena, las chinas se dedican a “vender cerveza de forma ilegal y dar asilo a gente sin recursos” (2015: 16), lo cual inquieta cada vez más a “niños y personas mayores que han empezado a tener miedo” (2015: 17). Si la primera de las mencionadas actividades refiere a la multitud de trabajos indignos que el imaginario occidental “adjudica” al migrante chino, la segunda alude al extraño personaje, otra figura excluida, que invade los dominios de la presidenta de la comunidad ocultándose entre los pasillos del sótano y cuya identidad ella misma se propone descubrir.

Dejando aparte de momento el papel que este elemento argumental desempeñará en el desarrollo de la intriga, quisiéramos prestarle ahora nuestra atención a la forma de discurrir de Magdalena, y en concreto, a las arriba citadas frases con las que acusa a las chinas de traficar bebidas alcohólicas y amparar a los necesitados. Sus palabras son una abierta declaración de su tan intransigente actitud, carente del más mínimo sentido de solidaridad o empatía: “Este no es un albergue, ni un supermercado. [...] ya no podemos más” (2015: 17). De manera similar funcionan otras expresiones de desprecio que utiliza para referirse al inquilino del sótano, efímero e irreconocible: “el mendigo de la manta” (2015: 30, 32, 33 y 34), “una sombra” (2015: 15) o “esa cosa” (2015: 16, 20 y 32). Todas ellas son expresión de la abyección, el rechazo y la deshumanización semántica de la figura del paria en tanto que subrayan su invisibilidad. La misma marca de invisibilidad se les arroja a las inquilinas chinas que durante décadas sufrieron el desprecio, la indiferencia y el desafecto de los demás miembros de la comunidad del edificio-colmena. Prueba de este estatus de *sombra* (o entes imperceptibles) es, entre otros, la confusión que muestra Amparo al enterarse del encuentro de

Magdalena con una tal Xiaomei, cuya existencia creía ignorar. En este sentido, tanto la familia Wang como el misterioso personaje del subsuelo se insertan en las coordenadas que constituyen la subjetividad paria: se hacen invisibles e imperceptibles para la mayor parte de la sociedad, pero su aparición o materialización imprevista provoca el temor o el aborrecimiento hacia todo aquello que supuestamente no existe o que, según la lógica estructural del sistema de exclusión, no debería existir.

El diálogo de la primera parte hace referencia, asimismo, a otro aspecto de la exclusión a la que alude Varikas, siguiendo a Max Weber. Para este último, el paria “acumula, además del estatus de extranjero tolerado, la impureza constituida y regida por prohibiciones rituales que excluyen al extranjero de la mesa común y del matrimonio con miembros de la comunidad dominante” (Varikas 2017: 91). Aunque la obra teatral de Bezerra no es explícita ante las taras de la impureza o de las prohibiciones rituales que rodean al matrimonio, el motivo de la mesa común sí que es de relevancia para el desarrollo de la intriga, al tiempo que resalta las barreras invisibles y prácticas excluyentes que operan dentro de la comunidad de vecinos. Cuando Xiaomei le propone a Magdalena revelarle la identidad de la sombra del sótano a cambio de un café y un pedazo de tarta en su casa, la española es incapaz de disimular su repugnancia; así, los pasillos de la escalera parecen operar como líneas que delimitan las fronteras entre lo puro y lo impuro, lo tocable y lo intocable. No obstante, ante la falta de alternativas, Magdalena llega a aceptar el trato, aunque hace todo lo posible para no quedarse a solas con sus huéspedes orientales y se asegura –con todas sus dificultades– la compañía de Amparo. Esta, que no entiende los motivos de su amiga para invitarlas a merendar en su casa, al principio se niega a sentarse a la mesa con tales insectos repulsivos:

AMPARO. No es por nada, pero si es una broma, hace ya rato que dejó de tener gracia.

MAGDALENA. No es ninguna broma. Me pidieron un café y un trozo de tarta y les dije que sí.

AMPARO. No me puedo creer que me estés hablando en serio.

MAGDALENA. No van a ser más de quince minutos.

AMPARO. Ni quince, ni veinte. A mí me explicas las cosas bien o yo no voy a ninguna parte, y menos a sentarme a la mesa con ese par de cucarachas. (Bezerra 2015: 33)

Cuando las cuatro se reúnen por fin en el “Paraíso” de la décima planta para celebrar el cumpleaños de la señora Wang, se desestabilizan –quizá, por vez primera– aquellas barreras invisibles enraizadas en sus prácticas, comportamientos y creencias. De entre estas últimas llama la atención, en particular, la convicción occidental a la que alude Xiaomei y que retoma el motivo de lo impuro y lo abyecto con relación a las costumbres alimentarias de los orientales: “Por cierto: si mi madre se acerca al perro de algún vecino y le pasa la mano por encima, no es porque quiera comérselo, es que le encantan los animales y lo está acariciando” (2015: 47). Esta intervención sintoniza con el resto de la conversación

de sobremesa que gira en torno a la imagen estereotipada de los chinos y las experiencias de racismo común a todas las personas migrantes en los países de acogida europeos. En realidad, se trata más de un monólogo de Xiaomei que de una conversación, ya que las anfitrionas se quedan mudas (tal vez, avergonzadas) ante la serie de chistes discriminatorios y xenófobos que despliega Xiaomei. Ante la falta de reacciones, la joven explica –no sin sarcasmo– que: “En este edificio los ruidos y las conversaciones bajan por todas partes: el patio, los muros, las paredes... Hay días en los que las voces se cuelan, incluso, por las tuberías y los desagües. De quién creen, si no, que me aprendí los chistes” (2015: 47). Según advierte Coleman:

This appropriation of racism, in addition to Xiaomei’s exaggerated delivery, develops off-color jokes that provoke laughter (in her neighbors and in spectators) based in discomfort and/or internalized racism. Xiaomei is therefore able to use the jokes to transcend the notion of the Other as a continual victim. Though the jokes may have hurt her feelings over the years, her ability to reproduce them flawlessly indicates an ability to overcome racist rhetoric and use it to shame those who employ it. (Coleman 2018: sp.)

Efectivamente, Xiaomei logra apropiarse del lenguaje, el humor y las bromas estereotipadas que interiorizan el racismo y que resignifican la noción del otro. Con ello la protagonista se erige como la paria *consciente*, en términos de Arendt (1998, 2004 y 2015), ya que revela una conciencia de las prácticas racistas mucho más profunda que la de otros miembros de su comunidad, que en la obra es representada por la figura de la señora Wang. El rol de esta señora Wang es el de una mujer un tanto desconectada de la realidad circundante, en parte debido a su enfermedad mental (la demencia) y, en parte, a su desconocimiento total del castellano; estos factores la confunden con respecto a las intenciones de su interesada vecina española, que malinterpreta como un gesto de afecto y amistad. En su configuración parecen reposar toda una serie de imágenes estereotipadas que funcionan en el imaginario occidental y que aluden al asumido carácter sumiso, dócil, silencioso y hermético de la comunidad china. Y es precisamente esta imagen contra la que se alza Xiaomei en su papel representante de la segunda generación de migración. En este contexto, resulta sumamente interesante el diálogo entre Xiaomei y Magdalena durante su primer encuentro en el sótano:

MAGDALENA. ¿Dónde has aprendido a hablar así?  
XIAOMEI. ¿Cómo?  
MAGDALENA. Así, como si no fueses china. *XIAOMEI se ríe.* ¿De qué te ríes?  
XIAOMEI. De usted.  
MAGDALENA. ¿De mí?  
XIAOMEI. Sí, porque no soy china.  
MAGDALENA. Ah, ¿no?  
XIAOMEI. No.  
MAGDALENA. ¿Y de dónde eres, entonces?  
XIAOMEI. De aquí.

MAGDALENA. ¿De aquí de dónde?

XIAOMEI. De este sótano.

MAGDALENA. Nadie es de un sótano. No digas tonterías.

XIAOMEI. La gente es de donde nace y de donde ha vivido. Yo nací aquí y aquí me ve. De dónde quiere que sea. (Bezerra 2015: 22)

La apreciación de Magdalena sobre el perfecto dominio de la lengua española de Xiaomei, que ya de por sí es segregacionista (en tanto que parece que solo las personas caucásicas tienen derecho a identificarse con España), es el punto de partida desde el que indagamos en el tema de las construcciones identitarias migrantes. Como se desprende del citado diálogo, Xiaomei no se reconoce a sí misma como china, pero tampoco se declara abiertamente española. Según afirma, ella viene "de aquí", es decir, del sótano que es símbolo de su híbrida identidad. Es justo en este sótano, un lugar de cruce de identidades, donde cobran vigor las observaciones de Arendt (2007) acerca de las interrelaciones entre la lengua materna y la adoptada que se presentan como elementos clave de toda experiencia migratoria. Xiaomei, que nació en España (donde también cursó sus estudios) y que no se siente del todo china, también admite mantener ciertos vínculos emocionales y colectivos con su lengua materna, que es la que le permite no solo comunicarse con su madre sino también relacionarse con una parte de su identidad y articular un sentimiento de pertenencia. Ejerciendo de traductora de su madre, se mueve constantemente entre su lengua materna y la adoptada, funcionando como una bisagra que conecta las dos realidades. Al mismo tiempo, se niega a rechazar una parte de la tradición oriental que la vincula con una parte de su identidad. Prueba de ello es su forma de conceptualizar el tiempo y las festividades de tradición occidental (la Navidad y el Año Nuevo) conforme con el cálculo del calendario chino. De esta manera, la tensión entre ambas identidades se hace continua, sin que gane ninguna de ellas. Dada esta dualidad social, lingüística y cultural, Xiaomei logra crearse una nueva identidad: la de ser tan china como española.

Esta toma de conciencia de Xiaomei desde una novedosa y enriquecedora subjetividad es, probablemente, el primer paso para sanar y desmontar su posición de paria dentro de la estructura social. Por ello es que, ante sus diferencias e identidad estigmatizada, Xiaomei adopta la estrategia del paria consciente o rebelde que nos proponen Arendt y Varikas. Si la primera filósofa admite que "[e]l paria se convierte en rebelde en el momento en que entra en la escena política" (2004: 59), la otra precisa que su figura consiste en "rechazar el principio de la constitución jerárquica de las diferencias y de su evaluación", demostrando "su solidaridad con sus semejantes menos afortunado/as que ello/as" y abriéndose "sobre una visión crítica de la sociedad que pretende englobar todas las relaciones injustas" (2017: 106).

La gran capacidad de actuación que caracteriza a Xiaomei se hace más que evidente desde el mismísimo comienzo de la obra. Y es que en el plano dramático su personaje funciona como un agente catalizador y ordenador de la acción: es responsable de introducir el motivo de la merienda común que se transforma en el núcleo de la trama y, además, crea y distribuye la tensión

dramática, dosificando la información que llega a sus interlocutoras (y, por extensión, a los y las lectores/espectadores). En el plano ideológico, desde la primera conversación que mantiene con Magdalena, la joven nos revela su sentido de la dignidad y orgullo que residen en su exterioridad, convirtiéndose con ello en portadora de la crítica y denuncia social, que se manifestará de pleno y con toda fuerza en la última parte de la obra, con las cuatro vecinas reunidas. Es ahí donde Xiaomei, al evocar el conjunto de prejuicios y prácticas excluyentes que sufre la población migrante china, desenmascara las actitudes conservadoras y xenófobas que adoptan ambas españolas. Es más, una vez desvelada la identidad de la sombra del sótano, que no es sino el marido de Magdalena, despedido hace algunos meses, la protagonista consigue desplazar la experiencia paria a otro territorio y, de este modo, reformular nuestra comprensión de la figura de exclusión, redirigiendo la atención a otro tema de la obra: la crisis económica.

Para ello, Xiaomei recurre de nuevo a una parte de su tradición/identidad de origen y evoca el proverbio chino sobre el señor Ye evocado en el título, que tanto amaba a los dragones que hasta el rey de todos ellos decidió conocerlo. No obstante, el hombre "al ver de repente la cabeza del dragón tan de cerca, tan grande y tan real, se aterrorizó y huyó no queriendo volver a saber nunca nada más de los dragones" (2015: 58). Como advierte Xiaomei, hay un claro paralelismo entre el personaje de la fábula china y su vecina del último piso, ya que ambos tienen miedo a enfrentarse a la verdad, aunque aparenten lo contrario. De hecho, Magdalena opta por ignorar toda una serie de pistas que se le presentan y por las que podría haber descubierto ella misma el misterio de su casa. Estas van desde las cartas del banco amontonadas y sin abrir que avisan sobre la próxima incautación de la casa, los cortes de electricidad por falta de pago, hasta las excusas baratas de su marido, ausente por un supuesto viaje de negocios justo en la temporada de la Navidad. El tema de la crisis económica se presenta, asimismo, a través de las noticias del telediario que suenan de fondo durante toda la conversación entre Magdalena y Amparo que, viviendo en su burbuja, no le prestan ni la más mínima atención:

INFORMATIVOS. La economía sigue en recesión y la tasa de desempleo alcanza máximos históricos. El Presidente dejó claro que un rescate de la economía global del país es inminente. (Bezerra 2015: 26)

INFORMATIVOS. El Gobierno ha anunciado que la situación del país es crítica y delicada... [...] La que el número de desempleados inscritos en los servicios públicos de empleo... [...] Creció en casi trescientas mil personas en el recién finalizado año... Por lo que, a día de hoy, y una vez finalizado el último trimestre del año... [...] Se puede afirmar que el paro ha conseguido su peor cifra... [...] Superando, por primera vez en la historia, los seis millones doscientos mil parados. (Bezerra 2015: 27-28)

INFORMATIVOS. Durante el año pasado, 500 familias han sido desahuciadas a diario y medio millón han perdido sus casas desde 2008. La violencia y los robos a plena luz del día aumentan en todas las provincias del país sin que

las fuerzas de seguridad consiguen mantener el orden. Miles de trabajadores afectados, recortes en la sanidad y la educación pública... (Bezerra 2015: 29)

El diálogo trivial y baladí de las vecinas que se entrecruza continua y forzosamente con los informativos emitidos revela su atroz indolencia, egoísmo y falta de solidaridad hacia los precarios que brotan a consecuencia de la crisis económica, además de denotar su desconexión del mundo circundante. Es precisamente por ello que Magdalena necesita la ayuda de la joven migrante de abajo para tomar conciencia de su propia precariedad y de cómo ella misma y sin darse cuenta ha pasado de una posición privilegiada a ser una víctima más de la crisis económica. No obstante, consideramos que la actuación de Xiaomei no debería ser entendida como un mero punto de arranque para los procesos cognitivos de Magdalena. Es más, su acción es decisiva para activar el camino de liberación de la que hasta ese momento fue considerada una paria más. Este proceso radica en la propia reivindicación de "sí misma", como sujeto, como individuo. En otras palabras, Xiaomei ha de reclamar su derecho de admisión al rango de la humanidad. Deberá también negociar (o incluso, negar) el esquema de jerarquizaciones operantes y cumplir con su mayor aspiración vital: conseguir escapar de la precariedad y empezar a estudiar en la universidad. Es así que Xiaomei le propone a una Magdalena al borde del colapso económico (y a su marido, que se esconde en uno de los trasteros) que se queden con el apartamento del sótano y su negocio de venta de bebidas para sobrevivir, mientras que ella pasaría a ocupar su piso:

XIAOMEI. Bueno, quiero decir que... si no tienen otro sitio donde meterse, y les apetece seguir viviendo los dos juntos... pueden quedarse en mi casa. *Pausa*. En principio no les cobraría nada. Eso sí, a cambio tendrían que ayudarme con el negocio de las cervezas. *Nadie dice nada*. Es fácil: sólo hay que comprobar el dinero, estar despierto por si tocan al telefonillo y controlar que haya siempre cerveza fría. [...] Los primeros meses seguro se les hace cuesta arriba, pero yo creo que juntos, y abrochándose un poco el cinturón, de aquí a unos años conseguirán salir adelante. (Bezerra 2015: 60-61)

De este modo Xiaomei consigue abandonar su espacio de reclusión con el fin de ocupar un puesto central de visibilidad e inserción en la sociedad española. Como señala Coleman, "[t]his proposition inverts the power dynamic because it makes Xiaomei the new queen bee, able to oversee her worker bees (Magdalena and her husband) as they work to pay off their debts" (2018: s. p.). La obra concluye con unas escenas que se desarrollan simultáneamente en los tres espacios escénicos. Mientras que Xiaomei comienza a instalarse en el apartamento de arriba para hacer de él su nuevo hogar, disponiéndose a recoger la mesa y a desmontar el árbol de Navidad (puede que ya con vistas a las próximas celebraciones del Año Nuevo chino), en el quinto piso Amparo se encierra apresuradamente en su casa e intenta reponerse del *shock* mental que ha sufrido. Mientras tanto en el sótano se encuentra Magdalena, cuya imagen es muy diferente a la del comienzo de la obra: "su pelo ya no recuerda al de las reinas que de perfil

figuran en la cara de las monedas, ahora, más bien, se parece a una flor marchita” (2015: 62). Si esta nueva disposición reproduce las acciones de la “reina abeja” al comienzo de la obra, parece entonces que no existe vuelta atrás: los papeles se han invertido y ahora es ella la que se verá sujeta a las prácticas de exclusión operantes en una sociedad capitalista neoliberal extrema.

Una parte de la crítica teatral ha querido ver en este inesperado desenlace de la obra “una alegoría del choque entre Oriente y Occidente, del poderoso avance planetario del Dragón chino” (Fuentes 2015: sp.). Es así que, para Rafael Fuentes, Xiaomei representará en el final “la disciplinada avanzadilla del dragón oriental que avanza con un poder financiero imbatible”, mientras que Amparo y Magdalena serán “la encarnación de un país –el nuestro–, quizá de un continente –el europeo–, de espaldas al cambio global, resistiéndose a ver cara a cara la auténtica realidad, negándose a afrontar las necesarias transformaciones e incapacitado para reconocer el futuro que ya comienza a instalarse en el presente” (2015: sp.).

A diferencia de esta interpretación de índole alegórico-globalizante, pero sin leer tampoco las últimas escenas en clave de justicia social o venganza por parte del grupo marginado y excluido, nos inclinamos a pensar que es la forma con la que la obra de Paco Bezerra trata de dar cuenta de las resignificaciones y renegaciones de las subjetividades parias que se (re)producen continua y sistemáticamente en sintonía con la complejidad del mundo actual sometido a cambios tan drásticos. El desenlace de *El Señor Ye ama los dragones* articula, así pues, la denuncia en contra de todo modelo político, económico y social que separa, divide y excluye. Asimismo, creemos que este desenlace, junto con la acción extra-dramática que el autor sugiere en su nota final y según la cual “[b]ien pudiera ser que, en la calle, Magdalena estuviera esperando a que salieran los espectadores para venderles latas de cerveza fría a un euro” (2015: 64), se orienta, principalmente, a la denuncia y reflexión sobre las prácticas de exclusión que, en ocasiones, pueden volverse en contra de quienes las practican. Magdalena, que antes encarnaba el núcleo generador de las mismas, acaba por rendirse y ser subyugada a la lógica explotadora del modelo neoliberal que se combina con la lógica excluyente en torno a la figura del paria. Creemos que con este inesperado giro de tuerca es como mejor se consigue concienciar y sensibilizar al lector/espectador: es una invitación abierta a la movilización y el compromiso con una política de las comunidades, ya que en este caótico mundo contemporáneo todos y todas podemos convertirnos en parias del sistema.

#### OBRAS CITADAS

- Arendt, Hannah (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Buenos Aires: Taurus.  
Arendt, Hannah (2004). *La tradición oculta*. Buenos Aires: Paidós.  
Arendt, Hannah (2007). “What Remains? The Language Remains”, in *The Jewish Writings*, ed. Jerome Kohn. Nueva York: Schocken Books.

- Arendt, Hannah (2015). Una revisión de la historia judía y otros ensayos. Barcelona: Paidós.
- Bezerra, Paco (2015). *El señor Ye ama los dragones 叶公好龙*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Bravo, Julio (2015). "Proverbio chino, realidad española", ABC, 15 de marzo, <<https://www.abc.es/cultura/teatros/20150313/abci-senor-dragones-paco-bezerra-201503122006.html>> (30 de agosto de 2021).
- Coleman, Jeffrey K. (2017). "‘Esperate un par de siglos’: La (in)visibilidad de los negros en el teatro español", *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 16: 1-7. Accesible en <<http://www.anagnorisis.es/pdfs/n16/JeffreyKColeman.pdf>> (30 de agosto de 2021).
- Coleman, Jeffrey K. (2018). "Privileging the Oriental in Paco Bezerra's *El señor Ye ama los dragones*", *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 72.1: 3-12. DOI: <<https://doi.org/10.1080/00397709.2018.1421826>>.
- Coleman, Jeffrey K. (2020). *The Necropolitical Theater: Race and Immigration on the Contemporary Spanish Stage*. Evanston: Northwestern University Press. DOI: <<https://doi.org/10.2307/j.ctvzgb7b9>>.
- Collado, Adrián Alejandro (2018). *Caricaturas del Otro: Contra-Representaciones Satíricas de la Inmigración en la Literatura y la Cultura Visual Española Contemporánea (1993-2017)*. Tesis doctoral inédita. University of California.
- Fanjul, Sergio C. (2015) "El teatro que refleja la realidad", *El País*, 21 de marzo, <[https://elpais.com/ccaa/2015/03/20/madrid/1426878915\\_026690.html](https://elpais.com/ccaa/2015/03/20/madrid/1426878915_026690.html)> (30 de agosto de 2021).
- Fernández Soto, Concha y Francisco Checa y Olmos (2016). "La inmigración y las artes: el teatro como espacio de encuentro, identidad y memoria", in *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*, ed. Concha Fernández Soto y Francisco Checa y Olmos. Madrid: Fundamentos, 7-60.
- Fuentes, Rafael (2015). "*El señor Ye ama los dragones*, de Paco Bezerra: los señuelos del monstruo", *El Imparcial*, 30 abril, <<https://www.elimparcial.es/noticia/150741/criticas-de-teatro/el-senor-ye-ama-los-dragones-de-paco-bezerra-los-senuelos-del-monstruo.html>> (30 de agosto de 2021).
- Lefebvre, Henri (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Soja, Edward (1985). "The Spatiality of Social Life: Towards a Transformative Rethorisation", in *Social Relations and Spatial Structures. Critical Human Geography*, ed. Derek Gregory y John Urry. Londres: Palgrave, 90-127. DOI: <[https://doi.org/10.1007/978-1-349-27935-7\\_6](https://doi.org/10.1007/978-1-349-27935-7_6)>.
- Varikas, Eleni (2017). *Las escorias del mundo. Figuras del paria*. Veracruz: Universidad Veracruzana.



## HEROICIDAD Y EXCLUSIÓN EN LA FANTASÍA CONTEMPORÁNEA: EL CASO DE *BRUJAS DE ARENA* DE MARINA TENA \*

HEROICITY AND EXCLUSION IN CONTEMPORARY FANTASY: THE CASE OF MARINA TENA'S *BRUJAS DE ARENA*

ISABEL CLÚA GINÉS  
Universidad de Sevilla  
iclua@us.es

Recibido: 05.09.2021  
Aceptado: 10.02.2022

**RESUMEN:** Este trabajo explora el tratamiento de figuras marcadas por la exclusión y la liminalidad en la fantasía contemporánea centrándose en el caso de la novela *Brujas de arena* (2021), de Marina Tena. Desde una original hibridez textual, que mezcla rasgos de la fantasía clásica con notas de las llamadas ficciones climáticas, la novela articula su trama en torno a dos figuras marcadas por la exclusión (parias) que los desarraiga de cualquier comunidad –tanto de origen como de posible llegada– lo que los convierte en seres entre dos mundos (tránsfugas). Ello permite reflexionar sobre los mecanismos de opresión de las comunidades y las posibilidades de resistencia a ella.

**PALABRAS CLAVE:** Fantasía, ficción climática, exclusión, parias, tránsfugas

**ABSTRACT:** This paper explores the treatment of figures marked by exclusion and liminality in contemporary fantasy, focusing on Marina Tena's novel *Brujas de arena* (2021). Using an original textual hybridity, which mixes features of classical fantasy with notes of the so-called climatic fictions, the novel articulates its plot around two figures marked by exclusion (pariahs) that uproot them from any community –both of origin and of possible arrival–; this experience turns them into beings between two worlds (defectors). This allows us to reflect on the me-

---

\* Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto "Tránsfugas y parias modernas: género y exclusión en la cultura popular del s. XXI" (FEM2017-83974-P), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

chanisms of oppression of the communities and the possibilities of resistance to it.

KEYWORDS: Fantasy, Climate fiction, Exclusion, Pariah, Defector



## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se sitúa en el territorio de la literatura no-mimética o literatura proyectiva, esto es, aquella que construye su universo ficcional a partir de la ruptura, divergencia o transgresión respecto a las leyes de nuestro mundo empírico. Así, en los universos ficcionales de esta modalidad literaria ocurren “hechos que en dicho mundo empírico no pueden darse debido a una imposibilidad pragmática quizás física, quizás espacial o temporal” (Moreno 2010: 91). Utilizo de manera interesada esta definición, innegablemente amplia, porque permite agrupar tres grandes modalidades textuales que están muy próximas en términos de producción, circulación y consumo y que a menudo se entrecruzan entre ellas; me refiero a la ciencia ficción, el terror y la fantasía.

Las tres han compartido, y en cierta medida, aún comparten diversos prejuicios críticos derivados de su consideración como géneros populares, adjetivo que se asocia a un consumo masivo (no siempre real) así como a una inferioridad cualitativa y un carácter complaciente orientado a ganarse el favor del público (Williams 1983: 239). Es este último elemento el que ha motivado, a mi entender, “una de las tergiversaciones más habituales respecto al potencial interpretativo de lo fantástico como modalidad autónoma de ficción (o de lo no mimético en general) [...] aquella postura crítica que lo considera incompatible con las preocupaciones sociopolíticas del *hic et nunc* humano” (Gregori 2020: 100). Sin embargo, su carácter proyectivo y, por ende, su capacidad para repensar los límites y las convenciones que construyen nuestra realidad las dota de un potencial crítico que los estudios especializados han ido indagando de manera cada vez más intensa.

Cabe matizar, no obstante, que ese potencial político de las ficciones proyectivas no es simétrico y, mientras está bien asentada la idea de que la ciencia ficción mira hacia el futuro o se sirve de la tecnología para interrogarse sobre el presente o que las textualidades centradas en la inquietud o el terror se valen de esos afectos/efectos para hacer aflorar ansiedades culturales de manera evidente,<sup>2</sup> la fantasía es tachada a menudo, y de forma paradójica, o bien de apolítica o bien de conservadora, nostálgica o conformista.

---

<sup>2</sup> Obviamente, se trata de una simplificación del potencial crítico de ambos géneros, que ha sido explorado de forma consistente por la crítica. Por ejemplo, en el caso de la ciencia ficción, el concepto de *nóvum* acuñado por Suvin (1979) y no necesariamente anclado al futuro o la tec-

Este juicio descansa, a mi modo de ver, en la interpretación tosca de algunos de sus rasgos definitorios, en concreto, su estructura cómica y efecto de maravilla (Attebery 1992), que acaba conduciendo a la atribución de un carácter despolitizado y escapista.<sup>3</sup> Igualmente, los escenarios predominantes (pretecnológicos y medievalizantes) de la fantasía épica, central dentro del género, parecen reforzar esta idea al derivarse de ellos una serie de tropos como los modelos de género patriarcales, las relaciones jerárquicas entre clases, la presentación del orden metafísico del mundo como algo natural y deseable o la glorificación de la violencia bajo la apariencia de heroísmo.

Sin embargo, este tipo de apreciaciones son inexactas y están muy vinculadas a la centralidad de la obra de Tolkien en el centro del canon de la fantasía:<sup>4</sup> si bien es cierto que esta apareció como etiqueta genérica reconocible en la década de 1960 al hilo del éxito comercial de *The Lord of the Rings* (1954-55) (Kelso 2010), no es menos cierto, como señalan Clute y Grant (1997), que “[t]he expansion of Fantasy was a consequence of the counterculture of the 1960s, but that period’s usually progressive values were largely antithetical to texts like J R R Tolkien’s *The Lord of the Rings* (1954-1955)”, especialmente en lo que se refiere a su política de clase, racial y sexual. Así, aunque el modelo tolkieniano fue central en el desarrollo del género –también en parte por sus valores críticos con la industrialización y el militarismo–, propició al mismo tiempo el surgimiento de la llamada fantasía revisionista, “a conscientious attempt to make the condition of fantasy new by discarding standard genre tropes” (Clute y Grant 1997), de carácter esencialmente político.

A pesar de que la fantasía revisionista no siempre ha tenido como eje lo genérico-sexual, es indudable que este ha sido uno de los más fértiles y destacados.<sup>5</sup> No es casual, si tenemos en cuenta que en las décadas de los 60 y los 70 se consolida el feminismo tanto en el ámbito académico como social. En consonancia con este ambiente, se reeditan autoras pioneras como C.L Moore

---

nología, es el elemento de extrañamiento cognitivo en el que descansa, en buena medida, ese potencial. En el caso del terror, por ejemplo, son bien conocidas las lecturas de Jackson (1981) acerca de la capacidad de lo fantástico para hacer subvertir la realidad haciendo aflorar deseos y terrores inconscientes. La perspectiva psicoanalítica que adopta Jackson también es recurrente en los estudios sobre gótico llegando incluso a atribuir a esta modalidad un carácter heterotópico (Botting 2012).

<sup>3</sup> Lo plantea con claridad Csicsery-Ronay al señalar que la imaginación, con la que se vincula la fantasía por encima de cualquier otra facultad, es vista como “the most vulnerable and exposed of human faculties, the most likely to be seduced and confounded by the capitalist manipulation of consciousness”; de ahí que se deduzca que “[i]ts natural inclination is to falsify reality, to indulge in fear and pleasure” (2003: 288).

<sup>4</sup> Recordemos que Attebery plantea el género como un “fuzzy set” cuyo centro es claro, Tolkien, y sus bordes difusos. Pero conviene recordar también la pertinente apreciación de Mendlesohn (2013) acerca de que ese centro no es donde reside la esencia de la fantasía sino donde empieza nuestro reconocimiento de la fantasía, lo que está determinado por la fortuna editorial de Tolkien, pero podría haberse configurado de otro modo.

<sup>5</sup> La entrada de Clute en *The Encyclopedia of Fantasy* se centra sobre todo en este eje, pero no hay que olvidar el trabajo de autores como Michel Moorcock, Tad Williams, Terry Pratchett o China Miéville, que han revisado los tropos de la fantasía de manera muy militante privilegiando otros parámetros.

o Evangeline Walton y surgen nuevas y reconocidas autoras dentro del género, como Patricia McKillip, Mary Stewart, etc. que, como ha sido ampliamente subrayado, renuevan la tradición con enorme solidez (Attebery, 1992). En ese sentido, la monografía de Spivack (1987) –pese a estar limitada al estudio de escritoras anglófonas de los 70 y 80 y ceñirse a una visión del género (*gender*) un tanto esencialista y, desde luego, alejada de la multiplicidad de significados y experiencias que tras la Tercera Ola se le atribuye al término “mujer”– ofrece a través del análisis de autoras como Ursula K. Le Guin, Marion Zimmer Bradley, Vera Chapman o las anteriormente mencionadas McKillip, Walton y Stewart, una reveladora panorámica de los mecanismos recurrentes en la fantasía revisionista escrita por mujeres.

Entre ellos ocupa un lugar primordial la elección de protagonistas femeninas que redefinen la noción de heroicidad al desligar atributos como la resolución o el coraje físico de objetivos como el poder o la dominación, e introducir la realización personal o la protección de la comunidad como motores de la acción heroica (Spivack 1987: 8). En consonancia con este procedimiento, se destaca la redefinición de los roles femeninos y masculinos tradicionales, que se presentan de un modo más poroso y que, por tanto, se invita a desnaturalizarlos. Igualmente, este carácter revisionista alcanza más allá del *gender* para modificar elementos puramente textuales; así, se constata la preferencia por narrativas circulares frente al modelo lineal de la *quest*; el abundante uso de la reescritura de relatos históricos o míticos cediendo la perspectiva a figuras femeninas que han ocupado posiciones subsidiarias en el relato canónico; la predilección por escenarios premedievales o altomedievales, que evitan la exaltación de lo caballeresco y permiten introducir la idea de sociedades matriarcales; y, finalmente, el rechazo del dualismo moral, el enfrentamiento entre el Bien y el Mal, que ha articulado buena parte de la fantasía.

Salvando todas las diferencias respecto al trabajo de Spivack, es indudable que muchos de esos rasgos son todavía vigentes en la fantasía actual. Valga el ejemplo de las recientes y exitosas novelas *Uprooted* (2015) y *Spinning Silver* (2018), de Naomi Novik, que cumplen a la perfección con varios aspectos de esta tradición previa: el protagonismo femenino que reformula la idea de heroicidad, la reescritura como mecanismo de renovación (en ambos casos nutriéndose del universo de los cuentos de hadas) y el rechazo frontal a una visión maniquea del mundo que permita distinguir entre héroes y villanos. El ejemplo de Novik, y por eso lo traigo a colación, resulta muy significativo a la hora de delinear algunas de las características de la ficción revisionista en la actualidad. Para empezar, ambas novelas han sido reconocidas por la crítica, pues han sido finalistas o ganadoras de los tres grandes galardones del género,<sup>6</sup> lo que muestra a las claras que no estamos hablando de oscuras y minoritarias versiones de la fantasía sino de fórmulas bien asentadas en el paisaje del género. En segundo término, ambas dan buena cuenta de la tendencia generalizada a la hibridación textual, pues aunque

---

<sup>6</sup> *Uprooted* fue la ganadora del premio Nebula 2015 y Locus 2016 a la mejor novela de fantasía y finalista del Hugo. *Spinning Silver* fue la ganadora del premio Locus 2019 a la mejor novela de fantasía y finalista del Hugo ese mismo año.

su adscripción a la fantasía es indiscutible, utilizan tropos del gótico (la reclusión, el erotismo tortuoso, etc.) de manera consistente; la hibridación es extensible a otra de las grandes triunfadoras de la crítica en los últimos años, N.K. Jemisin, cuya trilogía *Broken Earth* (2015-2017) cabalga entre la ciencia ficción y la fantasía, e incluso ha sido etiquetada como *science fantasy*.<sup>7</sup> Pese a que los enfoques y tratamientos de estas autoras son muy distintos, ambas tienen en común, y este es el último rasgo reseñable, una evidente inclinación a explorar temáticamente los mecanismos de opresión y discriminación en los mundos ficcionales que construyen, yendo más allá del género –que no deja de ser un elemento central– en lo que podríamos llamar una visión interseccional de la opresión con especial atención a los aspectos raciales y, además, en el caso de Jemisin, con un fuerte componente ecocrítico.

Este brevísimo esbozo de la fantasía actual en el ámbito anglosajón se hace indispensable para pulsar las tendencias que están adaptándose y redefiniendo el género en el ámbito hispánico, en el que también podemos apreciar el impacto y relevancia de la fantasía de corte revisionista escrita por mujeres. Valga como ejemplo la concesión del premio Celsius 2017 a *Róndola*, de Sofía Rhei, una novela que juega con las expectativas de género y sexualidad fijadas por los cuentos de hadas y la fantasía clásica y que se nutre del tono humorístico y desenfadado de grandes referencias del género, como Terry Pratchett.<sup>8</sup> Entregados desde 2008 a la mejor novela de fantasía, ciencia ficción o terror dentro de la Semana Negra de Gijón, los Celsius son un ejemplo más de la consolidación de la oferta y consumo de la literatura proyectiva en nuestro entorno cultural en las últimas dos décadas, en las que se han diluido las fronteras que separaban la esfera del *fandom* y la del *mainstream*, se ha multiplicado la oferta en los catálogos editoriales tanto especializados como generalistas y ha eclosionado una nueva cantera de escritores y escritoras (Sánchez Trigos, Clúa y Moreno Serrano 2020).<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Las tres novelas de la trilogía han ganado el Hugo en 2016, 2017 y 2018, siendo las novelas de Novik finalistas en las ediciones de 2016 y 2018. En los Nebula, *The Stone Sky* fue la ganadora en 2017 y *The Fifth Station* fue finalista en la edición de 2015, que ganó Novik con *Uprooted*. En los premios Locus a la mejor novela de fantasía, las autoras los han ganado sucesivamente: Novik en 2016 y 2019 y Jemisin en 2018.

<sup>8</sup> Rhei fue la segunda mujer en conseguir el galardón tras Elia Barceló, quien lo recibió en 2014 por *Hijos del clan rojo*. Este año la ganadora ha sido Mariana Enríquez por *Nuestra parte de noche*. Que en trece ediciones solo haya habido tres ganadoras y todas ellas en las ediciones más recientes resulta significativo.

<sup>9</sup> Esta transformación se aprecia en numerosos indicadores que merecerían un estudio extenso en sí mismos, pero me voy a limitar a apuntarlos de manera no exhaustiva. Uno de ellos es la regularización y aparición de nuevos foros de encuentro y debate, por ejemplo, el Congreso Nacional de Fantasía y Ciencia Ficción, más conocido como HispaCon, que arranca su celebración regular en la década de los 90 tras algunas ediciones en los 70 y 80 de carácter minoritario; otro ejemplo inexcusable es el Festival Celsius 232, celebrado anualmente desde 2011 y que se ha convertido en un evento fundamental en lo que se refiere a la literatura proyectiva nacional e internacional. Otro indicador relevante es el auge de editoriales independientes (por ejemplo, Insólita, Cerbero, Sportula, Saco de Huesos, Pulpture, Triskel...) en ocasiones apoyadas por nuevas fórmulas de financiación articuladas en la red, como el micromecenazgo, y canales de autoedición como Lektu (creado en 2014), que han facilitado la aparición de nuevas voces. Un tercer y último elemento es la multiplicación de portales, fanzines en red, blogs y videoblogs especializados que han dinamizado y amplificado el consumo de este género.

Precisamente el espectacular aumento de la presencia de escritoras en este ámbito –escritoras que, además, están en la vanguardia de la calidad y por ello llamando la atención de la crítica y el público– va en consonancia con la tendencia anglosajona, con la salvedad de que, en el ámbito español, la movilización es más reciente y creciente y se ha vehiculado en distintas y exitosas iniciativas que han abierto el mercado y el público para las escritoras. Es de justicia mencionar la publicación de antologías de autoras como uno de los elementos más transformadores de este escenario; en este aspecto, es innegable el papel de la serie *Alucinadas* (Sportula/Palabaristas) que, impulsada por Cristina Macía y Cristina Jurado en 2014, ha dejado cinco volúmenes consagrados a las escritoras de ciencia ficción. La trascendencia de esta iniciativa ha sido considerada –con razón, a mi juicio– como un “cambio de paradigma [...] que ha permitido visibilizar el trabajo de las autoras de lo insólito como nunca había sucedido anteriormente” (López Pellisa 2019: 75). Y aunque *Alucinadas* se haya dado por cerrada, otras antologías, más allá de la ciencia ficción, como *Distópicas* (Libros de la Ballena, 2018) y *Posthumanas* (Libros de la Ballena, 2018), *Terroríficas* (Palabaristas, 2018), *Insólitas: Relatos de autoras de ciencia ficción y fantasía LGBT+* (LES Ediciones, 2018), etc. han servido de puerta de entrada a la publicación a numerosas autoras. En esa misma línea, iniciativas como las cuatro ediciones de los premios Ripley de ciencia ficción y terror para escritoras, otorgados por la editorial Triskel entre 2017 y 2020, o la aparición de editoriales –por ejemplo, Crononauta–, portales –como La Nave Invisible– o proyectos colaborativos –como Proyecto Artemisa– con evidente enfoque de género han sido claves para abrir mercado y crear redes de colaboración que han fomentado la aparición de nuevas carreras literarias femeninas.

Son estas las coordenadas en las que se ubica la obra de Marina Tena, quien ha desplegado principalmente su escritura en los territorios de la fantasía y el terror. Su obra abarca una larga lista de relatos aparecidos en diversas antologías (*II Premio Ripley* [Triskel Ediciones, 2018], *Insólitas* [LES Editorial, 2018], *Misteria I: Relatos de misterio LGBT+ escritos por autoras* [LES Editorial, 2019], *Terroríficas II* [Palabaristas Press, 2019]), así como tres novelas cortas, dos volúmenes de relatos y dos novelas en algunas de las editoriales más relevantes de este ámbito, como Cerbero o Saco de Huesos. Ello la ha convertido en una de las autoras emergentes de mayor proyección. Precisamente, *Brujas de arena* (2021, Insólita), recién presentada en el Celsius 232, supone una confirmación de ese potencial: articulada mediante un modelo textual que impregna de una atmósfera distópica al universo en el que se desarrolla la trama, la novela propone interesantes vueltas de tuerca sobre figuras –como las brujas– y patrones narrativos –el *coming of age* del protagonista– habituales de la fantasía y, sobre todo, plantea un escenario opresivo en el que la hostilidad de la naturaleza es canalizada violentamente hacia una minoría, convertida en chivo expiatorio de la comunidad en que se desarrolla la trama. Es en este entorno invivible, por los rigores climáticos y la organización casi totalitaria de la sociedad, donde el encuentro de los protagonistas abre la reflexión sobre las personas a las que se ha desprovisto de cualquier valía y humanidad, pero también sobre los costes

que tiene para la comunidad y los individuos aceptar estas prácticas sin articular ninguna resistencia.

## 2. MAGIA QUE PUDRE: BRUJERÍA Y CATÁSTROFE CLIMÁTICA

*Brujas de arena* se sitúa en un mundo secundario parco y austero en todos los sentidos. Con una geografía propia apenas esbozada, el elemento esencial en él son los rigores climáticos que minan los recursos disponibles: el agua es un bien escaso, proveerse de alimentos es una proeza y la situación va a peor puesto que el desierto avanza tragándose lo que antaño fueron pueblos prósperos. La premisa encaja en parte con las ficciones climáticas, que suelen “recrear, ya sea en un presente o en un futuro ficticio, contextos distópicos vinculados con los efectos del cambio climático, el calentamiento global, la contaminación, la explotación de los recursos naturales, o desastres nucleares que afecten al medioambiente y al ecosistema” (Marín 2019: 229); sin embargo, la novela la vincula de manera original a los propios patrones de la fantasía, más en concreto a lo que Clute y Grant denominan *thinning*, un deterioro o degradación del universo que puede estar ligado a una figura oscura, responsable de ese daño. En *Brujas de arena* esas figuras son, aparentemente, las brujas:

–Zoe, ¿es verdad lo que dicen? ¿Que la magia hace que la tierra sea cada vez más seca? –Ella se encoge de hombros. La pregunta no le importa o no sabe la respuesta. Antes había pueblos donde ahora solo hay arena. Y las brujas no llevan tanto tiempo sobre la tierra.

–O puede que los hombres no lleven tanto tiempo matándonos.

– ¿Crees que es eso?

Se encoge de hombros de nuevo. (Tena 2021: 160)

Y precisamente para acabar con esa “magia que pudre el mundo” y que, no casualmente, es patrimonio exclusivo de las mujeres, los cazadores de brujas hacen “lo que hay que hacer para mantener a salvo al resto” (2021: 34), persiguiéndolas sin descanso y obligando a cualquiera que conozca de la existencia de una de ellas a denunciarla para acabar ejecutándola sin compasión:

Sé lo que hacen con las brujas, lo que le hicieron a nuestra madre. Normalmente eligen la horca. A veces deciden celebrar un espectáculo, una fiesta macabra, y organizan una hoguera donde quemarlas vivas. Otras veces son más rápidos y se limitan a pegarles un tiro en la cabeza. (Tena 2021: 26)

Las brujas, por tanto, se sitúan en una posición de exclusión y rechazo total, que las convierte en parias de su propio mundo, en un “grupo cuya humanidad se construye como de menor valía –si no es que se niega completamente” (Varikas 2011: 126); así, de hecho, se las presenta ya en el relato autopublicado “La bruja y el perro” (2018), que plantea por primera vez este mundo ficcional: “Las brujas no son mujeres aunque tengan su forma. No son humanas. No hay que tener piedad con ellas” (Tena 2018: s.p.). La radicalidad de la exclusión que padecen

las enlaza crudamente con la impresionante imagen seminal del paria, desarrollada por Bernardin de Saint Pierre, y que Madame de Staël comenta en estos términos:

... la situation du Paria, de cet homme d'une race maudite, abandonné de l'univers entier, errant la nuit dans les tombeaux, faisant horreur à ses semblables sans l'avoir mérité par aucune faute; enfin, le rebut de ce monde où l'a jeté le don de la vie. [...] Nul être vivant ne le secourt, nul être vivant ne s'intéresse à son existence. (Staël 1796: 328)

Es esta última frase, no obstante, la que relaciona de manera más novedosa a la novela con la figura del paria, pues la complicidad del resto de sujetos con el sistema que excluye al paria será un elemento clave de la novela, como explicaré más adelante.

Sin embargo, cabe antes aproximarse a cómo se configuran las brujas/parias de la novela dentro de la tradición pues se plantean algunas cuestiones de interés en lo que concierne a su presentación como "escoria de este mundo", ya que la narrativa consigue enlazar distintos lugares comunes del imaginario en torno a la bruja y abrir, al mismo tiempo, nuevos matices. En realidad, la idea de que la bruja es una figura de Otriedad es bien conocida y ha sido declinada en la fantasía y el terror de manera recurrente. Si bien no es el momento de detallar las numerosas aproximaciones críticas al tema, sí conviene recordar algunos puntos esenciales: el primero es el amplio consenso en entender que la bruja viene a canalizar los temores patriarcales más absolutos respecto a la diferencia sexual; así lo plantea Creed en su influyente estudio sobre la monstruosidad femenina, donde afirma que "witch is defined as an abject figure in that she is represented within patriarchal discourses as an implacable enemy of the symbolic order" (1993: 76). Aunque Creed se ciñe a la representación de la bruja en el cine de terror desde una perspectiva feminista y psicoanalítica, otros estudios diametralmente opuestos en términos metodológicos coinciden en esta percepción; es el caso de Hutton (2017), quien desde un enfoque histórico subraya cómo ya en sus orígenes, en el mundo clásico, el estereotipo no puede entenderse al margen de una sociedad patriarcal, que desconfía de las mujeres y las excluye del poder político. Más allá va Silvia Federici (2014) al retomar la figura de la bruja y vincularla con los procesos de asentamiento del capitalismo en la modernidad, de suerte que, según la investigadora, las brutales cazas de brujas son una expresión patente de la intensificación de las relaciones patriarcales, que acaba por expulsar definitivamente a las mujeres del espacio público y la esfera laboral y confinándolas a la domesticidad y las tareas reproductivas.

Mucho de este acervo nutre a la presentación de las brujas en la novela, pues aunque efectivamente existen mujeres dotadas de poderes mágicos, el texto es capaz de recrear la atmósfera de alienación general por la que cualquier mujer que se desvíe mínimamente de lo que se espera de ella es susceptible de ser tachada de bruja; es el caso de Indivar, la hermana del protagonista masculino, Kilian, quien pese a llevar una vida miserable, en la que solo hay espacio para

garantizarse una subsistencia muy precaria, va a ir concentrando las sospechas de su comunidad:

... mientras más nos rodea el desierto, más supersticiosa se vuelve la gente y ya hay quien se queja de que una chica trabaje en cosas de hombres. Ella, más que nadie, tiene que mantenerse alejada de los rumores y de los dedos que buscan un blanco al que señalar. [...]  
Nadie olvida quiénes son los hijos de una bruja. No dicen nada, pero nos observan.  
En especial a Indivar, por supuesto. (Tena 2021: 17)

Obviamente, ser hijos de una bruja –a quien su propio esposo denunció– les hace cargar con un estigma que refuerza su condición de marginados y que se intensificará en el momento en que unos cazadores aparezcan en Fraguas buscando a Indivar. Repudiado por sus vecinos, quienes se niegan a comprar el agua que Kilian transporta trabajosamente desde el único manantial disponible –“No quiero enfermar, gracias. A saber si está manchado de magia de la bruja” (2021: 37)–, y expulsado del mísero alojamiento del que disponía por las mismas razones, Kilian emprenderá una huida hacia adelante, atravesando el desierto, en cuyo corazón se dice que habitan las brujas, buscando a su hermana.

Será en esta travesía, a través de la relación con Zoe, una bruja de historia particular, cuando Kilian empiece a asumir que la categoría “bruja” tal vez sea más porosa de lo que imaginaba, menos una realidad sustantiva que una manera de mirar a determinadas mujeres y mantener un chivo expiatorio en el que purgar ritualmente todos los males que afligen a su comunidad. En este sentido, Kilian se da cuenta, como afirmaba Federici, de que las brujas son “potencialmente, todas las mujeres” (2014: 259).

–¿Hay brujas allí?  
–Hay brujas en todas partes.  
–Hasta que las encuentran –murmuro.

Zoe lo ha comentado como si cualquier mujer pudiera tener magia en la sangre. Claro que sé que ellas lo ocultan, y cada cierto tiempo se descubre que una mujer de la que nadie sospechaba es capaz de usar la magia para hacer crecer sus plantas o para matar animales, pero la forma en que Zoe lo ha dicho me hace pensar que son muchas más de lo que yo creía.

[...]  
Cualquiera puede serlo; he visto brujas jóvenes y viejas, algunas que parecían inocentes y otras mujeres miserables a las que no me atrevía a mirar a los ojos. Cualquiera podría serlo y cualquiera podría ocultarlo [...] Por primera vez me doy cuenta de que hay brujas que han vivido toda su vida entre nosotros y nunca nos hemos percatado. (Tena 2021: 67-68)

Si la novela recoge esta idea de la bruja como figura de Otriedad en la que el patriarcado descarga sus miedos y frustraciones, también elabora las reescrituras a contrapelo que tanto han abundado en la literatura proyectiva. Me refiero a las expresiones que revalorizan aquello que la sitúa en el punto de mira del pa-

triarcado: el poder, que queda desprovisto de su carácter amenazador y se reivindica celebratoriamente como atributo femenino. Este tipo de enfoque tiene múltiples concreciones, pero una de las más representativas es la que lo conecta a la exploración de culturas y modelos de espiritualidad no patriarcales, lo que cristaliza en visiones neopaganas que a menudo vinculan la magia con el culto a la Diosa y antiguos matriarcados. Es, por ejemplo, el enfoque que adopta la célebre *The Mists of Avalon* (1984), de Marion Zimmer Bradley, que reformula a la célebre Morgana de la leyenda artúrica evocando una sociedad pagana que se está extinguiendo a manos del modelo patriarcal cristiano, donde esas mujeres antaño poderosas, como Morgana, son demonizadas y acusadas de hechicería.

*Brujas de arena* juega en parte con esa idea del matriarcado utópico, un espacio que es imaginado, entre el temor y la envidia, como un verdadero oasis en medio de la esterilidad del desierto:

Si llega donde las brujas, Indivar estará a salvo. Pienso en todas esas cosas que nos llegan, los rumores que arrastran los nómadas: dicen que donde viven hay plantas, ríos y pájaros. Que son más de cien, y hay quien dice que más de mil, mujeres salvajes: jóvenes, ancianas o niñas. Que todas veneran a la reina bruja como si fuera una diosa voraz y protectora. Su nombre es Enjambre y se pronuncia en voz baja, con respeto. Dicen los que viajan por las dunas que la reina bruja tiene mil ojos y un millón de bocas diminutas bajo la arena dorada de su desierto. (Tena 2021: 40)

Sin embargo, el reino de las brujas que dibuja la autora está lejos de la idealización propia de las figuraciones neopaganas que tanto influyen en la fantasía revisionista de los 70 y los 80. Aunque, en efecto, la ciudad de las brujas se modela sobre los tópicos que vinculan a lo femenino con la naturaleza y, por tanto, en el contexto de la narración constituye un espacio paradisíaco por contraste con la esterilidad del mundo circundante, queda lejos de plantearse como un matriarcado armónico: “No todo es idílico. Hay gestos bruscos, muecas y alguna discusión en voz alta. Son una comunidad unida por un enemigo común, y se protegen entre ellas, pero eso no quiere decir que estén de acuerdo en todo” (2021: 128). La ferocidad de las brujas protegiéndose ante la amenaza exterior se aprecia en toda su crudeza con la llegada de Kilian –a quien pertenece esta reflexión– quien es atacado sin piedad por la reina de las brujas, Enjambre,<sup>10</sup> al internarse en su territorio. No obstante, es Zoe quien permite atisbar las grietas de esa comunidad femenina: bruja ella misma, dotada del poder de rastrear la magia, la muchacha tampoco logra “pertenecer por completo a la comunidad (religiosa, étnica, social o intelectual) de la que proviene” (Varikas 1995: 87) debido a su pasado, cuando fue esclavizada y utilizada cruelmente por los cazadores de brujas –entre ellos, su padre– para encontrar a sus homólogas. Zoe, cuya

---

<sup>10</sup> La construcción de Enjambre es uno de los puntos más originales de la novela; la figura recoge la idea de abyección asociada a las brujas a través de un cuerpo metamórfico, que se convierte en enjambres de distintos insectos. Sin embargo, esta capacidad no siempre es repugnante y amenazadora, sino que adopta otros matices, por ejemplo, cuando se convierte en un conjunto de luciérnagas que guían a Kilian y su hermana de vuelta al reino de las brujas.

condición de bruja la excluye del mundo de los hombres y cuyo pasado traumático la separa de sus iguales, las brujas, acaba deviniendo entonces un sujeto desarraigado cuya posición liminal, entre dos mundos, la aproxima a la figura del tráfugo que plantea Leibovici.

### 3. ZOE ES MEJOR QUE PERRO: VIDAS SACRIFICABLES Y SUBJETIVIDADES TRÁNSFUGAS

Aunque comparte protagonismo con Kilian, Zoe es el personaje en el que se dibuja de manera más aguda la deshumanización y la negación de subjetividad motivada por la exclusión de la comunidad. Su primera aparición en la trama va ligada al temor a los cazadores que expresa Kilian al pensar en su hermana:

Aparecen cada cierto tiempo. Hace tres veranos vino el famoso grupo que llevaba con ellos una bruja adiestrada. Una chica un año, tal vez dos, mayor que Indivar, de pelo fino y claro y mirada vacía. Podía detectar la magia y encontrar otras brujas. Se referían a ella como "el Perro", y la llevaban como llevarían a un perro peligroso. Estaba sentada en el suelo, con el collar de hierro y luces parpadeando en el cuello cubierto de costras y marcas. Tenía los ojos de un castaño tan claro que amarilleaba, y el rostro sin expresión. Yo la miraba y pensaba en Indivar, en si podría acabar vagando por el desierto encadenada por un grupo de cazarrecompensas que la tratase como un animal. La chica no se acercó a por agua, así que fui yo quien se la llevó. Uno del grupo lo encontró gracioso y rompió a reír diciendo que "al chico deben gustarle los animales, mira cómo le da de beber al Perro". Ella no reaccionó.

Como si estuviera hueca.

Meses después nos llegaron los rumores de que el Perro se había vuelto en su contra. Como todas las noticias que llegan de boca en boca, no se sabe a ciencia cierta qué pasó. Ellos desaparecieron, o están muertos. El Perro sigue viajando por el desierto. Se sabe que es bruja, al menos en parte. (Tena 2021: 22-23)

Al margen del asfixiante clima moral por el que el solitario gesto de compasión de Kilian es objeto de mofa y desprecio, me interesa del fragmento la animalización del personaje, que no puede ser más evidente y perturbadora. Es un rasgo, además, que permanece durante la trama: el propio nombre de la muchacha, que descubriremos más adelante, Zoe, remite etimológicamente a lo animal. Sabemos también que el término *zoé* ha ocupado un lugar importante en las reflexiones sobre el control de la vida y los sujetos gracias a la atención que le presta Agamben en *Homo sacer* (1998). Como es sabido, el pensador distingue entre *bíos* y *zoé* para diferenciar la vida cualificada, propiamente humana, de aquella contingente, sacrificable y fuera de cualquier protección política. Este apunte teórico ayuda a definir la existencia de Zoe en manos de los cazadores, pues en efecto es un cuerpo disponible, explotable y sacrificable. De hecho, en "La bruja y el perro" (2018) se explora muy crudamente esta dimensión; en ella se nos muestra justo esa elipsis del pasaje anterior, esto es, el momento en que la joven se vuelve en contra de los cazadores. Y lo que destaca en el relato es la exploración de la violencia que padece pero también de la que se ve obligada

a infligir para sobrevivir al darse cuenta de que ella misma va a tener más valor como “trofeo de caza” que como rastreadora y delatora. Al mismo tiempo, el relato también planta la semilla de lo que será otro rasgo fundamental del personaje en la novela, la imposibilidad de encontrar su lugar en el mundo, pues en ninguna de las comunidades en las que se mueve es considerada un sujeto legítimo y ni siquiera ella es capaz de definirse como un sujeto pleno:

“Zoe, Zoe, soy Zoe”. No es un perro, no del todo. Tampoco es una chica, no tanto como desearía. No ser nada del todo hace que sienta vértigo en el estómago.

Zoe no es un perro, no del todo, y el collar le quema más que nunca. A lo mejor es una bruja, aunque tampoco se sienta como ella. Zoe camina entre dos mundos pero es Zoe. “Zoe, Zoe, Zoe”. Zoe es fuerte, y no quiere morir.

Y no va a dejarse morir. (Tena 2018: sp.)

Zoe incorpora, pues, en su trazado como personaje muchos de los rasgos que Leibovici atribuye al tráfuga, en especial en lo que concierne a la extranjería, la liminalidad y el habitar un espacio *entre-deux*, que desemboca en una experiencia de soledad y desgarró. Flisek y Moszczyńska destacan en su lectura de Leibovici precisamente este último punto, recordando cómo “el estar entre dos mundos distintos, genera en sujetos tráfugas, según la filósofa francesa, un malestar resultante de una incapacidad de asentamiento mental duradero” (2020: 43), lo que habitualmente deriva en narrativas que nunca se aproximan a resoluciones emancipatorias puesto que ese malestar sigue siendo un elemento constitutivo de la subjetividad del tráfuga. Así, en *Brujas de arena*, aunque haya conseguido dejar de ser el Perro, sigue acompañada por esa imposibilidad de encajar en el mundo –“estará atravesando las dunas para volver a esa ciudad que no quiere llamar hogar. [...] se siente más cómoda recorriendo el despiadado desierto que junto a aquellas personas que podrían llegar a quererla” (2021: 189)–. La sensible mirada de Kilian sobre Zoe va a anudar una y otra vez su traumático pasado y su incierto presente y también va a asociarla insistentemente al desierto, expresión literal del no-lugar situado entre habitados y también, claro, expresión de la soledad y el vacío que se ciernen alrededor de Zoe:

–He pasado casi toda mi vida cazando brujas. Me llevo mal con mucha gente.

¿A cuántas de las tuyas ha ayudado a matar? ¿Cuántas en la ciudad tendrán hermanas, madres o amigas que nunca llegaron porque el Perro las encontró antes? [...]

No fue su elección que su propio padre la tratara como un animal de presa y que la usaran para cazar brujas. Recuerdo la primera vez que la vi, la vez que le di agua. Estaba tan sucia, con la correa alrededor del cuello, que no parecía humana. No parecía que nadie la hubiera tratado nunca como una persona. (Tena 2021: 153)

–Pertenezco al desierto.

–Pero es una ciudad de brujas. Y tú eres una de ellas, Zoe.

–A medias.

Entiendo a qué se refiere. Cuando los cazadores la tenían cautiva la trataban más como un animal que como una persona. Pero no la mataban, su magia solo afectaba a las otras brujas. Zoe tiene un sitio en el corazón del desierto, junto a las otras brujas, pero no se siente una más allí, igual que tampoco encajaría tratando de vivir una vida como el resto de cualquiera de los pueblos. Como ella dice, pertenece al desierto. (Tena 2021: 157)

Será en ese desierto, no obstante, en el que el personaje transita como una nómada, donde finalmente podrá acceder al encuentro con los otros y empezar a sobreponerse y recomponerse.

#### 4. NO SEAS COMO LOS HOMBRES: VÍCTIMAS, HÉROES Y VERDUGOS

La peripecia que permitirá a Zoe ir más allá del desprecio y la exclusión será el inesperado encuentro con Kilian, quien comparte protagonismo con ella y actúa como foco de la narración. Aunque es evidente que las dinámicas de exclusión que se ponen en juego en la novela pivotan alrededor de la magia y las mujeres, en una decisión audaz y en cierto modo inusual, la autora aborda este mundo asfixiante desde la mirada de un sujeto que debería estar a salvo de esos procesos de estigmatización. Sin embargo, no es así, y el personaje de Kilian permite plantear cómo la deshumanización del "diferente" conduce al trauma individual y a la barbarie colectiva. La elección de la brujería como *leit-motif* de la novela pone el foco en cómo el hecho de ser mujer ha funcionado en determinados momentos como un estigma que ha privado a la mitad de la población de los derechos más básicos e incluso de la consideración como sujetos plenos. Pero la elección de Kilian como foco de la narración permite ir más allá e interrogarse de qué modo los silencios, complicidades y la pasividad de los otros sostienen esta desigualdad. De hecho, el clásico *coming of age* que la novela desarrolla mediante el viaje de Kilian va en esta línea, pues su encuentro con Zoe en el proceso de búsqueda de su hermana le enfrentará a sus propias decisiones y le permitirá transferir la traumática pérdida de la madre y posteriormente de la hermana del espacio del duelo privado al del compromiso colectivo y la acción.

Esto se logra a través de la historia personal de Kilian, que se ve desgarrada por la brutalidad de las cacerías de brujas, que llegan a su propio hogar. La novela arranca, de manera contundente, con la evocación de la pérdida de la madre, bruja, denunciada por el propio el propio esposo (y padre del protagonista): "Nuestro padre vendió a nuestra madre por un pedazo de tierra que nunca dio frutos" (2021: 11). La dramática escena culmina con la madre maldiciendo al padre y la tierra, en la línea del imaginario tradicional sobre la bruja—"Que esta tierra sea tu tumba, porque nunca te dará otra cosa que cadáveres" (2021: 12)—y una interpelación que acompañará a Kilian, a modo de ritornello, durante toda la narración: "Nunca seas como los hombres" (2021: 12)

Así, ese "no ser como los hombres" que interioriza como vínculo con la madre no es tan fácil de cumplir, como se desvela cuando los cazadores de brujas acuden a buscar a su hermana Indivar y, lejos de mantener una postura heroica, acaba delatándola movido por el miedo:

Cierran la puerta al irse y me doblo en dos, sujetándome la pierna por debajo del corte. No duele tanto, pero me sacudo con los ojos cerrados, en silencio, no sé si de miedo o de alivio. O de asco. “No seas como los hombres”. No quiero serlo. No quiero ser como los hombres que entregan a sus mujeres por algo de tierra, o por enfado. Pero acabo de traicionar a Indivar por miedo. Por no tener el valor de enfrentarme a ellos. (Tena 2021: 34)

Kilian se encuentra entre el no querer ser como los hombres y el verse arrastrado por las propias dinámicas de dominación y terror que le conducen a traicionar a quien más quiere y, desde ahí, a una vergüenza y un odio contra sí mismo que, en última instancia, le lleva a un viaje imposible y desesperado hacia el desierto, en busca de su hermana. Es en este viaje, en su relación con Zoe, cuando será capaz de conectar esa actitud con algo mayor que las cualidades individuales y asumir de forma clara cómo su complicidad es también exclusión. Así, cuando Zoe le recrimina su pasividad ante los procesos a los que se ven sometidas las brujas, Kilian asume su culpa y, más importante, es capaz de conectar su silencio con su propia exclusión:

—A las brujas se nos mata y a nadie le importa.

—No todos somos así.

—¿Tú has intentado alguna vez defender a alguna?

La pregunta se me clava en la garganta y se me astilla bajo la piel. Pestañeo con furia y busco algo en lo que fijar la mirada para no ver a mi madre cuando la empujaban hacia la plaza donde iban a matarla. No, no hice nada. Ni con mi propia madre, ni las otras veces que he estado entre el resto del pueblo, testigo en silencio de la muerte de una bruja.

Cada una de las veces que anunciaban la ejecución de una bruja sentía sudores fríos y ganas de vomitar. Desde la plaza se escuchaba el redoble de tambores, Cada una de las veces que le supliqué a Indivar que me dejase quedarme en casa, que no quería verlo, que no podía verlo.

[...] “Tenemos que ir. Nosotros no podemos levantar ninguna sospecha, Kilian”. Su voz sonaba llena de odio, de cenizas, de culpa. Y tenía toda la razón, así que me vestía con manos torpes y me quedaba pegado a ella, con los dientes muy juntos para controlar las náuseas y los ojos fijos en el suelo de la plataforma de la horca. (Tena 2021: 69)

La imagen de los hermanos que se desgrana en estas líneas los aproxima a la figura del advenedizo, que Varikas retoma de Arendt. El advenedizo acepta “los valores que lo devalúan y lo deshumanizan y lo convierten [...] en una *exception admise*” (Varikas 2011: 133); la meta final de su devenir es la asimilación, es decir, se trata de priorizar la aceptación de la misma comunidad que le atribuye una falta, una marca de inferioridad. Ello implica asumir una paradójica dinámica de ocultación que será exactamente la que lleven Kilian e Indivar en el arranque de la novela: esforzándose en mantener un perfil bajo, ser lo menos visibles posible para tratar de borrar el estigma de la madre bruja, participando incluso —como se aprecia en el pasaje anterior— en ceremonias que aborrecen solo para evitar que las sospechas recaigan sobre ellos. Se trata, a fin de cuentas, de una “vida clandestina” que tampoco tiene resolución feliz, pues el estigma nunca se borra.

La conciencia que toma Kilian respecto a su ambigua posición dentro del terrible régimen de control y castigo en el que vive es clave para empezar a articular su camino emancipatorio y ajustar cuentas con su pasado. Así, aunque no hay una reconciliación con el padre, sí consigue, desde esta conciencia de haber sido víctima pero también cómplice de los verdugos, proyectar sobre él una mirada comprensiva al descubrir que traicionó a su esposa para proteger a su hija. De ese modo, el mandato materno de “no ser como los hombres” no se articula como un ejercicio limpio de oposición, sino que se asume como un proceso consciente, difícil y lleno de aristas, como se aprecia cuando Kilian reflexiona sobre la existencia de hombres buenos:

Los hay. Tiene que haberlos. Adri es bueno, no tengo ninguna duda. Y también lo es Jonas, que entregó a su hija a Zoe para salvarla. Por la forma en la que la abrazaba no tengo dudas de que habría entregado también su vida. Zoe también cree que lo soy, aunque tenga miedo a equivocarme, a fallar, a hacer algo tan mal como mi padre. No creo que ser bueno sea algo que venga de dentro. Es una elección consciente, un esfuerzo que al final se hace mecánico, igual que dar un paso tras otro para atravesar el desierto. (Tena 2021: 176)

Ese esfuerzo se irá verbalizando progresivamente en la novela, configurando un ideal muy particular de héroe. Por un lado, a diferencia del modelo tradicional, en el que el héroe hace un uso legítimo y no problemático de la violencia, Kilian se muestra mucho más comedido y crítico al respecto, sabedor de los abismos a los que puede llegar –“No. No quiero ser ese hombre que arranca un ojo como si eso remediara haber perdido el suyo. Si lucho, que sea para ayudar a alguien, no para vengarme” (2021: 179)–. Por otro, el ideal que va desgranando lo convierte en un héroe en cierto modo feminizado, lo que, recordemos, constituye uno de los rasgos que Spivack atribuía a las obras de escritoras de fantasía: así, el ideal de masculinidad al que aspira se basa en el cuidado, la protección y la integridad –“Yo quiero ser así. Alguien que no vende a quien ha querido cuando las cosas no van bien. Alguien que protege. Que cuida. En quien se puede confiar” (2021: 87)–. Esta disposición contrasta con la de Zoe quien justamente adopta un papel mucho más masculinizado, al ser un personaje más agentivo, contenido emocionalmente y resolutivo a la hora de infligir violencia.

## 5. ATRAVESAR EL DESIERTO: CONCLUSIÓN

Como se ve, el protagonismo en la novela descansa en dos personaje complejos, marcados por el régimen de exclusión del mundo en el que viven: paria la primera por un estigma que la conduce a la deshumanización más absoluta, superar esa condición la llevará a actuar como una tráfuga que no logra encontrar su acomodo en el mundo ni reconocerse como sujeto pleno; pese a no alcanzar las cotas de alienación y crueldad que padece Zoe como bruja, Kilian encarna otra cara de la exclusión, la que intenta ser borrada u obliterada a costa de la humillación y la renuncia –de ahí su parentesco con el advenedizo– en una vida precaria que también acaba por estallar y dejarle a la intemperie:

Yo no pertenezco a un sitio. Vivo en Fraguas, pero sus calles me dan lo mismo. Yo era parte de una familia hasta que se quebró en un millar de fragmentos afilados. Tenía un hogar con mi hermana hasta que la hicieron huir sin que hubiera podido decirme a dónde. Sin mí. Supongo que hay gente que pertenece a sitios y otros que nos pertenecemos unos a otros. Y, cuando estamos solos, estamos tan perdidos como si de pronto el desierto desapareciera bajo nuestros pies. (Tena 2021: 157)

Esta falta de pertenencia a un lugar o a una comunidad también podría ubicar a Kilian en la categoría de tráfuga; sin embargo, su naturaleza sensible y su integridad, las mismas que le llevan a darse cuenta de la responsabilidad en su silencio y aquiescencia ante las atrocidades que padecen las brujas, le permite una apertura que pasa por hacer, como se ve en la cita, del vínculo con los otros un espacio donde habitar.

Más allá del viaje, las aventuras, el aprendizaje... lo que la novela plantea es el improbable encuentro de dos sujetos desarraigados en el espacio más desolado posible y la construcción, a través del reconocimiento del otro, de un espacio común. Resulta curioso cómo Arendt, autora clave en la reflexión sobre el paria, la exclusión y el totalitarismo, utiliza la imagen del desierto como lugar opuesto al espacio político, donde se pierde cualquier relacionalidad con los seres humanos y el individuo queda aislado (Straehle 2017). En la novela, precisamente, el desierto es el espacio del vínculo en el presente, el lugar donde Kilian y Zoe se encuentran y se reconocen el uno al otro, lo que permite resignificarlo: "Por primera vez pienso que el desierto, infinito y salvaje, no es solo arena llena de muerte y crueldad que avanza, imparable, movida por el hambre [...] por primera vez pienso en cruzarlo con más ganas que miedo" (2021: 249). Y por ellos es también la promesa de futuro que clausura la novela arrojando algo de luz a un universo ficcional cruel y despiadado dotado de un inmenso potencial para reflexionar sobre la exclusión y sus consecuencias.

#### OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio (1999). *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pretextos.
- Attebery, Brian (1992). *Strategies of Fantasy*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Botting, Fred (2012). "In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture", in *A New Companion to the Gothic*, ed. David Punter. Hoboken, NJ: Willey-Blackwell. DOI: <<https://doi.org/10.1002/9781444354959.ch1>>.
- Clute, John y John Grant (eds.) (2012). *The Encyclopedia of Fantasy*, <<https://sfencyclopedia.wordpress.com/2012/11/25/the-encyclopedia-of.fantasy/>> (31 de agosto de 2021).
- Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.
- Csicsery-Ronay, Jr., Istvan (2003). "Lucid Dreams, or Flightless Birds on Rooftops?", *Science Fiction Studies*, 30.2: 288-304.

- Federici, Silvia (2014). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Flisek, Agnieszka y Katarzyna Moszczyńska-Dürst (2020). "Romance de la *Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara: entre la autobiografía tránsfuga y el autorretrato de un sujeto cínico", *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 32: 41-58. DOI: <<https://doi.org/10.7311/ITINERARIOS.32.2020.03>>.
- Gregori, Alfons (2020). "'Senserostre és el malnom': los parias en la narrativa breve no mimética española y catalana del s. XXI", *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 32: 99-112. DOI: <<https://doi.org/10.7311/ITINERARIOS.32.2020.06>>.
- Hutton, Ronald (2017). *The Witch: A History of Fear, from Ancient Times to the Present*. New Haven y Londres: Yale University Press. DOI: <<https://doi.org/10.2307/j.ctv1bzfpmr>>.
- Kelso, Sylvia (2010). "Out Of Egypt: histories of speculative fiction and Carole McDonnell's 'Wind Follower'", *Extrapolation*, 51.1: 82-98. DOI: <<https://doi.org/10.3828/extr.2010.51.1.6>>.
- Jackson, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres: Routledge.
- López-Pellisa, Teresa (2019). "*Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción*", *Hélice*, 5.2: 75-96.
- Marín, Marta (2019). "Distopías climáticas en el cine contemporáneo: Ecofeminismo para salvar el mundo en *Mad Max: Furia en la carretera*", *Saitabi*, 69: 227-246. DOI: <<https://doi.org/10.7203/saitabi.69.15949>>.
- Mendlesohn, Farah (2013). "Peake and the Fuzzy Set of Fantasy: Some Informal Thoughts", in *Miracle Enough: Papers on the Works of Mervyn Peake*, ed. G. Peter Winnington. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 61-74.
- Moreno Serrano, Fernando Ángel (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal.
- Sánchez Trigos, Rubén, Isabel Clúa y Fernando Ángel Moreno Serrano (2020). "La literatura proyectiva española desde las crisis: una visión de conjunto", *Quimera: revista de literatura*, 439-440: 20-25.
- Spivack, Charlotte (1987). *Merlin's Daughter. Contemporary Women Writers of Fantasy*. Nueva York: Greenwood Press.
- Staël, Madame de (1796). *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*. Lausana: Jean Mourer/Hignou et Comp.
- Straehle, Edgar (2017). "De parques, plazas y oasis: una exploración de los espacios políticos en Hannah Arendt", *Las Torres de Lucca: revista internacional de filosofía política*, 6.10: 21-49.
- Suvin, Darko (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario [1979]*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Varikas, Eleni (1995). "Paria: una metáfora de la exclusión femenina", *Política y Cultura*, 4: 81-89.
- Varikas, Eleni (2011). "Los desechados del mundo. Imágenes del paria", *Andamios*, 8, 16: 123-136. DOI: <<https://doi.org/10.29092/uacm.v8i16.467>>.
- Williams, Raymond (1983). *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press.



LUGAR DE RABIA: DIS-LOCACIÓN DE LA POSICIÓN *PARIA*  
EN *LAS HIJAS DEL FUEGO* DE ALBERTINA CARRIPLACE OF RAGE: DIS-LOCATION OF THE *PARIAH* POSITION IN ALBERTINA  
CARRI'S *THE DAUGHTERS OF FIRE*

MICHÈLE SORIANO

Université Toulouse Jean-Jaurès  
michele.soriano@univ-tlse2.fr

Recibido: 12.09.2021

Aceptado: 21.02.2022

RESUMEN: La hipótesis que se sostiene se relaciona con la noción de *privilegio* que parece incluida en el revés de la noción de *paria*. Propongo pensar el cruce de la figura de lxs *parias* con la noción de saberes situados a partir del espacio político del “lugar de rabia” (Halberstam 1993). Mi pregunta es: ¿cómo construir una perspectiva parcial privilegiada sin reactivar esa genealogía cristiana y romántica, o reanimar la fantasía de la elección? Algunas respuestas pueden surgir del análisis de la figura del *paria*, sus ambivalencias y sus variaciones contemporáneas, en el *lugar de rabia* queer/cuir que abren las *parias-hijas del fuego* que construye Albertina Carri en su película porno (2018). En primer lugar, siguiendo las orientaciones del ensayo de Varikas (2007), volveré sobre algunas observaciones de Flora Tristan y Hannah Arendt. En un segundo momento, propongo concretar y contextualizar mi cuestionamiento de la figura de lxs *parias* a partir del análisis del film de Albertina Carri, *Las hijas del fuego*, para sugerir la productividad crítica de algunas figuras estético-conceptuales.

PALABRAS CLAVE: *Paria*, Albertina Carri, *Las hijas del fuego*, pornografía queer, figuras estético-conceptuales

ABSTRACT: The underlying assumption or premise concern the notion of privilege which seems to be included in reverse of the notion of *pariah*. I propose to reflect on the intersection of the figure of the *pariah* with the notion of knowledge situated from the political space of the “place of rage” (Halberstam 1993). My

question is: how to build a privileged partial perspective without reactivating that Christian and romantic genealogy, or reviving the fantasy of vocation? Some answers may arise from the analysis of the figure of the pariah, its ambivalences and its contemporary variations, within the place of queer/cuir rage opened by the pariah/*daughters-of-fire* that Albertina Carri builds in her porn film (2018). First of all, following the guidelines of the essay of Varikas (2007) I will return to some observations of Flora Tristan and Hannah Arendt. In a second moment, I propose to specify and contextualize my questioning of the figure of the pariahs from the analysis of Albertina Carri's film, *The Daughters of Fire*, to suggest the critical productivity of some aesthetic-conceptual figures.

KEYWORDS: Pariah, Albertina Carri, *The Daughters of Fire*, Queer Pornography, Aesthetic-Conceptual Figures



Las formas figurativas, las metáforas como ficciones políticas presentan nuevas posibilidades interpretativas, que permiten exploraciones de carácter político y subjetivo. Son instrumentos deliberados para actuar en la realidad porque ejercen un impacto en nuestra imaginación, pero también son formas de conocimiento situado, por las visiones e imágenes que encarnan.

Valeria Flores

La exigencia de utopía –esa utopía que Eleni Varikas (2003: 105) reconoce en la tradición rebelde encarnada por la figura de lxs parias– se plantea con apremiante actualidad en las crisis –ecológica, económica, migratoria, humanitaria, sanitaria– que conoce nuestro mundo globalizado.

Al definir la multiplicidad de las situaciones que pueden ser interpretadas en la figura de lxs parias como lo que garantiza su potencia heurística y su capacidad de interrogar los límites del universalismo abstracto, Varikas (2003, 2007) indica lo que Haraway sugiere bajo otras figuraciones, cuando reivindica como privilegiado el punto de vista de lxs subyugadx. Haraway relaciona ese privilegio de los saberes situados y las perspectivas parciales con la hipótesis según la cual: "The standpoints of the subjugate dare not 'innocent' positions. On the contrary, they are preferred because in principle they are least likely to allow denial of the critical and interpretive core of all knowledge" (1988: 584).

Varikas se sitúa en el campo de la filosofía política y en una posición analítica que recorre las contradicciones del universalismo. Denuncia sus prácticas ritualizadas e institucionalizadas de diferenciación, jerarquización y deshumanización.

zación, identificando la figura de lxs parias como la que revela las violencias de la modernidad, al condensar la tensión entre ideales emancipadores y exclusión social (2007). Haraway inscribe su reflexión no solo en el campo del cuestionamiento epistemológico sino también en la problemática política de las alianzas que trazan los contornos del feminismo (1988: 586). Estas posibilidades de alianzas y las tensiones que caracterizan los feminismos actuales conforman el marco contextual de mi reflexión, que busca indagar en esa forma figurativa para analizar las polémicas que atraviesan nuestras sociedades.

Propongo pensar este cruce de la figura de lxs parias con la noción de saberes situados a partir del espacio político de la "violencia imaginada", o del "lugar de rabia", que Halberstam analiza como "violencia queer":<sup>1</sup> "What is the exact location of 'a place of rage'? I will argue that rage is a political space opened up by the representation in art, in poetry, in narrative, in popular film, of unsanctioned violence committed by subordinate groups upon powerful White men" (1993: 187).

¿Qué provocan las representaciones que proceden de lxs parias?: ¿empatía? ¿repulsión? ¿fascinación? ¿A quiénes convocan? ¿Qué alianzas promueven o disgregan? ¿Cómo acercarse a lo que al final de su ensayo Varikas rescata –citando a Arendt (2005)– como los "tesoros de la tradición oculta" (2007: 181-187)? Esas preguntas nos invitan, en primer lugar, a revisar algunos aspectos de la noción de "paria" para valorar su potencia heurística. En particular nos conducen a interrogar la posición desde la cual lxs parias construyen su discurso, y por lo tanto los efectos contra-hegemónicos que pueden tener sus construcciones discursivas. Si concebimos la "tradición oculta" como unos archivos contra-hegemónicos, o contra-archivos de las luchas y resistencias que la historia borró, reconocemos en las producciones de lxs parias la apertura de un lugar de rabia en el espacio público, es decir un espacio político –y utópico– en el cual un grupo subalterno ejerce una violencia –prohibida e impune– contra las figuras que representan el poder.

Este trabajo se propone explorar algunos rasgos de lxs parias, pensando esa noción desde la perspectiva del "lugar de rabia" que abre la película de Albertina Carri *Las hijas del fuego* (2018), al desmontar el sexismo de los dispositivos pornográficos hegemónicos. Las lesbianas que el film escenifica, jugando con un registro *mainstream*, no solo reivindican los encantos de su sexualidad sino que no dudan en ejercer su rabia y su violencia transgresora frente a los machos que cruzan su ruta. Y no son castigadas... El espacio político-utópico que abre la fábula, rasgando el espacio público, procede de la acción colectiva de desterritorialización que realizan unas parias designadas con la figura estético-conceptual "hijas del fuego".<sup>2</sup> Estas actúan "en la realidad porque ejercen

---

<sup>1</sup> Halberstam estudia una serie de representaciones a partir de la fórmula de June Jordan, en la sugerente película documental de Pratibha Parmar *A Place of Rage* (1991).

<sup>2</sup> La noción de "figura estético-conceptual" se inspira en el "personaje conceptual" de Gilles Deleuze y Felix Guattari, revisándolo a partir de las modelizaciones que proponen las feministas *queer* contemporáneas. Según Deleuze y Guattari: "La différence entre les personnages conceptuels et les figures esthétiques consiste d'abord en ceci: les uns sont des puissances de concept, les autres sont des puissances d'affects et de percepts. [...] Les personnages conceptuels ont

un impacto en nuestra imaginación, pero también son formas de conocimiento situado, por las visiones e imágenes que encarnan” (flores 2009).

Las *hijas del fuego* rompen con la genealogía romántica, la desvirtúan al trasladar hacia Tierra del Fuego las fascinantes figuras femeninas que inmortalizó Gérard de Nerval en su libro *Les filles du feu* (1854) –el libro de Nerval circula entre las protagonistas del film. Resignifican la desdichada meditación sobre el amor que propuso el poeta francés, para pensar lo *imposible* del amor romántico ya no como tragedia, sino como apertura ilimitada, celebrando la potencia del erotismo según Audre Lorde: “Recognizing the power of the erotic within our lives can give us the energy to pursue genuine change within our world, rather than merely settling for a shift of characters in the same weary drama” (2007: 59). A la vez, resignifican la figura de lxs parias, generando desde sus afectos una multiplicidad de sentidos que proceden del desplazamiento geopolítico y de los diversos desplazamientos conceptuales que operan.

Mi objetivo es cuestionar la ambivalencia de la romantización de lxs parias como paradójico correlato de su exclusión y valorar la apertura de ese espacio político-utópico que procede de la “violencia queer”. La hipótesis que quisiera sostener se relaciona con la noción de *privilegio* que parece incluida en el revés de la noción de paria. Al invertir su valor, la posición de paria origina una perspectiva privilegiada y postula jerarquías en las luchas. Esa ambivalencia es una de las tensiones claves que, después de Arendt (2005), analizan Varikas (2007: 76-80) y Riot-Sarcey (2003: 65), y que intenta desarticular en parte Haraway (1988). Mi pregunta es: ¿cómo construir esa perspectiva parcial privilegiada sin reactivar una determinada “herencia”, relacionada con la genealogía cristiana y el pensamiento romántico que identifica la legitimidad con la *inocencia* o el *sufrimiento* y atribuye a lxs subyugadx una suerte de predestinación mesiánica, martiroológica, creando simultáneamente rivalidades en las luchas? En otros términos, ¿cómo representar, materializar, esa propensión crítica e irónica, esa predisposición socio-históricamente construida a dudar de cualquier autoridad revelada (para retomar las fórmulas de Haraway) que la figura de lxs parias parece movilizar, sin reanimar la fantasía de la elección? Algunas respuestas pueden surgir del análisis de la figura de lxs parias –sus ambivalencias y sus variaciones contemporáneas– en el *lugar de rabia* queer/cuir que abren las parias-hijas del *fuego* que construye Albertina Carri en su película porno (2018).

En primer lugar, siguiendo las orientaciones estimulantes del ensayo de Varikas (2007), volveré sobre algunas frases y observaciones de Flora Tristan y Hannah Arendt, para explorar algunos aspectos de la figura de lxs parias y sus correlatos. Si bien da cuerpo a la tensión dentro/fuera e indica la necesidad de extender las normas de lo humano, procede de una genealogía moral, cristiana y romántica, que postula una distancia justa, una posición adecuada, un margen redentor, lo que en sus trabajos sobre los discursos constituyentes, y en parti-

---

ce rôle, manifester les territoires, déterritorialisations et reterritorialisations absolues de la pensée.” (Deleuze y Guattari, 1991: 64 y 67). Me interesa articular esas dos dimensiones, conceptual y afectiva, para valorar la hibridez de las figuras que convocan los discursos feministas, desde la “Sister Outsider” de Audre Lorde, la “New Mestiza” de Gloria Anzaldúa o la “Cyborg” de Donna Haraway, hasta las “Fugitivas en el desierto” que conceptualiza val flores (2009).

cular el discurso literario, Dominique Maingueneau analiza como paratopía: un *no lugar* que comunica con un *más allá* (2004). Interrogaré entonces la posición dentro/fuera de lxs parias para esbozar algunos rasgos del espacio político que estxs pueden abrir, fuera de las genealogías instituidas. Postulo que el lugar de rabia, espacio de lucha, no depende del *origen* del discurso sino que procede de la *proyección performativa* que crean los cuerpos aliados:

En otras palabras, en la calle, los cuerpos reorganizan el espacio de aparición con el fin de impugnar y anular las formas existentes de la legitimidad política [...] Son actores subyugados y empoderados que tratan de arrebatar la legitimidad a un aparato estatal existente, sobre el cual descansa la regulación del espacio público de aparición, para constituir ellos mismos su propio teatro legítimo. (Butler 2017: 89)

En un segundo momento, propongo concretar y contextualizar mi cuestionamiento de la figura de lxs parias a partir del análisis de algunos elementos del film de Albertina Carri *Las hijas del fuego* (2018). Primero, quiero exponer brevemente los debates feministas que se dieron en Argentina después de las leyes de "educación sexual integral" (2006), de "matrimonio igualitario" (2010) y de "identidad de género" (2012). En este contexto de debate intenso entre las "advenedizas" y las "parias" se posiciona el proyecto cinematográfico de Carri, un "porno Disney" aparentemente alejado de su corto meta-pornográfico *Barbie también puede estar triste* (2001), de su corto pornoterrorista *Pets* (2013) y de su performance-videoinstalación *Animales puros* (2017). Entrevistada por Paula Jiménez España, Carri declara:

Yo digo de *Las hijas del fuego* que es porno Disney, es un chiste que me gusta repetir porque es una película muy luminosa, con gente muy contenta. El guion está construido en contra de cierto modo que tiene el cine *mainstream* o hegemónico de dirimir los conflictos: acá es completamente diferente, el deseo, el afecto e incluso los conflictos, fluyen sin que lo traumático tenga espacio. Ahí es donde la premisa Disney falla dentro de esta trama. Porque ahí lo que plantea la película es una pregunta: ¿cuáles son los deseos y los goces y los cuerpos que dominan ese tipo de conflicto? ¿Por qué acá todos son cuerpos y subjetividades que no parecieran haber sufrido el embate del capitalismo heteropatriarcal? En ese sentido, es un texto utópico, porque el embate del capital nos atañe a todas, pero pensarse en ese mundo utópico es lo que vuelve a ese porno Disney una película profundamente política. (Jiménez España 2020)

Las propuestas de *Las hijas del fuego* dibujan, por cierto, una desterritorialización utópica; sin embargo trazan a la vez una continuidad política sororal. Esta no niega la complejidad de las alianzas pero desactiva su potencia disgregante, acudiendo a la potencia vital del erotismo que celebra Audre Lorde ([1984] 2007: 53-59). Las "hijas del fuego", ¿son *parias*, o son *sisters outsiders*? ¿Tiene sentido contrastarlas? ¿Qué nos enseñan esas figuras estético-conceptuales localizadas? ¿Qué puede comunicarnos este contraste sobre nuestras alianzas, nuestras capacidades de performarlas colectivamente, y sobre lo que está en juego en el contra-archivo del goce?

## 1. PARIAS

Les mœurs exerçant une influence constante sur l'organisation sociale, il est évident que le but de la publicité serait manqué, si les actions privées en étaient affranchies.

Flora Tristan

### 1.1. Flora Tristan: deber ético y esfera pública

En las páginas liminares de su relato *Peregrinaciones de una paria (1833-1834)* (1838) Flora Tristan explica su posición respecto a la necesidad de volver públicas las acciones humanas, exponiendo a la vez la misión documental que asume y las tensiones morales que tuvo que enfrentar. Al confesar las mentiras y ambivalencias que sus estrategias de supervivencia le exigieron, las reivindica como esas "tretas del débil" que analizó Josefina Ludmer (Denegri 2003: 50; Ludmer 1985); por otra parte, demuestra en su narración el conocimiento social que se construye a partir del autoanálisis situado:

Se preguntará quizá si es siempre útil publicar las acciones de los hombres en el momento en que acaban de practicarse. Sí, respondería yo. Todas las que perjudican; todas las que provienen de un abuso de poder, cualquiera que este sea: de fuerza o de autoridad, de inteligencia o de posición, y que hiera a otro en la independencia que Dios ha concedido sin distinción a todas las criaturas, fuertes o débiles. Pero si la esclavitud existe en la sociedad, si se encuentran ilotas en su seno, si las leyes no son iguales para todos, si los prejuicios religiosos o de otra índole reconocen una clase de PARIAS, ¡oh!, entonces la misma abnegación que nos lleva a señalar ante el desprecio al opresor debe hacernos echar un velo sobre la conducta del oprimido que trata de escapar al yugo. (Tristan 2003: 77)

La injusticia que supone cualquier tipo de dependencia implica que la persona que la sufre acuda a veces a conductas ilegales o inmorales: la desigualdad y la opresión engendran la transgresión. En este caso no conviene publicarla cuando publicarla significa denunciarla, instigar la condena pública. Si el "orden" social incluye el yugo y la injusticia, entonces el "desorden" que provocan lxs que se escapan del yugo es tan necesario como justo. En su texto, Tristan cruza y articula, por un lado, el contraste entre las acciones "que provienen de un abuso de poder" y "la conducta del oprimido"; y, por otro, la oposición entre el señalamiento y el ocultamiento. La aparente paradoja ética resulta subsumida en la hipótesis de una "misma abnegación". El debate se plantea conjuntamente en el campo de la ética y en el de la política, contemplando un doble problema de responsabilidad y de riesgo que se manifiesta en la noción cristiana de "abnegación". El argumento de Flora Tristan se fundamenta en dos postulados: el de un bien común (Guzmán Useche 2015) del cual cada persona se vuelve responsable y que funciona como norma moral superior, y el de un espacio público común, en el que deben circular las informaciones sobre los "abusos de poder". En el contexto

de injusticia señalado, el doble estándar político y la separación esfera pública/esfera privada, que autorizan el abuso de unxs en detrimento de otrxs, tiene como consecuencia un aparente doble estándar ético adoptado en nombre del bien común. Se admite lo ilegal-inmoral como necesario para luchar contra las injusticias y responder a las contradicciones del universalismo abstracto; se exige ese compromiso ético para la construcción de un espacio público común en el cual se puede transformar las normas y normativas.

Lo que me interesa subrayar en estas frases, más allá del discurso igualitario de emancipación, es su elaboración de la noción de paria en este cruce de dos relaciones y de dos situaciones. En primer lugar, no se formula aquí ninguna "inferioridad antropológica" –como lo subraya Varikas señalando la tensión entre "inferioridad social" e "inferioridad antropológica" (2003a: 102; 2007: 127)– sino que se denuncian relaciones sociales de opresión y desigualdad originada en las leyes. Se trata de derecho y de compromiso o deber ético, que se expone en la interjección "¡oh!" y la carga emocional que esa revela. En segundo lugar, el pensamiento igualitario fundamentado en el postulado de la naturaleza humana común (2003a: 102-103) se engarza directamente con la invención performativa de un espacio público de interlocución en el cual las injusticias pueden ser testimoniadas, denunciadas y debatidas, y al cual todxs tenemos no solo el derecho, sino el deber moral de participar. Flora Tristan integra las relaciones domésticas, "privadas", en este espacio público de debate y revela la realidad de la supuesta "igualdad", es decir, la describe como el privilegio de una élite masculina pudiente. "Publicar la acción de los hombres", en este caso, es intervenir en la esfera pública, instalarse en ella, y conformarla nuevamente mediante esta intervención, a pesar de todos los obstáculos que se oponen a la recepción del discurso de las mujeres (Denegri 2003: 36; Riot-Sarcey 2003: 57).

## 1.2. Imperativos contradictorios: exotización y elección

Un siglo después, Hannah Arendt explora a su vez la noción de paria en sus reflexiones sobre el antisemitismo y señala algunos puntos que quisiera retomar ahora, en particular la cuestión de los imperativos contradictorios y la lógica de la excepción que trabajaron Varikas (2003a; 2007) y Riot-Sarcey (2003), así como los procesos de exotización y de elección.

Arendt explica la situación ambigua en la cual las sociedades europeas del siglo XIX encerraban a los Judíos: vivían, escribe, "entre los favores y los rechazos" pero en todo caso, tanto su éxito como su fracaso se originaban en el hecho de que eran Judíos (1973: 151). Se exigía, aclara, que escenificaran una alteridad vacía, que dejaran de ser como los "Judíos en general" pero que a la vez mostraran que lo eran, atrapados entre la hipótesis de una extrañeza innata y una explicación social de su enajenación (1973: 152). Esos imperativos contradictorios, relacionados con la posición de excepción y la falsa alternativa *advenedizo/paria* que examina Arendt, son característicos de los procesos de reformulación de las desigualdades y jerarquías sociales en el período post-revolucionario, fundamentados en una ideología naturalista que racializa y sexualiza a los grupos excluidos de los derechos humanos –remito a los trabajos precursores de Colette Guillaumin (2016) sobre el naturalismo desarrollado a partir del siglo XVIII.

Arendt describe la trampa en la que cayó *el potente mago* –es decir, Benjamin Disraeli–, el paria que reivindicó su “aristocracia natural” a partir de la definición del pueblo judío como pueblo elegido, convirtiendo esa elección en “doctrina racial” (1973: 162-165). Mientras que, según Arendt, el Siglo de las Luces había demostrado un auténtico interés hacia la diversidad humana, el XIX expresó en cambio una inclinación mórbida hacia lo exótico, lo anómalo, lo extraño, y exigió esos papeles sociales de distintos grupos encargados del entretenimiento de la “buena sociedad”. Releyendo a Proust, Arendt examina también la sexualización de los judíos –es decir, la construcción de su perversidad– que trabajó sistemáticamente Sander L. Gilman (1996). Un punto clave de su reflexión es el peligro que identifica cuando la sociedad confunde crimen y vicio, aún cuando *glamouriza* el vicio: el crimen se castiga según una normativa jurídica, el vicio, en cambio, se erradica exterminando su origen. Cuando el judaísmo, que era un crimen, se transformó en judeidad, un vicio de moda, los Judíos perdieron toda posibilidad de salir de su condición y se abrió paso a su exterminio (Arendt 1973: 179-194). Lo que demuestra Arendt es que el relativo beneficio que algunas excepciones, como Disraeli, encuentran en la naturalización de la diferencia –es decir, los privilegios asociados a la elección– condena de hecho el grupo entero a una marginación eterna.

De Flora Tristan a Hannah Arendt, vemos construirse el desplazamiento que opera el siglo XIX en la noción de *paria*, desde el marco de los derechos y de las relaciones sociales, hacia el marco naturalista de la psicología moral y de la herencia, o de la *naturaleza* biológica. Evidentemente, en ambos casos, con la situación de lxs parias se trata de volver visibles las contradicciones de la sociedad moderna, de los discursos constituyentes (Maingueneau 2004) –religión, ciencia, derecho, literatura– y de los mitos sobre los cuales se auto-fundamentan (Le Dœuff 1989; 1998 y 2020). En la mítica coherencia de esos discursos se borran o niegan las contradicciones que el cuerpo y la situación de las personas excluidas escenifican. Es decir, con la figura de lxs parias se trata de insistir en la existencia de relaciones sociales de desigualdad, opresión y discriminación, en la condición inhumana de los grupos a los que esas relaciones afectan, como auténtico –y paradójico– *correlato* (Varikas 2003b) de la modernidad, fundamentada en la igualdad y en los derechos humanos. Estos derechos son privilegios reservados a unos pocos. En ambos casos se plantea el problema del acceso al espacio público para reclamar los derechos que han sido negados. Según Judith Butler:

Quienes por una suerte de *realpolitik* estiman que como la formación del “pueblo” es siempre parcial debe aceptarse tal composición mermada como algo inherente a la política tienen en contra a aquellos otros que tratan de mostrar y combatir todas esas formas de exclusión, sabiendo, eso sí, que nunca podrá incluirse a todos, pero que aun así la lucha continúa. (2017: 12)

Veremos ahora de qué manera la lucha continúa y se replantean tanto la noción de paria como la de espacio público y espacio de interlocución, desde los cuerpos aliados y las prácticas performativas.

## 2. "PORNO DISNEY" O "LUGAR DE RABIA"

*Las hijas del fuego* (2018), largometraje pornográfico de ficción de Albertina Carri, ganó el premio nacional del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI). Así comenta Carri su película en una entrevista publicada por la revista *Intersecciones. Teoría y crítica social*:

Curiosamente la nota de BAFICI, dice que las chicas son las mejores, las más bellas agentes del caos que podría encontrar el cine argentino, porque hay algo de esa idea de agentes del caos, que se parece un poco a esto que yo menciono del contagio, de la pandemia, de la celebración. [...] Durante el rodaje hacía el chiste sobre que estamos haciendo porno Disney, porque lo pornográfico siempre está relacionado con la oscuridad, y sobre todo lo porno, cuando además es colectivo, tiene esta idea del desastre, de pasada la noche, de drogas... (Carri en Sofía Ordynans 2018)

Propongo explorar esa tensión que subraya Carri entre "las agentes del caos" –como forma de exotización de las *parias*– y el "porno Disney" –como forma eufemística del porno, dirigido a un amplio público–, en primer lugar, contextualizando el film en los debates feministas y, luego, describiendo brevemente el dispositivo contra-archivístico que lo caracteriza. Si el comentario parece valorar la disidencia de las "agentes del caos", el "porno Disney", en cambio, reivindica la naturalidad feliz de prácticas sexuales minoritarias,<sup>3</sup> todavía condenadas y contra las cuales se ejercen violencias múltiples.

### 2.1. Las advenedizas y las parias: la herencia

En su análisis de la noción de "excepcionalidad" Riot-Sarcey y Varikas retoman los análisis de Arendt e intentan "reflexionar sobre las relaciones que se instauran entre la afirmación del sujeto-mujer y su pertenencia al género, entre los proyectos individuales de superación de la exclusión y la formación de un sujeto colectivo para la liberación de las mujeres" (1988: 81).<sup>4</sup> Varias veces citan el "olor a lupanar" que Lamennais detectaba en sus amigas Georges Sand y Daniel Stern, un estigma que las devolvía al lugar que su "excepcionalidad" –o su elección– les había permitido rehuir, y les recordaba su "naturaleza femenina" heredada: su sexo revela que *nacieron* mujeres. La emancipación pública de esas "mujeres de excepción" desencadena discursos de odio en los que se cruzan sexismo, racismo, colonialismo y lujuria: Proudhon reprocha a Sand su "luxure inextinguible" y condena su estilo supuestamente a partir de criterios estéticos. Sin embargo, lo compara con los supuestos excesos de la feminidad racializada: "cette faconde à

---

<sup>3</sup> Al respecto comenta Carri: "Se podría pensar que más que una película distópica es utópica. Me interesa esa figura con respecto a la posibilidad de vivir, no solo el deseo en libertad, que el límite de lo social no pese sobre nuestros cuerpos y sobre nuestros vínculos, sino también de experimentar la capacidad de esos personajes de salirse de cualquier gestualidad sobre lo dramático" (en Jiménez España 2020).

<sup>4</sup> La traducción es mía.

pleine peau qui rappelle la rotondité de la Vénus hottentote, n'est pas du style". Barbey d'Aurevilly insiste en esa racialización de la escritora en su retrato: "C'est une pagode chinoise ou japonaise, aux gros yeux hébétés [sic] d'une rêverie sans bout, aux grosses lèvres de négresse, jaunies par le cigare [...] elle était dans son salon, quand un homme d'esprit y parlait, comme une vache au bout d'un pré, regardant par la brèche d'une haie, une locomotive qui passe" (citados por Lorusso 2017: párr. 16 y 17). La recurrencia de lo "gordo" en sus enunciados indica la continuidad de la lógica de disciplinamiento que habita su discurso: reduce a la vez los espacios y los cuerpos que pueden ocupar las mujeres. Una gordofobia que sigue actual y a la que se oponen *Las hijas del fuego* (Aiello 2018).

Evidentemente el estigma del "sexo", como metonimia rancia de las "mujeres", es el "sexo" como actividad impura e inmoral, inferior y racializada, animalizada. Carri en cambio reivindica lo estético de la animalidad: "El ideal de belleza humano se supone que siempre está lejos de la animalidad. Para mí no hay nada más bello que lo animal y lo bestial, es una búsqueda que está en todas y cada una de mis películas, de una forma o de otra" (en Pichardo 2019). Los paradigmas estéticos del siglo XIX que citamos brevemente a propósito de Georges Sand pretendían construir jerarquías naturales basadas en rasgos físicos considerados como feos y bestiales. No cabe insistir más en estas escenificaciones, ya que las construcciones del "espectáculo del otro" han sido abundantemente trabajadas, y no solo desde los feminismos (Hall 1997). Sin embargo —y algo inesperadamente después de más de medio siglo de constructivismo social y de feminismo crítico— el "sexo",<sup>5</sup> como "base material", puede volver a definir hoy el sujeto (¿exclusivo y excluyente?) del feminismo. El manifiesto y las polémicas que se difunden en el blog del grupo F.R.I.A. (Feministas Radicales Independientes Argentinas) indica: "Rechazamos todo intento de borramiento de la mujer como sujeto político y de ocultación de su base material: nuestro cuerpo sexuado" (F.R.I.A. 2018). Las recientes disputas en torno a la "ley Trans" en España revelan las crecientes tensiones que parecen separar a las "advenedizas" de las "parias", pero también la complejidad de los posicionamientos (Robles 2021), sus múltiples instrumentalizaciones mediáticas e ideológicas (Solís 2021; Kohan 2021) y los vértigos que suscita la desestabilización de un "orden" de género, cuando se conceden derechos a las personas trans.<sup>6</sup> En Argentina, mientras la "ley de ma-

<sup>5</sup> Recordemos, entre otras obras clásicas, que Simone de Beauvoir publica *Le deuxième sexe* en 1949, Rosario Castellanos defiende su tesis *Sobre cultura femenina* en 1950 y el *Sexual politics* de Kate Millet sale en 1970.

<sup>6</sup> En el *Manifiesto #26J* de "Confluencia del movimiento feminista" se postula que el proyecto de ley en favor de los derechos de las personas trans es una "situación criminal" que resulta de "la alianza entre el patriarcado y el capitalismo neoliberal contra las mujeres en general, y contra el movimiento feminista en particular" (<<http://movimientofeminista.org/manifiesto-26j/>>). Los tres "principios rectores" de este movimiento son: "El objetivo urgente e inmediato de la Confluencia es impedir las iniciativas normativas que pretenden consagrar el concepto de 'autoidentificación del género' en el sistema jurídico español. La Confluencia defiende la definición de 'mujer' basada en el sexo. El género no es una identidad, sino un sistema jerárquico y, por tanto, la Confluencia se declara a favor de su abolición. La Confluencia se opone a toda forma de mercantilización de nuestros cuerpos siendo, por tanto, abolicionista de la prostitución, de la pornografía y de los vientres de alquiler" (<<http://movimientofeminista.org/principios-rectores/>>).

trimonio igualitario" (2010), la "ley de identidad de género" (2012), el movimiento #NiUnaMenos (2015) y las movilizaciones multitudinarias contra los feminicidios y en favor de la legalización del aborto, patentizan hasta qué punto el feminismo está ocupando un sector cada vez más amplio del espacio público, aparecen tensas disputas en cuanto a la legitimidad del sujeto del feminismo. Las "feministas radicales" vuelven a reivindicar el sexo y el dimorfismo como fundamentos excluyentes de sus luchas: las tensiones alrededor de las marchas masivas del 8M 2019 (Huarte 2019; Wayar 2019; Tejada 2019) o los discursos que niegan la identidad de género cuando se contempla la demanda colectiva de cupo laboral travesti trans (Santoro 2020) demuestran la complejidad del contexto. Respecto a esa nueva situación, Carri prefiere dejar en suspenso esas tensiones y observa:

Yo creo que es un momento histórico. Recuerdo hace unos años, te diría 5, 6 años, cuando nos hacían notas a las directoras mujeres *Clarín*, *La Nación*, esos medios que les gustaba muchísimo hacer eso, recuerdo reuniones en las que todas se sentían incómodas llamándose feministas. En ese momento decirse feminista, era mala palabra, realmente, nadie lo entendía, no sabían de qué se trataba, pero generaba mucha incomodidad. [...] Ahora casi que da vergüenza no llamarse feminista. En ese sentido ya es una batalla ganada, enorme. Hacia dónde va el movimiento de mujeres, desconozco completamente. Pero creo que es un momento histórico sin dudas, importantísimo. (Ordynans 2018)

En el sector LGBT del cual Carri es una figura emblemática –por muchas razones y, entre otras, porque creó y dirigió *Asterisco*, el festival internacional de cine LG-BITTTQ de Buenos Aires– se considera que las victorias parciales que representaron las leyes de 2010 y 2012 deben ser consolidadas e insisten particularmente en la necesidad de aplicar, y mantener, la ley de Educación Sexual Integral (ESI o Ley 26.150, 2006). Todavía no se implementó debidamente y hasta resulta abiertamente amenazada por los sectores católicos conservadores que consiguieron durante años suspender la legalización del aborto (Faur 2018; Peker 2018).<sup>7</sup> Según Mara Brawer, ex-subsecretaria de Educación de la nación, si bien se asume el modelo de educación sexual centrado en los órganos reproductivos –que sigue promoviendo el sexismo, la bi-categorización y la heteronormatividad– peligra en cambio la perspectiva de género que la ley integró y volvió obligatoria (Brawer 2018). Desde las feministas radicales también se censura la perspectiva de género que adopta la ley (F.R.I.A. 2019).

En el marco de las luchas feministas y del *backlash* antifeminista, nacionalista y conservador (Sosa 2021), posicionándose por otra parte en las disputas entre feministas *queer/cuir* pro-sexo y feministas radicales anti-pornografía, que no reconocen el privilegio cis (Santoro 2020), sale la película *Las hijas del fuego* (2018). Según mi hipótesis, este film pornográfico, desde su concepción y para intervenir en el contexto en que se inserta, cuestiona la figura de lxs parias como

---

<sup>7</sup> Lo demuestra la iniciativa de un grupo de estudiantes de La Plata que redactaron un libro titulado *¿Dónde está mi ESI?*. Este libro constituye el manual de educación sexual integral que hubieran querido tener y que se dedicaron a realizar poniéndolo en acceso libre en línea para otrxs estudiantes (Carbajal 2019).

elección en función del origen, y la desplaza hacia otro tipo de figuración. Toda la filmografía de Albertina Carri se inscribe en el cuestionamiento de la naturalización de la *familia* como herencia, y en su traslado hacia la dimensión política del legado que le dieron las Madres de Plaza de Mayo (Carri 2003, 2005, 2008, 2012 y 2017; Soriano 2014a y 2019; Sosa 2021). En ese posicionamiento, “el olor a lupanar” ya no funciona como estigma y no participa de la naturalización de las relaciones de opresión y exclusión que construyen el género. Lo que está en juego no es el *lugar de origen* de la enunciación sino el espacio utópico que la performatividad del *lugar de rabia* logra abrir. En *Las hijas del fuego*, el “olor a lupanar” es el motivo fundamental de un discurso político pro-sexo (flores 2021: 91-98). Lejos de asumir la “inferioridad antropológica” de las mujeres, cis y trans, que practican la pornografía, la película de Carri construye, exhibe y promueve una interdependencia sororal militante que neutraliza los peligros de la tensión exotización/elección que Arendt señalaba. La verticalidad que niega a las actrices porno su agencia, reduciéndolas al estatuto de víctimas y confundiendo, desde un mismo punto de vista exterior, trata, pornografía y trabajo sexual, reincide en el uso de “las herramientas del amo” que –como nos recordaba Audre Lorde en su conferencia de 1979– “no desmontarán nunca la casa del amo”: “What does it mean when the tools of a racist patriarchy are used to examine the fruits of that same patriarchy? It means that only the most narrow parameters of change are possible and allowable” (2002: 106).

## 2.2. Pornografía: lugar de rabia / tocar la fibra

¿Es la pornografía una “herramienta del amo”? ¡No! contestan las feministas pro-sexo que se inscriben en la línea abierta por la antropóloga Gayle Rubin y por la ex *porn star*, sexóloga, feminista y queer Annie Sprinkle, recuperando su trabajo educativo y sus performances. Lo que sí siguen siendo herramientas del amo son, por un lado, la hipótesis de la heterosexualidad como algo “natural” y, por otro, el estigma del “sexo”: las dos caras inseparables del mito de la familia heteronormativa, o del cuento de la pareja enamorada, motivos recurrentes de las ficciones que nos emocionan –es decir, que *disciplinan* nuestras emociones. Gayle Rubin sugiere que cada sociedad jerarquiza las prácticas sexuales, naturalizando y normalizando algunas y estigmatizando otras (2010: 135-224). Annie Sprinkle revela que el sexo se enseña y que las *sexpertas* (Paveau 2014), las especialistas de la disciplina, no eran exactamente los médicos, ni los pornógrafos, sino las actrices porno y las trabajadoras del sexo (Sprinkle 1998). Esa “re-orientación en el pensamiento”, o esa “desorientación” que la filósofa Michèle Le Dœuff reivindica como el primer paso necesario hacia el feminismo (1989: 242-247; Jeannelle y Lasserre 2020), exige que sean constantemente cuestionadas las categorías que lo estructuran. Lo hacen desde décadas las activistas pro-sexo y la “violencia queer” del desafío porno lésbico: es la tranquila *rabia* con la que las protagonistas castigan a los machos que cruzan su ruta. También lo hace la “creatividad de la vergüenza queer” (Kosofsky Sedgwick 2018: 39-69): las performances de los cuerpos componen *texturas*, territorios, paisajes humanos y a la vez son personas que gozan; en un frágil y extraño equilibrio entre

la ficción poética y la participación militante del testimonio documental, nos "tocan" (2018: 19).

Creemos saber lo que es el "sexo", la "pornografía", el "amor", pero las *perspectivas parciales* que *esxs parias* construyen a partir de su experiencia personal y vuelven públicas, pueden quizás enseñarnos otros saberes. Recordemos que el punto de vista de *lxs subyugadx*s solo es *privilegiado* en la medida en que son potencialmente menos propensxs a autorizar la negación del "núcleo interpretativo y crítico de todo saber" (Haraway 1988: 584). Es decir, porque tienden a refutar cualquier origen como lo que autoriza o desautoriza. No se instalan en ninguna paratopía, no necesitan la romantización de la figura de *lxs parias*. Tampoco se instalan en los dualismos paranoicos que postulan subversión vs hegemonía, o liberación vs represión. Conocen las trampas de la exotización, la sexualización o la racialización. Afirman su autorización en la realidad de su existencia, aquí y ahora, en la realidad de sus prácticas minoritarias aquí y ahora, y en la responsabilidad que asumen cuando intervienen con "abnegación", o más bien asumiendo los riesgos que corren, en el espacio público amplio del cine nacional e internacional –recordemos que el film fue estrenado y premiado en el BAFICI y circuló en varios festivales. Las hijas del fuego exhiben su vulnerabilidad social al exponer su cuerpo, sus deseos, sus fantasías, su disidencia, considerando que participar con interpretaciones críticas en el debate puede abrir un espacio de rabia y contribuir a construir un mundo más acogedor, menos injusto, menos violento (Milano 2014: 115-117). El equipo que participó en esa producción cinematográfica se compone de mujeres militantes que se atrevieron a participar en el proyecto:

Para mí lo importante con respecto al casting de *Las hijas del fuego* es que quienes actúan en la película tengan una convicción militante. Todo el mundo cree que hacer una porno es divertidísimo, que dirigirla es una experiencia celebratoria y lo es sin dudas, como siempre lo es dirigir para mí. Pero también es una experiencia incómoda, como dirigir en general. Hacer una porno lo es particularmente porque las actrices están muy expuestas, no solo por la desnudez física sino también en un sentido emocional. Mi rol como directora también es de contención y la relación con los actores y actrices siempre es delicada, porque son los cuerpos que representan aquello que está escrito, a la vez que lo modifican, intervienen, componen y traen una cantidad de información nueva a la que también hay que estar abierta y atenta. La clave con respecto al casting de *Las hijas del fuego* era principalmente que sean chicas que tuviesen convicción sobre lo que estaban haciendo, y así fue. Eso se ve en la película, esa convicción es una parte relevante de la narración. (Jiménez España 2020)

Los saberes situados lo son, precisamente, cuando niegan que haya algún lugar, algún origen privilegiado y autorizado del saber, alguna posición que pudiera determinar una eventual jerarquización de los saberes y de las luchas, algún archivo definitivo en el cual fundamentar un saber. Trasladan el valor del saber desde el origen/el sujeto, la situación de excepción/elección que lo enuncia, hacia los dispositivos críticos y solidarios que el saber produce y comparte, publica, construyendo territorios *dis-locados* (Soriano 2020). Se mueven desde el archivo

autorizado hacia el contra-archivo como dispositivo crítico e interpretativo. La performatividad del contra-archivo del goce se mide en el desfase entre lo que el consenso o la *doxa* considera como el “referente” del porno y las distorsiones que opera *Las hijas del fuego*. Según Carla Leonardi: “Carri subvierte las convenciones del género y trasciende las limitaciones estéticas que apuntan al consumo vacío, porque no solo se dirige al hedonismo del cuerpo, sino también a la capacidad de reflexión del espectador” (2018). Las entrevistas que dio Albertina Carri cuando se estrenó su película enfatizan esta dimensión plural, solidaria, experimental en el modo de hacer cine con el equipo de actrices, técnicas, productoras, directora de sonido, responsable de casting, etc., que participaron en la aventura colectiva, des-jerarquizando los modelos imperantes, cuestionando la puesta en escena de los cuerpos y logrando la valoración de cuerpos disidentes (Registro 2018; Mercado 2018). Una apuesta experimental también en el *combo* de géneros practicado, combinando el *tempo* del porno con la larga *road movie* utópica y a la vez “bastante clásica” en la puesta en escena: “es mi película más clásica podría decir” (Carri en Mercado 2018). Así se concibe el irónico oxímoron “porno Disney”, en esa tensión que pretende ampliar los límites de lo visible, de lo viable, y los territorios de lo transitable (Ordynans 2018).

### 2.3. Las hijas del fuego: el contagio

Para terminar, presentaré más detalladamente algunos de los elementos del contra-archivo del goce que elaboran Albertina Carri y sus compañeras en *Las hijas del fuego*.



Imagen 1<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Captura de pantalla de *Las hijas del fuego* (2018), de Albertina Carri. Todas las imágenes propuestas aquí son capturas de pantalla hechas por mí, a partir de un acceso privado a la película en



Imagen 2

*Primer elemento del dispositivo: la banda deshace la autoría* (Imágenes 1 y 2). La secuencia de los créditos iniciales representa gráficamente el cruce de enunciados, el dialogismo, la conversación colectiva no jerarquizada, el espacio público abierto y dinámico, simbólicamente figurado en la representación estilizada de la ruta-carretera diversamente orientada –o des-orientada– y de los nombres que circulan. Esa configuración no permite distinguir el origen –la *autoría*/autoridad/autorizada– ni identificar las funciones, borra las diferencias, las distinciones. Presenta una sucesión ininterrumpida de nombres, una serie de aperturas y circulaciones, cruzadas, simulando así el movimiento continuo del decir, del hacer, del saber que define la película. Se evidencia también la producción solidaria y colectiva de una película porno feminista lesbiana con actrices y actoras militantes que participan del movimiento feminista, del movimiento queer porno y post-porno argentino,<sup>9</sup> con el casting de Rosario Castelli y las redes de producción con las que Carri desarrolla sus proyectos independientes (Milano

---

la plataforma vimeo concedido por la directora y reproducidas con su autorización.

<sup>9</sup> A la pregunta que le hace Camila Pichardo respecto a las limitaciones que enfrentó para hacer su película, Albertina Carri responde: “Las limitaciones fueron de producción. La falta de recursos nos acompañó a lo largo de toda la peli, pero también nos sobró convicción y por eso pudimos hacerla. En términos éticos, la limitación fue no hacer nada que no sea consensuado y previamente hablado entre todas” (Pichardo 2019). Y a la pregunta que le hace Victoria Lencina sobre esta secuencia inicial que interpreta como “agradecimientos” contesta Carri: “En realidad no es de agradecimientos. Es una lista donde aparecemos todas como productoras de la película. Por eso la gran lista sábana, que me encanta, porque es una declaración política. Son todos esos nombres, sin jerarquías, sin cargos. Somos todas esas haciendo esto. La película se financió con fondos privados en colaboración con personas que aparecen en la película y, luego, con colaboraciones en trabajo. Nadie cobró por esta película lo que se cobra por hacer una película. Yo menos que nadie. Por eso todas somos productoras y somos parte de la producción. Somos un colectivo” (Lencina 2018).

2019), en un contexto que favorece esa empresa (Milano 2014 y 2017; Acosta y Milano 2018).

Se juega con el archivo pornográfico, identificándolo en primer lugar con la posición del pornógrafo, es decir, el sujeto que maneja la pluma o la cámara y *escribe sobre las prostitutas*, sus objetos. Esta posición a la vez se escenifica como problema, en el personaje que encarna Carolina Alamino, y se dis-loc, al contrarrestarla con el dialogismo de la *banda* que asume el film, sus cruces y bifurcaciones (Ordynans 2018). Varios distanciamientos se operan a partir de este heterogéneo posicionamiento inicial. Se descarta, por ejemplo, el *male gaze* (Mulvey 1975), citándolo en las imágenes de archivos incluidas, para exponer, con este *found footage*, la continuidad entre el cine *mainstream* y la pornografía, e interrogar la fascinación que ejercen (Imagen 3). Se toma una distancia irónica respecto a la noción de transgresión, citando y dialogando con el erotismo, según Georges Bataille, y escenificando a la vez una orgullosa conquista del territorio religioso (Imagen 4). Se fantasea variaciones sobre el motivo romántico-porno *snuff* de Ofelia, en una poética reproducción del *Ophelia* (1851-1852) de John Everett Millais (Imagen 5),<sup>10</sup> añadiéndole el beso del príncipe que salva a Blanca Nieves o a la Bella Durmiente, en una secuencia que retoma algunos rasgos de *Une partie de campagne* de Jean Renoir ([1936] 1946).



Imagen 3

---

<sup>10</sup> Disponible en el web de la Tate, <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>>.



Imagen 4



Imagen 5

*Segundo elemento: la tematización del dispositivo óptico.* Varias veces el plano funciona como una advertencia, un llamado, un interrogante: ¿quién tiene el poder de mirar?, ¿con qué medios tecnológicos?, ¿"con la sangre de quiénes han sido moldeados mis ojos"? ("With whose blood were my eyes crafted?", pregunta Haraway) (1988: 585). El cine se muestra como tecnología óptica (Imagen 6) en un cuestionamiento meta-cinematográfico recurrente en el cine ensayístico de Carri (Milano 2019, Soriano 2014b y 2016). La gramática cinematográfica se vuelve objeto opaco: las lentes, la luz, el punto de vista, la distancia, el encuadre, la orientación de la cámara, sus movimientos, etc., se tematizan en planos que nos

desconectan de los códigos “transparentes” del cine narrativo estándar –esos códigos se vuelven invisibles porque su recurrencia tiende a borrar su carácter convencional– y nos trasladan hacia la exposición de sus propios procedimientos.

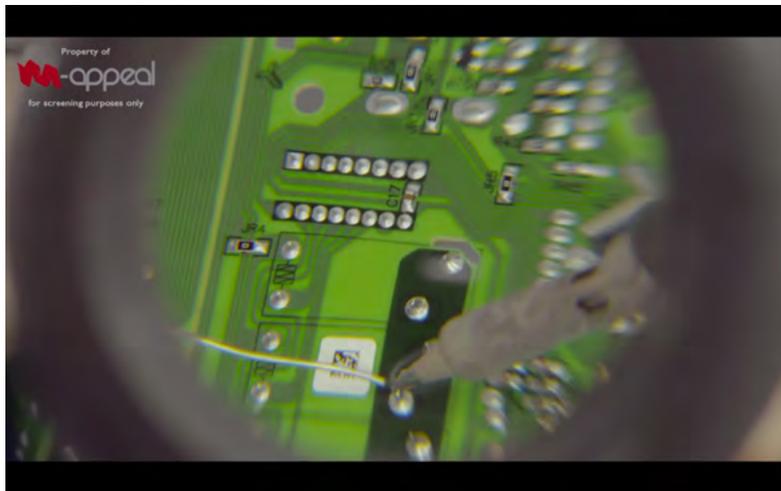


Imagen 6

*Tercer elemento del dispositivo: la voz en off que instauro un contrapunto.* Este se añade a los elaborados juegos sonoros y a la música, siempre en contrapunto en el cine de Carri (insiste en ello la directora en Mercado 2018). El discurso de la voz en off contextualiza la diégesis, desarma la ficción y arma la reflexión. Este contrapunto aparece en *Los Rubios* (2003), fundamenta el corto *Restos* (Carri 2010) y la película *Cuaterros* (Carri 2017). Primero, opera la inscripción en un contra-archivo que es historia plural y silenciada, cuya escritura asume la *banda* –“somos”– aunque el cuestionamiento sea expresado en primera persona –“Pienso”. En efecto, la primera secuencia presenta sucesivamente a las tres protagonistas separadamente, no hay diálogo; la sigue un largo plano secuencia, en cámara lenta, que representa la llegada en barco desde la Antártida a Ushuaia de la actriz Carolina Alamino, que hace el papel de directora de cine y proyecta realizar una película porno. Su compañera (Mijal Katzowicz) la espera en el muelle. Sobre el desembarque y el abrazo de la pareja enamorada (Imagen 7), en cámara lenta, se superpone la voz en off que evoca el lugar, las continuidades y las rupturas poco documentadas: “las científicas que desembarcaron acá en 1968” (Ferraro y *al.* 2020). Se va instalando un proceso de memoria y de lucha, una genealogía política encarnada, sensible y problemática:

Antártida 1968 dice el cartel, muchos años antes de mi nacimiento. Sin embargo este lugar no debe haber cambiado casi nada. Hay sistemas que nunca cambian, aunque el tiempo parece modificarlo todo, la milicia y el clero son lógicas

que no tienen solución, dejan marcas indelebles por siempre. Sus cuerpos son los mismos, los mismos trajes, los mismos hombres, cargando una historia de fronteras y represión. Pienso en las científicas que desembarcaron acá en 1968, ¿cómo serían sus cuerpos cuando llegaron aquí aquellas mujeres que ya desafiaban los paradigmas dominantes ejerciendo la ciencia como modo de vida? Somos las nietas, bisnietas, hijas y hermanas de aquellas que pusieron su arte y su cuerpo, su territorio y su paisaje, como herejes antorchas, a iluminar un nuevo cielo. Somos las hijas del fuego. El problema nunca es la representación de los cuerpos, el problema es cómo esos cuerpos se vuelven territorios y paisaje frente a la cámara. (voz en off, Carri 2018: min. 00:07:59- 00:09:10)



Imagen 7

*Cuarto elemento, el juego con los códigos* y los formatos pre-construidos, en el que se incluye la voz en off, que retoma un rasgo clave del film documental. Los géneros cinematográficos, el género de los géneros, las jerarquías que componen, los efectos y afectos que generan por el uso reiterado que hacemos de ellos, las normalizaciones que engendran, se tematizan en las confrontaciones recurrentes reivindicadas por Albertina Carri (2014; Soriano, 2014b). ¿Qué efectos y afectos produce una película porno que se construye formalmente como una ficción narrativa *mainstream* y pretende circular en los mismos ámbitos? ¿Cómo nos toca? O al revés, ¿qué desplazamientos y dis-locaciones opera una ficción narrativa *mainstream* que incluye cada diez minutos una secuencia pornográfica? El viaje porno utópico de la pareja que se transforma pronto en trío, y luego va sumando nuevxs compañerxs, es sin embargo una *love story*, una reflexión sobre el amor, la sororidad, y el deseo, la sexualidad, la pornografía. Debemos aceptar la re-orientación en el pensamiento, la vulnerabilidad de la ignorancia, ocupar por un tiempo el lugar de rabia y a la vez el lugar de la poesía, del humor, de la meditación, el lugar de la vergüenza que se vuelve creación, performance.

Debemos admitir que, quizá, no sabemos lo que es el amor ni lo que es el porno, hasta compartir las interrogantes de la voz en off:

Si no hay trucos y hay placer, sensualidad, disponibilidad, tiempo, ¿es porno? ¿O la pornografía es solo la objetivación de los cuerpos? Si la subjetividad de esos cuerpos no es destruida, ¿dejan de pertenecer a ese género? Estamos en una búsqueda salvaje, estamos buscando a la vez el cuerpo y la historia. (voz en off, Carri 2018: min. 00:28:27-00:28:51)

Porque aquí no hay sujeto ni sacrificio. Porque no hay ofrenda y a quien ofrendar. Porque placer y felicidad no han sido expulsados del orden cósmico, no pertenecen a una ley superior. Porque no hay desamparo al no haber culto ni imagen ni forma de representarlo. ¿Es el inicio de una nueva era? ¿el nacimiento de una nación? ¿o la idea de nación será demasiado patriarcal? Se va formando un pueblo que busca una historia de contagio y no de herencia. (voz en off, 2018: min. 00:59:11-00:59:47)



Imagen 8

La dimensión política de la pornografía queer se explicita en las falsas digresiones de la voz en off, y especialmente en el contraste contagio/herencia que se expone en contrapunto del plano que resignifica el motivo erótico de mujeres bañándose (Imagen 8), recurrente en la pintura.<sup>11</sup> La herencia es el privilegio, la ambigüedad de la excepción, el archivo de la ideología naturalista y nacionalista

---

<sup>11</sup> Se puede consultar el video de la visita comentada por Sylvie Ramond, responsable de la exposición "Picasso. Baigneuses et baigneurs" del Musée des Beaux Arts de Lyon, disponible en línea (<<https://www.mba-lyon.fr/fr/fiche-programmation/expo-picasso-lyon>>), así como el dossier de prensa (<<https://www.mba-lyon.fr/sites/mba/files/2020-06/Dossier%20de%20presse%20exposition%20Picasso.pdf>>).

que incluye la limpieza de sangre, el colonialismo, la fisiognomía, la frenología y la exotización, la racialización y la sexualización de los grupos oprimidos. La herencia se fundamenta en el binarismo y la exclusión yo/otro, sujeto/objeto, etc. El contagio es la “idea deleuziana” (Carri en Ordynans 2018), un proceso que corresponde a las multitudes queer, supone el contacto de los cuerpos, las conexiones solidarias (Walters 2020), lo que aquí y ahora puede ser un germen peligroso, pero también puede significar una alianza simbiótica, una “pandemia” capaz de metamorfosear a la humanidad. La temática del contagio y de la zoonosis está presente en las reflexiones de Carri desde *La Rabia* (2008) y corre en sus trabajos pornográficos (Soriano 2019). En *Las hijas del fuego* el contagio opera desde la dimensión documental, es decir, desde la performance colectiva que volvió posible una aventura en la que cada persona puso su cuerpo. Carri declara:

Eso fue muy intenso porque también generó esta intimidad que se ve en esos planos, porque ya había una confianza entre los cuerpos, claramente, y no solo entre los cuerpos que están delante de cámara –sino también detrás–. Esto que contaba de *Pets*, hay un alguien del otro lado diciendo “dale, dale, hace esto y lo otro”, acá no. Era como un estar todas juntas a la vez, en esa situación. (Carri en Ordynans 2018)

Y Sofía Ordynans comenta:

Quizá sin querer, es aquí donde Carri termina una vez más incorporando el elemento de lo testimonial. Muchas de las actrices vivieron esta experiencia de ser filmadas, y de ser filmadas desnudas, desnudas y teniendo sexo entre sí, por primera vez. El rasgo propio de la novedad es captado por la cámara, que registra la primera vez de muchas cosas, con los gestos que aportan lo nuevo, lo que no se termina de actuar, sino de lo que se siente. El registro documental, incluso a pesar de ser una ficción, está una vez más presente en la obra de Carri. (Ordynans 2018)

Lo enfatiza Albertina Carri entrevistada por Noelia Mercado durante el 9º festival REC (Universidad Nacional de La Plata): el “porno Disney”, en este marco, tiene una doble función performativa. Por un lado, es celebratorio para las mujeres cis y trans que participaron y pudieron reivindicar la potencia vital de su sexualidad, comunicándola a personas que pocas veces se ven representadas de esa forma en el cine narrativo; por el otro, permite ampliar una audiencia que formas más experimentales hubieran fastidiado. No obstante, esa negociación con las “herramientas del enemigo” (Carri en Mercado 2018) se difumina al final:

Yo adoro el cine experimental, me conmueve la poesía de una mancha más que una escena narrativa. La película de (José Antonio) Sistiaga, un film realizado a mano con pinturas, es de mis películas favoritas. Pero también sé que es un arte no masivo, que la invasión de imágenes y relatos a las que estamos expuestos no nos da tanto margen para poder apreciar el arte más contemplativo o reflexivo. Entonces, intenté acercarme a las personas desde un relato más

convencional, que sin embargo está lleno de aristas y rupturas. La trama se va diluyendo sobre el final hasta que ya no sabés muy bien donde estás, si es un sueño, una fantasía, un nuevo viaje, si siguen en el mismo decorado. Y eso me gusta mucho, porque siento que ese diluirse, ese no cumplir con las expectativas de una trama perfecta, es un modo de correrse de la lógica patriarcal y capitalista, que piensa el mundo en términos de objetivos. Creo que fue importante entonces, para llegar a ese final, haber contado la película como una *road movie*, siguiendo una aparente trama que luego se derrama en un orgasmo que pareciera no tener fin. (Carri en Pichardo 2019)

#### 2.4. Dis-locación de la posición paria

En el inicio de esa reflexión postulamos que la utopía que arma el film *Las hijas del fuego* participaba de los debates actuales que atraviesan los feminismos. El análisis de su intervención nos permitió considerar, desde el contexto argentino, algunos aspectos claves de las tensiones en juego en cuanto al “sujeto” del feminismo. Repasando brevemente las contradicciones señaladas por Tristan y Arendt, vimos cómo el siglo XIX desplazó la noción de *paria* desde el marco de los derechos humanos hacia una concepción biológica. La relativa abstracción de la noción de “paria” pudiera favorecer así la construcción de la posición cis-heteronormativa –fundamentada en el dimorfismo impuesto por el biologismo moderno que describió Thomas Laqueur (1990)– como universal. Las figuras estético-conceptuales que proponen Carri (“hijas del fuego”) o flores (“fugitivas en el desierto”), al desterritorializarla hacia confines geográficos, contextualizan y materializan la posición paria, la desplazan desde lógicas de herencias hacia políticas de alianzas. Reivindicando las tensiones entre la abstracción del concepto y las contextualizaciones afectivas de las prácticas disidentes, la performatividad epistémica y política de esas figuras estético-conceptuales aclara las relaciones interseccionales y los privilegios que se trata de des-armar, nos acerca a las multitudes queer y a las alianzas que podemos armar. El lugar de rabia que habitan las hijas del fuego se expande. Las hijas del fuego y su fiebre contagian los espacios que recorren sus afectos, crean “una epistemología (micro)política de las prácticas de resistencia que desarticula e interrumpe las estructuras de comprensión, las orientaciones prácticas, el lenguaje habitual y los logros ideales de la sexualización normativa de la decencia pública” (flores 2021: 97).

#### OBRAS CITADAS

- Acosta Fermin y Milano Laura (2018). “Territorios obscenos y márgenes del placer: Introducción al dossier sobre pornografía, post-pornografía y audiovisual en Latinoamérica”, *Imagofagia*. Revista de la asociación argentina de estudios de cine y audiovisual, 18: 459-464.
- Aiello, Julieta (2018). Entrevista a la directora Albertina Carri y la actriz Carolina Alamino. Buenos Aires: Pickle Audiovisuales registro y edición para IndieHoy. Accesible en <<https://www.youtube.com/watch?v=Zq3mdQUt6i4>>.

- Arendt, Hannah (1973). *Sur l'antisémitisme – Les origines du Totalitarisme* [1951]. París: Calmann-Lévy.
- Arendt, Hannah (2005). *La tradición oculta*, trad. R. S. Carbó & Vicente. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea* [2015], trad. María José Viejo. Barcelona: Espasa Libros.
- Carbajal, Mariana (2019). "Manual de Educación Sexual hecho por los propios estudiantes. Sex Education, no en Netflix sino de verdad", Página 12, 17 de marzo, <<https://www.pagina12.com.ar/181515-manual-de-educacion-sexual-hecho-por-los-propios-estudiantes>> (27 de abril de 2019).
- Carri, Albertina (2001). *Barbie también puede estar triste*. Argentina: Albertina Carri.
- Carri, Albertina (2003). *Los Rubios*. Argentina: Albertina Carri y Barry Elsworth.
- Carri, Albertina (2005). *Géminis*. Argentina: Matanza Cine – Slot Machine.
- Carri, Albertina (2008). *La Rabia*. Argentina: Matanza Cine – Betaplus Broadcasting.
- Carri, Albertina (2010). *Restos*. Argentina: Albertina Carri.
- Carri, Albertina (2012). *23 pares*. Unitario de ficción para TV – 13 episodios – 48 min. Argentina: Wanka Cine.
- Carri, Albertina (2013). *Pets*. Argentina: Albertina Carri.
- Carri, Albertina (2017). *Animales puros*. Argentina (performance – videoinstalación): Bial de Performance 17 de Buenos Aires.
- Carri, Albertina (2017). *Cuaterros*. Argentina: Albertina Carri – Diego Schipani.
- Carri, Albertina (2018). *Las hijas del fuego*. Argentina: Eugenia Campos Guevara.
- Carri, Albertina (2013). "Cuestión de imagen", *Cinémas d'Amérique latine*, 21: 31-41. DOI: <<https://doi.org/10.4000/cinelatino.123>>.
- Denegri, Francesca (2003). "Estudio introductorio. La insurrección comienza por una confesión", in Flora Tristan, *Peregrinaciones de una Paria*, trad. Emilia Romero de Valle. Lima: UNMSM – Fondo Editorial, 35-69.
- F.R.I.A. Blog (2018). "Manifiesto FRIA: respuesta a las difamaciones al Feminismo Radical o Rad-fem", 26 de febrero, <<https://friargentina.wordpress.com/2018/02/26/manifiesto-fria-difamaciones-feminismo-radical-radfem/>> (4 de abril de 2019).
- F.R.I.A. Blog (2019). "Por una ESI feminista", 26 de agosto. <<https://friargentina.wordpress.com/?s=ley+ESI>> (4 de abril de 2019).
- Faur, Eleonor (2018). "La ESI en disputa", Página 12, 14 de septiembre, <<https://www.pagina12.com.ar/142001-la-esi-en-disputa>> (4 de abril de 2019).
- Ferraro, Daiana Paola et al. (2020). "Mujeres científicas del Museo Argentino de Ciencias Naturales: 'Las Cuatro de Melchior'", *Revista del Museo Argentino de Ciencias Naturales, Nueva Serie*, Diciembre: 249-264. DOI: <<https://doi.org/10.22179/REV-MACN.22.708>>.
- flores, valeria (2009). "'Fugitivas en el desierto': voces lesbianas en un paisaje heterosexual". Blog *Escritos heréticos*. 26 de abril de 2009, <<http://escritoshereticos.blogspot.com/2009/04/fugitivas-en-el-desierto-voces.html>> (29 de julio de 2021).
- flores, val (2021). *Romper el corazón del mundo*. Madrid: Continta Me Tienes.
- Gilman, Sander L. (1996). *L'autre et le moi. Stéréotypes occidentaux de la race, de la sexualité et de la maladie*. París: PUF.

- Guillaumin, Colette (1992). *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de Nature*. París: Côté-femmes.
- Guzmán Useche, Nataly (2015). "Flora Tristán: una viajera de su tiempo", *Ciencia Política*, 10.20: 131-149. DOI: <<https://doi.org/10.15446/cp.v10n20.53921>>.
- Halberstam, Judith (1993). "Imagined Violence/Queer Violence: Representation, Rage and Resistance", *Social Text*, 37: 187-201. DOI: <<https://doi.org/10.2307/466268>>.
- Hall, Stuart (1997). "The Spectacle of the 'Other'", in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: SAGE, 223-279.
- Haraway, Donna (1988). "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, 14.3: 575-599. DOI: <<https://doi.org/10.2307/3178066>>.
- Huarte, Guillermina (2019). "El nuevo nombre del transodio y el abolicionismo: radfem", *Enfant terrible*, 28 de enero, <<https://enfant-terrible.info/feminismos/el-nuevo-nombre-del-transodio-y-el-abolicionismo-radfem/>> (9 de agosto de 2021).
- Jeannelle, Jean Louis y Audrey Lasserre (eds.) (2020). *Se réorienter dans la pensée. Femmes, philosophie et arts, autour de Michèle Le Dœuff*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Jiménez España, Paula (2020). "Albertina Carri: 'Los límites que no están penados son los que pesan en el cuerpo'", *The praxis journal*, 23 de septiembre, <<https://theprixjournal.com/albertina-carri-los-limites-que-no-estan-penados-son-los-que-pesan-en-el-cuerpo/>> (19 de agosto de 2021).
- Kohan, Marisa (2021). "La ley 'trans': muy esperada por el colectivo LGTBI, muy discutida por una parte del feminismo", *Público*, 28 de junio, <<https://www.publico.es/sociedad/ley-trans-ley-trans-esperada-colectivo-lgtbi-discutida-parte-feminismo.html>> (23 de julio de 2021).
- Kosofsky Sedgwick, Eve (2018). *Tocar la fibra: Afecto, pedagogía, performatividad [2003]*, ed. y trad. M. J. Belbel Bullejos, trad. R. Martínez Ranedo. Madrid: Alpuerto.
- Laqueur, Thomas (1990). *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.
- Le Dœuff, Michèle (1989). *L'étude et le rouet*. París: Seuil.
- Le Dœuff, Michèle (1998). *Le sexe du savoir*. París: Aubier.
- Le Dœuff, Michèle (2020). "Femmes – Philosophie – Féminisme. Un post-scriptum" [1982], in *Se réorienter dans la pensée. Femmes, philosophie et arts, autour de Michèle Le Dœuff*, ed. Jean Louis Jeannelle y Audrey Lasserre. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 233-244.
- Lencina, Victoria (2018). "Fuego del Sur. Entrevista a Albertina Carri", *HLC – Hacerse la crítica*, <<http://hacerselacritica.com/fuego-del-sur-entrevista-a-albertina-carri-por-victoria-lencina/>> (9 de julio de 2021).
- Leonardi, Carla (2018). "Indagación sobre el goce femenino: Las hijas del fuego", *HLC – Hacerse la crítica*, <<https://www.hacerselacritica.com/indagacion-sobre-el-goce-femenino-las-hijas-del-fuego-por-carla-leon>> (9 de julio de 2019).
- Lorde, Audre (2002). "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's [1981]", in *This Bridge Call My Back. Writing by Radical Women of Color*, ed. Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa. Berkeley: Third Woman Press, 94-101.

- Lorde, Audre (2007). *Sister Outsider* [1984]. Berkeley: Crossing Press.
- Lorusso, Silvia (2017). "La misogynie littéraire. Le cas Sand", *Revue italienne d'études françaises*, 7. DOI: <<https://doi.org/10.2307/3178066>>.
- Ludmer, Josefina (1985). "Las tretas del débil", in *La sartén por el mango*, ed. Patricia González y Eliana Ortega. San Juan de Puerto Rico: El Huracán, 47-54.
- Maingueneau, Dominique (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París: Armand Colin.
- Mercado, Noelia (2018). Entrevista a Albertina Carri. 9º Festival REC, canal YouTube FDA a la carta, 17 de octubre, <<https://www.youtube.com/watch?v=C2JfKltb8Ek>> (6 de agosto de 2021).
- Milano, Laura (2014). *Usina posporno. Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Buenos Aires: Editorial Título.
- Milano, Laura (2017). "En el culo del mundo: festivales, autogestión y sexualidad en la pospornografía producida en Argentina", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 9: 485-504. DOI: <<https://doi.org/10.7203/KAM.9.10100>>.
- Milano Laura (2019). "El viaje porno: charla con las hijas del Fuego", *Gualichos 1. Revista del Centro Cultural Paco Urondo*: 33-37, <<http://revistas.filo.uba.ar/index.php/gualichos/article/view/3322/2185>> (13 de julio de 2020).
- Mulvey, Laura (1975). "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen*, 16.3: 6-18. DOI: <<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>>.
- Ordynans, Sofía (2018). "Los jardines cutáneos. Entrevista con Albertina Carri", *Intersecciones. Teoría y crítica social*, <<http://www.intersecciones.com.ar/index.php/articulos/65-los-jardines-cutaneos-entrevista-con-albertina-carri>> (12 de diciembre de 2018).
- Paveau, Marie Anne (2014). "Sluts and goddesses. Discours de sexpertes entre pornographie, sexologie et prostitution", *Questions de communication*, 26. DOI: <<https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9253>>.
- Peker, Luciana (2018). "Con la ESI no se metan", *Página 12*, 2 de noviembre, <<https://www.pagina12.com.ar/152583-con-la-esi-no-se-metan>> (4 de abril de 2019).
- Pichardo, Camila (2019). "Las hijas del fuego: el deseo como protagonista. Entrevista a Albertina Carri", *Revista Mantis*, 8 de junio, <<https://www.revistamantis.com/post/las-hijas-del-fuego-el-deseo-como-protagonista>> (9 de julio de 2021).
- Riot-Sarcey, Michèle (2003). "L'impossible sujet de l'histoire ou l'utopie du paria", *Tumultes*, 21-22: 57-67. DOI: <<https://doi.org/10.3917/tumu.021.0057>>.
- Riot-Sarcey, Michèle y Éléní Varikas (1988). "Réflexions sur la notion d'exceptionnalité", *Les Cahiers du GRIF*, 37-38: 77-89. DOI: <<https://doi.org/10.3406/grif.1988.1756>>.
- Santoro, Estefanía (2020). "Separadas por el útero", *Página 12*, 9 de septiembre, <<https://www.pagina12.com.ar/290972-separadas-por-el-utero>> (9 de agosto de 2021).
- Solís, Raúl (2021). "No es la Ley trans, es la lucha por el control del feminismo", *Huffingtonpost*, 4 de febrero, <[https://www.huffingtonpost.es/entry/no-es-la-ley-trans-es-la-lucha-por-el-control-del-feminismo\\_es\\_601bf1e6c5b6c0af54d14d87](https://www.huffingtonpost.es/entry/no-es-la-ley-trans-es-la-lucha-por-el-control-del-feminismo_es_601bf1e6c5b6c0af54d14d87)> (27 de julio de 2021).
- Soriano, Michèle (2014a). "23 pares de Albertina Carri: de l'intime à l'histoire", in *Transmissions textuelles*, ed. Jeanne Raimond y Jean Louis Brunel. Nîmes: Institut International de Sociocritique & Université de Nîmes, 157-172.

- Soriano, Michèle (2014b). "Animación: distanciar, desnaturalizar, experimentar. Dispositivos híbridos de Albertina Carri", in *De cierta manera. Cine y género en América latina*, dir. y ed. Laurence Mullaly y Michèle Soriano. París: L'Harmattan, 197- 222.
- Soriano, Michèle (2016). "Cinéma féministe argentin: les questionnements épistémologiques et politiques d'Albertina Carri", *Genre en série: cinéma, télévision, médias*, 3. DOI: <<https://doi.org/10.4000/ges.2133>>.
- Soriano, Michèle (2019). "Screening sex. Agencia y pornografía en las obras de Albertina Carri". Coloquio Internacional "Des-posesión. Pospornografía feminista en América latina y España", 5-6 de diciembre, Universidad Bordeaux-Montaigne (en prensa).
- Soriano, Michèle (dir.) (2020). *Féminismes latino-américains en traduction. Territoires disloqués*. París: L'Harmattan.
- Sosa, Cecilia (2021). "Mourning, Activism, and Queer Desires: Ni Una Menos and Carri's *Las hijas del fuego*", *Latin American Perspectives*, 237.48-2: 137-154. DOI: <<https://doi.org/10.1177/0094582X20988699>>.
- Sprinkle, Annie (1998). *Post-porn Modernist. My 25 Years as a Multimedia Whore*. San Francisco: Cleis Press.
- Tejada, Azúl (2019). "8M: el tercer paro de mujeres. El feminismo marcha contra el ajuste y el machismo", *Página 12*, 8 de marzo, <<https://www.pagina12.com.ar/179467-8-m-el-tercer-paro-de-mujeres>> (9 de agosto de 2021).
- Tristan, Flora (1838). *Pérégrination d'une paria (1833-1834)*. París: Arthus Bertrand Libraire-Éditeur.
- Tristan, Flora (2003). *Peregrinaciones de una Paria [1838]*, trad. Emilia Romero de Valle. Lima: UNMSM – Fondo Editorial.
- Varikas, Eleni (2003a). "La figure du paria: une exception qui éclaire la règle", *Tumultes*, 21-22: 87-105. DOI: <<https://doi.org/10.3917/tumu.021.0087>>.
- Varikas Eleni (2003b). "L'institution embarrassante. Silences de l'esclavage dans la genèse de la liberté moderne", *Raisons politiques*, 11: 81-96. DOI: <<https://doi.org/10.3917/rai.011.0081>>.
- Varikas, Eleni (2007). *Les rebuts du monde. Figures du paria*. París: Stock.
- Wayar, Marlène (2019). "Contra la tibieza. Un sector del feminismo radical rechaza la presencia trava/trans en sus filas", *Página 12*, 6 de febrero, <<https://www.pagina12.com.ar/173328-contra-la-tibieza>> (4 de abril de 2019).
- Walters, Elly (2020). "Vanishing Vaginas, Diving Dildos: Albertina Carri's *The Daughters of Fire*", *Blog BLISTER*, 18 de noviembre, <<https://www.blistercollective.co.uk/post/albertina-carri-s-the-daughters-of-fire>> (9 de agosto de 2021).

# MONOGRÁFICO

AUTOFICCIÓN Y DISCURSO CRÍTICO. ARTICULACIONES DEL YO  
CON LO REAL EN LA CULTURA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA

*Coord. Ana Casas*



## INTRODUCCIÓN AUTOFICCIÓN Y DISCURSO CRÍTICO: ARTICULACIONES DEL YO CON LO REAL EN LA CULTURA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA\*

### INTRODUCTION AUTOFICTION AND CRITICAL DISCOURSE: ARTICULATIONS OF THE SELF WITH THE REAL IN CONTEMPORARY HISPANIC CULTURE

ANA CASAS  
Universidad de Alcalá  
[ana.casas@uah.es](mailto:ana.casas@uah.es)

—No pongas esa cara de narrador, ¿eh? No, no, no, no, no quiero que pongas nada de esto en tus películas. No me gusta que salgan mis vecinas, no me gusta la autoficción.

—¿Qué sabes tú de autoficción?

—Te he oído explicarlo en una entrevista. A mis vecinas no les gusta que las saques. Piensan que las tratas como a unas catetas.

—Dices unas cosas... Si no puedo tratarlas con más respeto y con más devoción. Cada vez que tengo ocasión hablo de ti y digo que me he formado contigo y con las vecinas. Todo os lo debo a vosotras.

—[*Negando con la cabeza*] No les gusta.

*Dolor y gloria*, dir. Pedro Almodóvar, 2019

Este breve pero relevante diálogo entre Salvador Mallo y su madre, Jacinta –tra-suntos ficcionales del propio Almodóvar y su madre en la vida real, interpretados por Antonio Banderas y Julieta Serrano respectivamente– da cuenta de hasta qué punto se ha popularizado el término “autoficción” y cómo este ha llegado a insertarse en el lenguaje coloquial, además de designar expresiones artísticas

---

\* Esta investigación forma parte del Proyecto I+D “Pensar lo real: autoficción y discurso crítico” (Ref. FFI2017-89870-P), Ministerio de Ciencia e Innovación, España. Todos los artículos del monográfico se enmarcan, igualmente, en este proyecto, desarrollado durante el periodo 1 de enero de 2017 a 30 de septiembre de 2021.

de todo signo, entre ellas el cine, el teatro o la fotografía. Sin embargo, como ya es de sobra sabido, el origen de esta palabra es relativamente reciente: la inventó en 1977 el escritor y profesor francés Serge Doubrovsky para definir su novela *Fils*, a la que llamó "autoficción" porque para él no era una autobiografía, sino una "ficción de acontecimientos estrictamente reales" (Doubrovsky 1977: contracubierta). La memoria de un narrador también llamado Serge Doubrovsky se insertaba en una trama imaginada: el personaje acudía a una sesión de psicoanálisis (que, en el plano empírico, nunca había tenido lugar), a partir de la cual volcaba recuerdos, deseos y temores que sí pertenecían al autor. El término "autoficción", en este contexto, servía, pues, para designar un género mestizo que apuntaba a la siguiente paradoja: un personaje de ficción podía llevar el mismo nombre que el autor.

Esto es algo que unos años antes de la publicación de *Fils*, el pragmático francés Philippe Lejeune ya había considerado, pero sin encontrar ningún ejemplo que pudiera ilustrar tal premisa. Ese trabajo llevó el título de "Le pacte autobiographique". Apareció inicialmente en 1973, en el número 14 de la prestigiosa revista *Poétique*, para integrar más tarde, en 1975, el libro *Le pacte autobiographique*, con el que alcanzaría una mayor difusión.<sup>1</sup> La combinación de los criterios de identidad y de pacto hacía posible diferenciar la autobiografía de otras formas próximas como la novela autobiográfica, la biografía o las memorias. Ahora bien, para este crítico algunos de los resultados de su cuadro solo existían en teoría y, por lo tanto, no eran en la práctica operativos. Es lo que ocurría cuando se cruzaban pacto novelesco e identidad de nombre entre autor y personaje (es decir, cuando se producía la homonimia entre ambas instancias): "El héroe de una novela ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos deducir efectos interesantes. Pero, en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo" (Lejeune 1996: 31). La obra de Doubrovsky buscaba, en suma, responder a la pregunta de Philippe Lejeune: con su novela quería demostrar precisamente que el pacto de ficción sí podía ser compatible con la identidad de nombre entre autor y personaje. La autoficción nació, así, muy apegada al discurso autobiográfico, hasta el punto, en muchos casos, de considerarse una especie de variante o expresión experimental de la autobiografía.

La autoficción puede interpretarse, en efecto, como el producto de la progresiva ampliación del espacio autobiográfico, que ya venía fraguándose desde finales del siglo XIX, así como su colonización de la novela (Arfuch 2002). Este proceso fomentó la apropiación de la primera persona como voz del relato, la expresión introspectiva y frecuentemente digresiva, o el abandono del esquema episódico y la sucesión de aventuras como organizadores de la trama, a favor de convertir el universo íntimo de los personajes (y, cada vez más, de los propios autores) en materia narrativa. La influencia resultó, sin duda, recíproca: la auto-

---

<sup>1</sup> La obra de Lejeune fue muy importante en su momento, pues, por primera vez, alguien proponía conceptualizar el género de la autobiografía basándose en los criterios de identidad de nombre entre autor y personaje y de pacto de lectura. Mientras el objetivo del pacto novelesco es la verosimilitud, el del pacto autobiográfico es ofrecer una imagen de lo real sujeta a verificación.

biografía también fue asumiendo estrategias formales propias de la novela e incorporando la ficción como elemento constitutivo de un género que en principio se inscribía en la órbita de lo referencial.

En los límites porosos entre los géneros, la autoficción casi nunca ha buscado abarcar una existencia, como en la autobiografía, sino subrayar momentos significativos del pasado. Para ello, suele emplear estructuras secuenciales y condensar las coordenadas temporales: el año y medio que dura la relación amorosa descrita en *L'amant*, de Marguerite Duras, o los meses de desgarró por la muerte temprana del hijo en *Mortal y rosa* (1975), de Francisco Umbral. En estos casos, la experiencia se traslada, de manera precaria, aproximada, dubitativa, a un texto cuya acción (por muy escasa que sea) acaba gravitando en torno a los motivos clásicos de la narración personal: la vivencia del amor y el sexo, el duelo por la pérdida de los seres queridos, el desengaño de la vida y también, en la mayoría de los casos, la experiencia de la escritura, pues la conciencia del individuo resulta a menudo indisoluble de la conciencia del escritor. En general, estas obras buscan poner en evidencia la inevitable literaturización que implica toda autobiografía, por lo que multiplican los signos de artificio, entre ellos, la supresión de la doble temporalidad propia del relato autobiográfico, el desorden cronológico o la multiplicación de voces y puntos de vista narrativos.

Esta perspectiva de la autoficción, centrada en el sujeto, ha hecho que algunos perciban en ella un medio de construir historias narcisistas o ególicas (Sibilia 2008; Mora 2013; Alberca 2014), obviando otro tipo de factores. En este dossier nos fijamos, contrariamente, en la existencia de dos fenómenos cruzados que inciden en el enorme desarrollo de la autoficción en nuestros días: la "pasión de lo real" que atraviesa muchos textos contemporáneos y la pasión del autor. Si para Žižek lo que define el siglo XX es "the direct experience of the Real as opposed to everyday social reality" (2002: 5), el autor –con sus implicaciones no solo discursivas, sino también ontológicas– aglutina en su propia figuración no pocos aspectos de ese real. Por otra parte, si, como sostienen muchos pensadores, la realidad ha perdido su capacidad legitimadora y, por ello, es objeto de continuo cuestionamiento, a la pasión de lo real habría que sumar también la virtualización de lo real. "The Real wick returns", sigue diciendo Žižek, "has the status of (a) nother semblance: *precisely because it is real, that is, on account of its traumatic/excessive character, we are unable to integrate it into (what we experience as) our reality, and are therefore compelled to experience it is a nightmarish apparition*" (2002: 19, subrayado del autor).

La reflexión resulta pertinente en el marco de los enunciados (auto)ficcionales, pues estos elaboran imaginarios que escenifican nuestra relación (fantasmática, traumática) con lo real (y, como se verá, también con el autor). El monográfico que presentamos parte, pues, de esta idea. Los artículos que lo integran van más allá de los elementos pragmáticos de la autoficción (que, con frecuencia, son los que se han destacado en este tipo de análisis). Se fijan en ese nuevo contexto de efervescencia de los relatos reales, que paradójicamente entra en contradicción con una idea de realidad cada vez más escurridiza –pues apenas podemos dotarla ya de significado–. Una paradoja de la que la autofic-

ción, con todas sus estrategias despersonalizadoras en torno a la representación del yo, busca sacar buen rendimiento. “Ahora –como apunta Paula Sibilia–, dando otra inesperada vuelta de tuerca, la realidad empieza a imponer sus propias exigencias: para ser percibida como plenamente real, deberá intensificarse y ficcionalizarse con recursos mediáticos” (Sibilia 2008: 225). Uno de esos recursos mediáticos involucra, sin duda, a la representación del autor –estetizado, ficcionalizado–, dentro de la práctica autoconsciente que es la autoficción. A través de ella se escenifica la dificultad de estabilizar su figura o, incluso, de privilegiar un concepto unívoco que la describa. El autor se resiste a existir solamente en un sentido o en otro, y aparece, al contrario, como una noción problemática y compleja, cuya conceptualización bascula entre las posiciones positivistas –que reforzarían la idea del autor como persona y, por lo tanto, se interesarían por las relaciones entre vida y obra, la biografía del autor o la autoridad atribuida a un texto– y otras nociones, como las desarrolladas por Barthes en “La mort de l’auteur” (1968) y Foucault en “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1969), que entenderían el autor como un fenómeno textual o discursivo. En lugar de resolver esta dicotomía –como tampoco han podido resolverla los críticos–, los textos en los que el autor se proyecta a través de una figuración ficcional invitan a interrogarnos sobre la fuente del texto y su autoría, aunque no parece que sea posible alumbrar una respuesta definitiva.

Pensamos que esta perspectiva contextual de la autoficción permitirá entender mejor cómo esta, lejos de construir historias autorreferenciales sin mayor trascendencia, problematiza nociones axiales del discurso artístico a partir de la tensión entre lo referencial y lo ficcional. En esta línea, los artículos del monográfico tienen como fin abordar la dimensión crítica de la autoficción, basada en la articulación del yo con lo real, todavía poco estudiada en el ámbito de la cultura hispánica. Nos hemos interesado por las narrativas de la “posmemoria” en aquellos textos en los que otra generación (la segunda o incluso la tercera) distinta de la que vivió los sucesos narrados se interroga por una serie de acontecimientos,<sup>2</sup> en especial la narrativa de los hijos de desaparecidos de las dictaduras del Cono Sur (por ejemplo, las novelas de Laura Alcoba, Raquel Robles, Ernesto Senán o Nona Fernández, entre muchas otras).<sup>3</sup> También el cine y el teatro se han ocupado de explorar estas cuestiones, con la ventaja, además, de usar la fuerza de la imagen: la expresión del yo autorial alcanza, en estos medios, enormes cotas de expresividad y persuasión, gracias a la ruptura de las convenciones y los pactos de recepción habituales, así como al involucramiento del espectador en la ficción. El artículo que abre el dossier, “De las comunidades potenciales: políticas de la autoficción en el cine argentino contemporáneo”, de Julio Prieto, se fija, en concreto, en dos muestras destacadas del documental performativo argentino: *Los rubios* (2003) y *Estrellas* (2007). En ambos filmes, el punto de vista “ficcional” tiene como fin recordar al espectador, de manera paradójica, no solo el estatuto

---

<sup>2</sup> El término lo usamos en el sentido que le da Marianne Hirsch (2012).

<sup>3</sup> Puede consultarse, por ejemplo, el libro editado por González Álvarez (2018), así como el monográfico editado por Casas (2020).

del film como texto, como construcción artística, sino también la necesidad de ir más allá de la obra, involucrándose de manera crítica en aquello que se denuncia. Julio Prieto analiza *Los rubios*, de Albertina Carri –hija de desaparecidos de la dictadura argentina–, para mostrar cómo en determinados casos la autoficción audiovisual se revela el mejor modo de repensar la relación entre memoria individual y memoria colectiva. En ella, el foco de interés se desplaza de los hechos a la identidad de los individuos, abriendo un espacio a otras versiones de la historia –versiones ligadas, ciertamente, a lo particular– que denuncian una visión hegemónica de la memoria (incluyendo la museificación del pasado o la espectacularización del drama de los desaparecidos y sus familias). En este sentido, observar la dimensión política de la autoficción permite entenderla como una práctica idónea con la que transgredir la tradicional oposición entre realidad y ficción. Frente al testimonio como expresión privilegiada en décadas anteriores (tanto en la literatura como en el cine), el documental autoficcional permite introducir elementos antirreferenciales, como el humor, la parodia o la metalepsis, mostrando un sujeto fragmentado, vulnerable, precario, que, lejos de erigirse en portavoz de otros, busca repensar los lazos afectivos de la comunidad desde su propia subalternidad. La constitución de familias alternativas, cuando la propia ha desaparecido o ha sido asesinada, como le sucedió a Carri, se revela un acto (bio)político, en el que el yo se deconstruye para dejarse atravesar por otras voces. Es en este sentido que las relaciones “filiativas” devienen “afiliativas”, al estar “sujetas a un acto de asociación consciente”, y basarse “menos en la genética que en la solidaridad, la compasión y la identificación” (Faber 2011: 102-103).

Julio Prieto demuestra, en este sentido, como estas formas alternativas de sociabilidad representadas en el pantanoso terreno de la autoficción reaparecen también reformuladas en textos en apariencia menos marcados desde el punto de vista político. *Estrellas*, film codirigido por Federico León y Marcos Martínez, describe el mundo de los habitantes de las llamadas “villas miseria” en las afueras de Buenos Aires y de otras grandes ciudades argentinas. En esta suerte de autoficción colectiva, los protagonistas son pobres que se emplean como actores que interpretan a pobres con la esperanza de salir de su desventura... De nuevo Prieto pone en evidencia cómo el cauce de la autoficción permite resignificar imaginarios colectivos (el levantamiento del pueblo frente a las injusticias y las desigualdades), distanciándose de los discursos revolucionarios de los 60, para adoptar una lógica poshegemónica dentro del contexto neoliberal de los 2000.

La autoficción como estrategia narrativa ligada a otras subjetividades que animan a vislumbrar horizontes políticos y sociales más allá del propio sujeto es la premisa de la que parten también los trabajos de Iván Gómez y de Patricia López-Gay, enfocados ahora en las producciones cinematográficas españolas. En el primero de ellos, “Autoficciones enfrentadas: la intimidad contra la Historia en el cine español documental actual”, Gómez retoma las aportaciones de Pierre Nora sobre la memoria con el fin de analizar algunos de los aspectos formales más relevantes del documental español en clave autoficcional. Destacan *Nadar* (dir. Carla Subirana, 2008), *Pepe el andaluz* (dir. Alejandro Alvarado y Concha Barquero, 2012) y *Muchos hijos, un mono y un castillo* (dir. Gustavo Salmerón,

2018), en los que sus directores abordan la memoria histórica (especialmente la de la Guerra Civil y la del franquismo) desde la óptica de los “nietos”: la generación dispuesta a volver sobre el pasado familiar (que funciona como sinécdoque del pasado colectivo) desde la consciencia de su imposible reconstrucción. Por eso, apunta Gómez, a menudo estos filmes emplean con profusión la “metáfora del fragmento”, al incluir fotografías, videos familiares y grabaciones de voz, así como determinados objetos que funcionan como señuelos de la memoria:<sup>4</sup> piezas que se unen unas a otras hasta formar una imagen imperfecta, incompleta, de lo que alguna vez fue y que, en cierto modo, todavía pervive en el presente.

El artificio se deja sentir con fuerza en *Vidros partidos* (2013), de Víctor Erice, y *Mercado de futuros* (2011), de Mercedes Álvarez, los documentales autoficcionales de los que se ocupa Patricia López-Gay en su artículo “¡Sois vosotros los que no tenéis memoria! Mercedes Álvarez y Víctor Erice: el cine autoficcional en tiempos de crisis”. En esta ocasión, la reflexión se orienta a cómo estos textos audiovisuales representan la crisis económica y financiera que, a partir de 2008, afectó enormemente a los trabajadores de la Península Ibérica. Como en los documentales abordados por Gómez, en estos también se pone en evidencia la imposibilidad del documento fidedigno, reflejo sin más de lo real. Al contrario, estos filmes, simultáneamente factuales y ficcionales, tienen como fin señalar los límites de lo que se muestra como algo aparentemente objetivo. Su evidente artificialidad (el juego de superposición de espacios en Álvarez o el trabajo actoral en Erice) interpela al espectador para que tome conciencia y adopte una actitud crítica ante esas “realidades” que el relato de la globalización presenta como imponderables. Como en los filmes analizados por Prieto y Gómez, estos van más allá del testimonio, al presentarse como formas originales tanto de resistencia artística (en la medida en que transgreden los códigos genéricos), como de resistencia social (en la medida en que llaman a la acción). En estos casos, la elección de la autoficción pone en evidencia el valor interlocutivo de toda obra, al desafiar al lector e instarlo a descubrir las claves de su propia elaboración. La llamada a un receptor advertido, alerta a los mecanismos de construcción del relato y a los reflejos de la personalidad representada a la vez que edificada en el texto (la identidad de los cineastas se muestra al tiempo que se construye en la obra), alcanza especial relevancia en estas autoficciones que buscan elaborar discursos críticos en torno a lo real y ofrecer respuestas éticas y políticas a los problemas de una comunidad.

En esta línea, Mario de la Torre se hace eco de la creciente politización del arte, además de la omnipresencia del yo en las producciones actuales. En su trabajo “Autoficción y violencia de género en el teatro español contemporáneo” analiza las dramaturgias que tematizan la violencia machista como una de las peores lacras sociales. Centrándose sobre todo en *Efecto Foehn*, de Christina Gavel, y *La casa de la fuerza*, de Angélica Liddell, demuestra cómo se conjugan performatividad y extrañamiento en el drama autoficcional, en el que coinciden

---

<sup>4</sup> Por ejemplo, en *Muchos hijos, un mono y un castillo* las vértebras de la tía abuela asesinada durante la Guerra, que se conservan en una caja cuyo paradero ya nadie conoce.

directora y actriz bajo la forma del monólogo unipersonal de tintes confesionales. La configuración del cuerpo vivo de la performer en significante y significado funciona como un marco de referencia que puede ser asaltado por diversos elementos disruptivos (metalepsis y *mise en abyme*, inverosimilitudes, distorsión humorística o fantástica), que rompen de manera eficaz con la transparencia del lenguaje mimético y, por ende, con la ilusión autobiográfica. Por un lado, la escenificación de las vivencias de las directoras/actrices genera la empatía del espectador; por el otro lado, las rupturas de la cuarta pared, así como la participación de otros recursos antirreferenciales (la proyección en una pantalla de los primeros planos de las manos de la performer, en Gavel, o la reescritura de obras ajenas, en Liddell) agudiza la conciencia del receptor con respecto a la propia teatralidad de la obra.

El artículo de Torre incorpora la perspectiva de género, no solo por la temática que aborda, sino también porque plantea el vínculo a menudo subrayado por la crítica entre la escritura de las mujeres con los relatos personales (las cartas, los diarios, las memorias); cabe preguntarse ahora si esa tradición yoística de las producciones de mujeres puede observarse también en el teatro.<sup>5</sup> En este ámbito se hace muy visible el juego que la autoficción plantea a la hora de reconstruir identidades fragmentadas o perdidas, e igualmente a la hora de deconstruir identidades estereotipadas o prefijadas; algo que, desde luego, incumbe de manera particular a las mujeres, sometidas a las estructuras patriarcales e impelidas a buscar modos de individualización o resistencia frente (o contra) esas mismas estructuras.

En la autoficción, la performatividad del autor/a, en la medida en que el referente se muestra inestable y ambiguo, permite configurar identidades en movimiento, que se oponen a ser fijadas. De esta performatividad se interesa Anna Forné, en "Figuras de encantamiento en *La dimensión desconocida* de Nona Fernández y *El nervio óptico* de María Gainza", en un análisis tan perspicaz como original, pues observa cómo los objetos que rodean al individuo pueden participar también de lo performático cuando se convierten en catalizadores de la memoria y lo subjetivo. Desde ese punto de vista, enraizado en los trabajos de Jane Bennett (2010) sobre materialismo vital, Forné evalúa los textos de la posmemoria que, como el de la chilena Nona Fernández, ponen de manifiesto hasta qué punto el modo documental resulta insuficiente para entender lo que sucedió realmente durante los años aciagos de la dictadura. Para la narradora de *La dimensión desconocida* los objetos –expuestos en un Museo de la memoria– evocan un vacío y una ausencia elocuentes, al tiempo que subrayan la participación de las sensibilidades individuales en la experiencia colectiva. La reformulación del reclamo político se apoya, pues, en la relación afectiva entre sujetos y objetos. Esta idea reaparece en el análisis de *El nervio óptico*, celebrada novela de la escritora argentina María Gainza, en la que se elabora una nueva filosofía de lo real gracias a poner énfasis en los efectos emocionales de lo ma-

---

<sup>5</sup> En el ámbito de la narrativa se han ocupado de esta cuestión Ouellette-Michalska (2007) y Richard (2013).

terial, antes que en los intelectuales. La contemplación de los objetos artísticos expuestos en galerías y museos invita, además, a la fusión del arte, la historia y la vida narrada, por parte de una narradora –identificada con la propia Gainza– en una revisitación del viejo topos del retrato del artista.

Confiamos en que este dossier pueda ofrecer algunas claves de comprensión sobre cuestiones candentes de la autoficción cuando en esta el yo se articula con lo real, bien desde las propuestas abiertamente políticas de los hijos y los nietos de las dictaduras, desde el diálogo intergeneracional y afiliativo, bien desde la crítica social a partir de la denuncia de los abusos del sistema, incluyendo las violencias contra las mujeres o los efectos de la crisis en los miembros más vulnerables de nuestras sociedades. Esperamos que nuestro enfoque invite a plantearnos si, en el terreno estético, el “retorno de lo real” ha venido a clausurar los discursos sobre la autonomía del arte, proponiendo nuevas estéticas relacionales (Bourriaud 2005), o se trata más bien de conciliar ambas visiones en marcos más complejos de comprensión de los regímenes de creación en el reparto de lo sensible (Rancière 2000). La relectura de referentes inmediatos, productos de la mercadotecnia capitalista, está, desde luego, muy presente en las obras autoficcionales que serán objeto de interés en las páginas que siguen. Todas ellas ponen de manifiesto cómo, partiendo de la biografía de los autores, es posible pasar de lo personal a lo social, y resistir.

#### OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (2014). “De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual”, in *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 149-168. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954878154-008>>.
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press. DOI: <<https://doi.org/10.1215/9780822391623>>.
- Bourriaud, Nicolas (2005). *Esthétique relationnelle*. París: Le Presses du Réel.
- Casas, Ana (ed.) (2020). “Autoficción, discurso político y memoria histórica”, *Revista Letral*, 23: 1-191. DOI: <<https://doi.org/10.30827/rl.v0i23.12646>>.
- Dobrovsky, Serge (1977). *Fils*. París: Galilée.
- González Álvarez, José Manuel (ed.) (2018). *La impronta autoficcional. (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954877522>>.
- Faber, Sebastiaan (2011). “La literatura como acto afiliativo. La nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)”, in *Contornos de la nueva narrativa española actual (2000-2010)*, ed. Palmar Álvarez-Blanco y Toni Aroca. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 101-110. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954870424-010>>.
- Hirsch, Marianne (2012). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

- Lejeune, Philippe (1996). *Le pacte autobiographique* [1975]. París: Seuil.
- Mora, Vicente Luis (2013). *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Ouellette-Michalska, Madeleine (2007). *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal: ZYZ.
- Rancière, Jacques (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París: La Fabrique Éditions.
- Richard, Annie (2013). *L'autofiction et les femmes: un chemin vers l'altruisme?*. París: L'Harmattan.
- Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Žižek, Slavoj (2002). *Welcome to de Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*. Londres / Nueva York: Verso.



DE LAS COMUNIDADES POTENCIALES: POLÍTICAS DE LA  
AUTOFICCIÓN EN EL CINE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO\*THE POLITICS OF AUTOFICTION: ON POTENTIAL COMMUNITIES AND  
CONTEMPORARY ARGENTINE CINEMA

JULIO PRIETO

Universidad Complutense de Madrid

juprie01@ucm.es

Recibido: 17.09.2021

Aceptado: 26.10.2021

RESUMEN: Este artículo examina cómo se redefine la imaginación política en la Argentina contemporánea en un momento histórico generalmente caracterizado como "postpolítico" (Žižek; Mouffe; Rancière). Mi análisis se centra en películas que exploran diferentes formas de autoficción, y en particular en dos películas: *Los rubios* y *Estrellas*, que pongo en diálogo con un amplio espectro de obras de la generación de los "hijos" –obras de autores nacidos durante o poco antes de la última dictadura militar (1976-1983)–. A partir de este análisis, el artículo propone una redefinición teórica del concepto de autoficción, a menudo asociado a formas de narcisismo lúdico en el contexto de la cultura posmoderna del espectáculo, abordándolo más bien como una categoría productiva para repensar lo político en un momento de declive de las grandes narrativas de la modernidad y como una estrategia para reimaginar lo común en la era del capitalismo global.

PALABRAS CLAVE: Autoficción, teoría política, performatividad, cine argentino, *Los rubios*, *Estrellas*

ABSTRACT: This article examines how political imagination is being redefined in contemporary Argentina in a historical moment generally characterized as "post-political" (Žižek; Mouffe; Rancière). My analysis focuses on films that explore different forms of autofiction, and particularly in two films: *Los rubios* and *Estre-*

---

\* Esta investigación forma parte del Proyecto I+D "Pensar lo real: autoficción y discurso crítico" (Ref. FFI2017-89870-P), Ministerio de Ciencia e Innovación, España.

*llas*, which I put in dialogue with a wide range of works of the generation of the “children” –authors born during or shortly before the last military dictatorship (1976-1983)–. Based on this analysis the article proposes a theoretical redefinition of the concept of autofiction, often associated with forms of ludic narcissism in the context of the postmodern culture of the spectacle, approaching it instead as a productive category to rethink the political at a time of decline of the grand narratives of modernity and as a strategy to reimagine the common in the era of global capitalism.

KEYWORDS: Autofiction, Political Theory, Performativity, Argentine Cinema, *Los rubios*, *Estrellas*



Pero, naturalmente, vosotros sois hijos.  
César Vallejo

En la cultura argentina contemporánea abundan las prácticas autoficcionales que cuestionan la política de la memoria institucionalizada en los años de la postdictadura y especialmente bajo los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner (2003-2015).<sup>1</sup> Estas prácticas se apartan de la concepción hegemónica de la política que marcó la época moderna así como, en gran medida, la postdictadura y los años del kirchnerismo, subrayando la necesidad de repensar la relación entre memoria individual y colectiva a partir de otro “concepto de lo político” (Schmitt 1966), para evocar una obra mayor de la filosofía política del siglo xx. Este artículo se centra en dos películas que interrogan esa relación explorando la específica dimensión política de la autoficción: *Los rubios* (dir. Albertina Carri, 2003) y *Estrellas* (dirs. Federico León y Carlos Martínez, 2007). En aras de la concisión circunscribiré el análisis a estas dos películas, si bien sus postulados podrían aplicarse a otras películas argentinas de la década de los 2000, así como a otras creaciones artísticas y literarias de la llamada generación de los “hijos”:<sup>2</sup> películas como *Restos* (dir. Albertina Carri, 2010), *La televisión y yo* (dir. Andrés di Tella,

---

<sup>1</sup> La noción de autoficción fue acuñada por el escritor francés Serge Doubrovsky para describir su novela *Fils* (1977) y desde entonces ha tenido una notable fortuna crítica, principalmente como categoría narratológica, al tiempo que ha devenido una tendencia generalizada en la ficción literaria contemporánea. Para la trayectoria crítica del concepto, véase Colonna (2004), Alberca (2007), Gasparini (2008), Casas (2012) y Prieto (2019).

<sup>2</sup> En lo que sigue uso esta noción con cierta libertad para referirme a la generación de quienes en muchos casos perdieron a sus padres a manos del terrorismo de Estado durante la última dictadura argentina (1976-1983), pero también de quienes de manera más general perdieron los grandes relatos de la modernidad. Sobre la literatura de los “hijos” véase Drucaroff (2011), Logie y De Wilde (2011), Moreno (2018) y Basile (2019).

2002), *Fotografías* (dir. Andrés di Tella, 2007), *M.* (dir. Nicolás Prividera, 2007); y creaciones artísticas y literarias como la instalación fotográfica *Arquitectura de la ausencia* (2000-2001) de Lucila Quieto, la pieza teatral *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, o la novela-blog *Diario de una princesa montonera, 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Perez, entre otras.

En una aguda reflexión sobre el sentido de la imagen cinematográfica en la semiosfera contemporánea, Gonzalo Aguilar observa que las imágenes funcionan cada vez más como “organismos vivos” (2015: 80) inmersos en el flujo de la vida. Basándome en esta idea, me propongo examinar el tipo de interpelación que plantean estas películas como una forma de intervención biopolítica en el sentido de la “biopolítica afirmativa” teorizada por Roberto Esposito: “Una política que ya no se impone sobre la vida sino que *pertenece* a la vida” (2008: 11) [énfasis del autor].<sup>3</sup> Se podría describir este tipo de intervención como una práctica “cinematobiográfica” que perturba la oposición binaria realidad/ficción,<sup>4</sup> crecientemente inoperante en la era del semiocapitalismo (Berardi 2009) y la virtualidad digital. En contra de su caracterización por parte de algunos críticos como una forma narrativa apolítica o narcisista, más o menos sintomática de la cultura posmoderna del espectáculo (Sibilia 2008; Alberca 2017), la autoficción en estas películas conlleva un fuerte componente ético y político: es algo que concierne crucialmente a la conducción de la vida y a la reimaginación de los modos de convivencia –algo que estas películas ponen en juego en la forma de una demanda que va más allá de las “políticas del yo” posmodernas (Giddens 1991; Beck 2013). Es lo que Ana Amado llama el “régimen ético” de las producciones fílmicas y literarias de la generación de los “hijos”, en cuanto incitación a pensar de otra manera “la difícil y siempre compleja alianza entre los acontecimientos trágicos y su representación” (2009: 141).

La imaginación en estas películas de “familias alternativas” –diferentes configuraciones donde “la familia biológica deriva hacia una familia política” (Amado 2009: 152)– está directamente relacionada con la práctica de la autoficción como deconstrucción de un yo incierto, atravesado por otras voces. Desplegando estrategias de figuración autocrítica, estas películas exploran nuevos parámetros de “distribución de lo sensible” (Rancière 2004) y abren nuevas vías para conectar al individuo con la comunidad –nuevos modos de pensar la relación entre el “yo” y el “nosotros” que se alejan del paradigma hegemónico de la política moderna.<sup>5</sup> Tan significativo es, desde esta perspectiva, el plano final de *Los rubios* como la cita de Faulkner que abre *M.* (2007) de Nicolás Prividera: “Su

<sup>3</sup> Aquí y en lo sucesivo todas las traducciones de las fuentes citadas son mías, salvo indicación en sentido contrario.

<sup>4</sup> Aunque lo propongo para describir un fenómeno contemporáneo, este neologismo quisiera evocar la fantasmagórica terminología de la historia temprana del cine. Los primeros nombres que recibió el invento de los hermanos Lumière en Argentina y en otros países hispanohablantes fueron justamente “cinematógrafo” y “biógrafo”. Ambos términos se utilizan indistintamente en las críticas de cine escritas por Borges en la década de 1920, por ejemplo. Véase Borges, “El cinematógrafo, el biógrafo”, *La prensa*, Buenos Aires, 28 de abril de 1929 (Borges 1997).

<sup>5</sup> Para una crítica del paradigma político moderno basado en la noción gramsciana de hegemonía y sus ramificaciones en América Latina, véase Beasley-Murray (2010) y Moreiras (2013).

niñez estaba poblada de nombres, su propio cuerpo era como un salón vacío lleno de ecos de sonoros nombres derrotados. No era un ser, una persona. Era una comunidad”.

El “giro autoficcional” en Argentina (Blejmar 2016), entendido como un momento cultural que se recorta a partir del “giro autobiográfico” estudiado por Alberto Giordano en la literatura argentina de la década del 2000, se caracteriza por un trabajo deconstructivo con el “papel” del yo que se apoya en una estrategia de “máscaras a cara descubierta” (2010: 296), como observa Carlos Vallina a propósito de la obra de la dramaturga Lola Arias. Las prácticas cinematográficas, literarias y artísticas relacionadas con este “giro autoficcional” –noción que fácilmente podría extrapolarse más allá del contexto argentino y latinoamericano– sugieren formas de autoficción “posthegemónica” donde la construcción de la subjetividad apela a las potencialidades anacrónicas de la memoria colectiva, y donde la figuración del yo implica “la devolución del otro desde su apariencia autopercibida” (Amado 2010: 178).<sup>6</sup>

Se trata, en efecto, de prácticas que nos incitan a reactivar tanto como a repensar lo político en una época de “nublado” de los grandes relatos, para evocar la imagen que sugiere Albertina Carri en su cortometraje experimental *Restos* (2010). En esta película, la voz narrativa contrapone vívidamente el “nosotros” del cine político de los años 60 y 70 al desamparado “yo” del cine de los 2000 –el yo de los “hijos”, de los que perdieron los grandes relatos de la modernidad:

¿Acumular imágenes es resistir? ¿Es posible devolverles ahora el gesto desafiante? [Arden negativos y negativos, acumulados, apilados.] Durante las décadas del 60 y el 70 el cine también fue un arma política. Una cantidad indeterminada de películas desafiaron la censura y la represión. [...] La mayoría quedaron perdidas, desaparecidas ellas también. [Latas guardadas.] Curiosamente las películas que sobrevivieron ahora tienen dueños particulares, raramente se exhibieron, recuperaron la firma de autor, aunque así no fueron pensadas. Lo primero que se perdía era el nombre, detrás de un bautismo guerrero fundido en el grupo se ganaba otro, anónimo, una identidad colectiva para empuñar la cámara. [...] Decir nosotros tenía la fuerza del agua que busca la pendiente. Desde esta orfandad que sólo puede decir yo me dejo encandilar por las imágenes perdidas. Buscarlas es resistir a esta intemperie sin sueños, enhebrar secuencias para empujar los flashes sueltos de la memoria. [...] ¿Podrán todavía mellar la trama que cubre el cielo de los rebeldes? (Vallina 2010: 241)

Como señala Ana Amado a propósito de *Estrellas*,

... si antes, en un contexto que marcó profundamente el llamado Nuevo Cine Latinoamericano en los años 60-70, la noción que animaba la dramaturgia de las películas era la de síntesis, la capacidad de un personaje para significar un

---

<sup>6</sup> La emergencia de estas prácticas autofccionales “posthegemónicas” no implica que no existan en el panorama contemporáneo propuestas en que retornan visiones “hegemónicas” de la política y la memoria: sería el caso de películas como *Cautiva* (dir. Gastón Biraben, 2005), *Infancia clandestina* (dir. Benjamín Ávila, 2011) o *Andrés no quiere dormir la siesta* (dir. Daniel Bustamante, 2009).

grupo, una clase, una época, hoy importa más pensar en personajes singulares, que plantean una interrogación particular al mundo y entienden el mundo como representación. (Amado 2010: 182)

En el cine de los años 60 y 70, en una época en que la lógica de la hegemonía estaba en su apogeo –que por otra parte es también la época del testimonio y la autobiografía, los géneros literarios de los “padres”, de los héroes políticos–, se privilegió la representatividad social de los personajes cinematográficos, su capacidad de sintetizar un grupo, una clase social o una nación a través de la alegoría. Por el contrario, en los 2000, en una época de declive de los grandes relatos de la modernidad, la representación cinematográfica se centra en la singularidad de la persona en diálogo conflictivo con las ficciones sociales, favoreciendo una estrategia narrativa que expone una crisis en la misma lógica de la representación (en el sentido político y semiótico del término). Esta estrategia narrativa, cuyos tropos centrales son la paradoja y la catacresis (la metáfora pobre o fallida), señala el tiempo de los “hijos”, de las subjetividades precarias y marginales, de los sujetos “postsoberanos” (Butler 2013; Ariel Cabezas 2018) cuyo modo literario predilecto, como lo vio Serge Doubrovsky, es la autoficción. No en vano, al acuñar el término en la contraportada de *Fils* (1977), novela que explora la cuestión de la filiación desde el título –que significa tanto “hilo(s)” como “hijo(s)”–, Doubrovsky define la autoficción como el modo narrativo de los sujetos marginales, oponiéndola a la autobiografía como el modo narrativo de los protagonistas de la historia:

¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción, habiendo confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje.

## 1. AUTOFICCIÓN Y TEORÍA POLÍTICA CONTEMPORÁNEA: HACIA UNA POLÍTICA PERFORMATIVA

La autoficción, en cuanto estrategia de autorrepresentación contradictoria o inverosímil, es una categoría políticamente útil que puede entenderse mejor en términos de la reflexión filosófica de Judith Butler y Athena Athanasiou sobre la “desposesión”. En su desarrollo de esta noción, Butler y Athanasiou distinguen entre la desposesión constitutiva del sujeto –entendido como sujeto relacional, cuyo existir está imbricado con su socialidad, con la “falta de sí” que implica la relación ética con el otro– y la desposesión “privativa” (2013: 5), impuesta por la lógica biopolítica del neoliberalismo a determinados individuos y grupos humanos. La autoficción nos permite calibrar ambos sentidos de la desposesión en cuanto a sus retos y posibilidades para la práctica cultural y artística: tanto la dimensión fenomenológica de la “desposesión productiva” por la que el sujeto se constituye performativamente en un continuo ser y dejar de ser, determinado por la relacionalidad ética con el otro, como la dimensión política de las estrategias para combatir la desposesión “privativa”, que adopta múltiples formas en

tiempos de capitalismo global. Como observa Butler, “estar desposeído por la presencia del otro y por nuestra propia presencia ante el otro es la única manera de estar presente ante el otro” (2013: 17). Este sería el principio de lo que denomina una “política performativa”, que se opone a la concepción moderna de la política basada en el “individualismo posesivo del capitalismo” (7) así como en el racionalismo cartesiano, esto es, en la soberanía del sujeto racional históricamente construido a partir del paradigma privativo del hombre europeo, burgués y heterosexual.

Podemos vincular la autoficción con lo que Athena Athanasiou llama actos de “repetición catacrésica”, que subvierten los modos de presencia hegemónica asumidos como “propios” de acuerdo con los parámetros del individualismo posesivo y privativo (Butler 2013: 15). La reproducción defectuosa, fisurada o autocontradictoria del yo –el modo de representación literaria conocido como “autoficción”– abre la posibilidad de pensar la “impropiedad” del yo en un sentido específicamente político, y por ende de reimaginar los modos de socialidad, agencia y pertenencia desde parámetros alternativos al individualismo neoliberal. La representación turbia o “catacrésica” del yo en la autoficción –por oposición a la representación metafórica de la autobiografía, que propone una relación de transparencia (una ilusión de equivalencia) entre el yo que escribe y recuerda y el yo escrito/recordado– se aliaría en ese sentido a una política performativa, que tal como la define Butler está ligada a la crítica derridiana de la “metafísica de la presencia” –una ontología esencialista a la que Derrida opone una “espectrología” [*hauntology*], un pensamiento de las ausencias que constituyen espectralmente la presencia (2013: 17).

El reto de la política performativa que proponen Butler y Athanasiou sería entonces pasar del “narcisismo (herido) de la identidad del yo soberano y autónomo, que está en la base de la ontología individualista de la modernidad, a una ética y una política de las subjetividades post-identitarias, que están consignadas y expuestas al abandono, la precariedad y la vulnerabilidad de otros” (2013: 136). La productividad política de la autoficción radicaría justamente en el hecho básico señalado por el filósofo Roberto Esposito de que lo que hace posible cualquier forma de comunidad es un cierto quiebre –un estremecimiento, una alteración– de la ficción del sujeto. Como observa Esposito, “la comunidad no es un modo de ser, mucho menos una ‘obra’ del sujeto individual. No es la expansión o multiplicación del sujeto sino su exposición a lo que interrumpe el cierre y lo vuelve del revés: un desmayo, un síncope, un espasmo en la continuidad del sujeto” (2010: 7).

La propuesta sería entonces activar políticamente la autoficción, en cuanto estrategia de representación crítica del yo coherente y transparente, en contra de las tecnologías neoliberales del yo que cunden en la modernidad tardocapitalista, en la línea de lo que Butler y Athanasiou llaman una “política performativa de la supervivencia y las formas de vida alternativas” (2013: 31). Desde esta perspectiva, la autoficción tendría una dimensión específicamente ético-política, en la medida en que como afirma Butler, “nos hacemos a nosotros mismos, si es que lo hacemos, con otros” (2013: 67). En ese sentido es útil la distinción que propone

Athanasίου entre una poética del yo auto-centrada [*“self-centered” self-poesis*] y una ética del reconocimiento centrada en el otro [*“other-centered” ethics of recognition*] (2013: 68). Podemos vincular la primera a las formas de autofiguración narcisista que cunden en la “sociedad del espectáculo” del capitalismo tardío y en general en la “cultura de las pantallas” contemporánea (Debord 1995; Bernier y Fernández 2015) –el mundo de los “soportes virtuales y tecnológicos, donde reina la gloria de los hologramas y simulacros de la soberanía del individuo mercantil” (Ariel Cabezas 2018: 120)–. La segunda se manifiesta en diversas formas de autoficción posthegemónica y en un amplio espectro de prácticas performativas que abordan en nuestro tiempo la cuestión de la memoria y el duelo de maneras “impropias” (Taylor 2003; Sosa 2014). Es también, quisiera sugerir, algo que distingue a las dos películas argentinas que examinaré a continuación.

## 2. POLÍTICA DE LA PELUCA: AUTOFICCIÓN Y PERFORMATIVIDAD EN *LOS RUBIOS*

La reflexión autoficcional en torno a la identidad como algo fundamentalmente performativo –algo que implica la in-corporación y actuación de algún tipo de ficción– es particularmente aguda en *Los rubios*. Podemos interpretar en este sentido la estrategia de autofiguración autorial mediada que plantea el film: el hecho de que sea una actriz la que interpreta el papel de la directora –la cual comparte numerosos planos con aquella, en los que aparece dándole instrucciones sobre cómo interpretar ese rol de *alter ego*, cómo “hacer de” Albertina Carri, poniendo en juego una estrategia de “metaobservación” (Nichols 1991: 85). Es decir, que el objeto de observación “etnográfica” aquí no son tanto los actores sociales presentados cuanto el propio rodaje de la película, el propio acto de observación que implica su realización (lo que también incluye la auto-observación de la subjetividad de la directora en su interacción con esos actores). Lo mismo vale para el motivo de las pelucas rubias que da título a la película y que culmina en la última escena, la cual muestra a la directora y al equipo de realización del film, ataviados con pelucas rubias, avanzando por un camino en el campo que se pierde en el horizonte (fig. 1).



Figura 1. Plano final de *Los rubios* (dir. Albertina Carri, 2003)

Esta imagen desplaza y resemantiza el símbolo de la identidad familiar y de la otredad sociopolítica que identificara a los padres de la directora como “subversivos” a la vez que como víctimas del terrorismo de Estado –los padres desaparecidos por el aparato homicida de la dictadura, quienes al igual que su hija Albertina (la futura directora del film) y sus hermanas Paula y Andrea son percibidos como “rubios” en el barrio obrero de La Matanza al que se mudaron unos meses antes de la noche del 24 de febrero de 1977, cuando Roberto Carri y Ana María Caruso fueron secuestrados por soldados del ejército. De hecho, ni la directora de la película ni la actriz que la representa son rubias (más bien tienen el pelo negro o castaño), lo que refuerza el significado de “rubios” en el sentido de “forasteros”. “Rubios” funciona aquí como un marcador de clase social que define a la familia Carri sobre todo en términos de lo que no son (no son “cabe-citas negras”, no son de clase obrera) así como señala indirectamente lo que son: intelectuales revolucionarios, militantes montoneros. El plano final propone así una suerte de identidad alternativa que no se basaría en la herencia familiar o en la condición biopolítica de “víctimas” sino en la comunidad potencial integrada por esa futura “familia” que formaría la directora junto con el equipo de realización del film: la familia de los cineastas, de una nueva generación de ciudadanos argentinos y, de algún modo, de todos aquellos que quieran sumarse, todos aquellos que estén dispuestos en algún momento a “ponerse la peluca”.

En su tratamiento del motivo de las pelucas, *Los rubios* se distancia de los discursos revolucionarios de los años 60 e, implícitamente, del paradigma moderno de la hegemonía que los informaba.<sup>7</sup> Ese distanciamiento se plantea desde la lectura inicial del tratado sociológico de Roberto Carri, *Isidro Velázquez, formas pre-revolucionarias de la violencia* (1968), que lee en voz alta la actriz que hace el papel de su hija, Albertina Carri. En este plano inicial el discurso del padre es “representado” por su hija, que adopta el papel de intérprete en el doble sentido teatral y semiótico del término. Desde la misma puesta en escena, así como en la lectura monocorde de la actriz-hija, se toma distancia de una idea central del discurso revolucionario sesentista que luego será cuestionada por medio del montaje: a saber, la idea de que una alianza entre los intelectuales orgánicos y las clases trabajadoras crearía un frente revolucionario capaz de derrocar a la oligarquía local apoyada por los intereses imperialistas estadounidenses, idea directamente ligada a la “conversión de la muchedumbre en pueblo” que describe el pasaje leído en voz alta por Analía Couceyro y que contrasta con la desconfianza hacia la familia de los “rubios” que muestran los vecinos del barrio entrevistados por Carri en las secuencias siguientes, los cuales aparentemente nunca experimentaron dicha conversión.

Ahora bien, la película de Carri es tan significativa por la mirada que lanza al pasado como por lo que propone en el presente y de cara al futuro. Más allá del desplazamiento de la voz paterna en esa escena de lectura inicial, que opera una suerte de extrañamiento brechtiano en cuanto al discurso de los padres re-

---

<sup>7</sup> Ello seguramente no es ajeno al rechazo que despertó la película en su primera recepción en no pocos críticos, que la interpretaron como una defeción de los ideales políticos por los que dieron la vida los padres de la directora (Kohan 2004; Sarlo 2005).

volucionarios, lo que me parece más destacable en *Los rubios* es que la película no se queda en la mirada crítica o melancólica hacia el pasado, en lo cual podría equipararse a otras obras más o menos contemporáneas.<sup>8</sup> También sugiere un nuevo modelo de interpelación política basado en el vínculo de solidaridad simbolizado por las pelucas: un modelo performativo que se apoya en la crítica autoficcional de las identidades esencialistas –identidades “inmunitarias”, diríamos con Esposito– y en su capacidad de establecer vínculos transversales entre individuos heterogéneos unidos por un objetivo común. El tipo de interpelación que propone *Los Rubios* es especialmente relevante por lo que imagina para el futuro, en cuanto investigación del “futuro del pasado”: “Un tiempo dislocado en el que el pasado se proyecta finalmente hacia el futuro como una memoria creativa” (Nouzeilles 2005: 275). La escena final de la película nos ofrece la imagen de una comunidad alternativa cuya potencia política residiría precisamente en su carácter contingente y performativo. Es una imagen que, como visión final, excede los límites de la pantalla y se proyecta hacia el espacio social como una forma de intervención política posthegemónica, sugiriendo la posibilidad de extender a otros contextos la familia alternativa creada en la película –una “familia” que la directora elige como proyecto de vida no menos que como forma de afrontar la pérdida y, eventualmente, superar el duelo de la familia biológica desaparecida.<sup>9</sup> A la manera de las *matriuskas*, esta familia imaginaria contiene muchas familias potenciales, muchas identidades posibles, así como la insinuación de una “democracia por venir”, por decirlo en términos de Derrida (1997: 104-105): una democracia que todavía no existe y que debe construirse sobre el principio de una crítica radical de las ficciones “naturalizadas” del yo, la familia y la nación (93).

### 3. ESTRELLAS: LA ACTUACIÓN DE LA POBREZA Y LA ECONOMÍA VISUAL DEL CAPITALISMO GLOBAL

En su aproximación autoficcional a la subjetividad como negociación entre la intimidad del yo y la extimidad de las comunidades potenciales que laten en la memoria colectiva, *Los Rubios* concuerda con otras exploraciones artísticas contemporáneas: con los álbumes pseudo-familiares de la instalación fotográfica *Arqueología de la ausencia* (2000-2001) de Lucila Quieto, por ejemplo, en la que las imágenes de los desaparecidos durante la última dictadura se reúnen espectralmente mediante el fotomontaje con las imágenes de sus hijos adultos; o con la obra teatral de Lola Arias *Mi vida después* (2009), en la que varios hijos de desaparecidos –así como de exiliados, torturados y perseguidos por la dictadura– interpretan el papel de sus padres, haciendo visibles las fisuras de la máscara y las grietas de la historia a través del continuo entrecruzamiento de los recuerdos de infancia (que sirven de fondo a la actuación teatral de los hijos adultos) y la

---

<sup>8</sup> Pienso en una serie de propuestas que indagan en los puntos ciegos de la cultura política revolucionaria de los sesenta: el documental *Montoneros: una historia* (dir. Andrés di Tella, 1998), los estudios de historia sociológica e intelectual de Silvia Sigal (1991) y Óscar Terán (1991), o la polémica carta abierta “No matarás” del filósofo y ex-militante comunista Óscar del Barco (2004).

<sup>9</sup> Para un desarrollo de este punto y un análisis más detallado de la película véase Prieto (2020).

dolorosa conciencia desde la que habla e interactúa el personaje “padre” o “madre” interpretado por el hijo o la hija adulta. Una dinámica autoficcional similar, ligada a la imaginación de comunidades potenciales y familias alternativas, se encuentra en el documental *Estrellas* (2007), codirigido por el dramaturgo vanguardista Federico León y el cineasta experimental Marcos Martínez.

*Estrellas* gira en torno a un grupo de villeros desempleados que viven en una de las muchas villas miseria que han pasado a formar parte del paisaje urbano de Buenos Aires y de otras ciudades de América Latina en el contexto de la globalización. Un grupo de desempleados que luchan por salir de la pobreza convirtiéndose en actores y actrices que se interpretan a sí mismos como hombres y mujeres pobres en películas y programas televisivos. Es decir, que se ofrecen, como explica el líder del grupo, como “portadores de cara”, ideales para interpretar el papel de lo que innegablemente son: pobres. En el desarrollo de este tema, *Estrellas* dialoga productivamente con la primera película de la historia, *La salida de los obreros de la fábrica* (1895). Los habitantes de las villas de emergencia, en cuanto “portadores de rostro”, vendrían a ser como los obreros de la fábrica en la escena fundacional del cine: trabajadores reales que, al ser filmados, se convierten en actores y actrices que interpretan el papel de lo que son. Esto no está exento de varias ironías, ya que los obreros del film de los Lumière se convierten en actores y actrices cuando son filmados en su trabajo diario –o, más exactamente, cuando terminan su jornada laboral– mientras que los de *Estrellas* son individuos desempleados que se convierten en actores y actrices precisamente para tener un trabajo –un trabajo que solo “tienen” en la medida en que entran en el papel de intérpretes de su propia pobreza.

En su aproximación a la cuestión de la pobreza y el trabajo (o la falta del mismo), *Estrellas* también rinde homenaje a una de las obras pioneras del arte conceptual latinoamericano, *La familia obrera* (1968) de Óscar Bony, una instalación-performance que “expuso” en el Instituto di Tella de Buenos Aires a una familia obrera integrada por un obrero industrial (un matricero), su mujer y su hijo, todos ellos vestidos de domingo en una suerte de retrato irónico de la familia peronista ideal. Tanto *La familia obrera* de Bony como la película *Estrellas* invierten la lógica de la mirada en la sociedad del espectáculo del capitalismo global, donde la mirada de los espectadores en los medios masivos produce plusvalía y acumulación de capital, de modo que, como dice Jonathan Beller, “mirar es trabajar” (2012: 2). En ambos casos se nos confronta con situaciones en las que los trabajadores revierten en su propio provecho la economía de la atención del espectáculo –situaciones en las que, parafraseando a Beller, “ser mirado es trabajar” y en las que los trabajadores se benefician, al menos parcialmente, de la plusvalía de la mirada: tanto los intérpretes villeros de *Estrellas* como los obreros de la *performance* de Bony cobran por ser mirados (en este último caso, el trabajador industrial cobró el doble de su salario diario por su participación y la de su familia en la instalación).

La instalación de Bony se cita sutilmente en la notable escena de la construcción de un cobertizo por un grupo de seis villeros en tiempo récord (exactamente en 2 minutos y 54 segundos, según lo indica el cronómetro que aparece

a pie de pantalla). Un cobertizo en el que, inmediatamente y tras proveerlo de algunos enseres básicos (una mesa, unas sillas, un calentador), se instala a vivir una familia de villeros integrada por un padre, una madre y una hija. Esta escena sin palabras muestra con admirable economía visual la eficacia del trabajo colectivo de los villeros, refutando el prejuicio "aporofóbico" (Cortina 2017) que suele presentarlos como vagos o incapaces. De ese modo provee un comentario irónico a la secuencia previa, en la que el activista villero Julio Arrieta cuenta cómo el célebre director británico Alan Parker y su asistente argentino, sucumbiendo a dicho prejuicio, le roban la idea de construir una villa-miseria en un "campito" para rodar una escena de la superproducción *Evita* –"se alquila un campito y en una hora con diez hombres le levanto una villa", propone–, prefiriendo emplear trabajadores "profesionales" en vez de la cuadrilla de villeros que aquel les ofrecía.

De hecho, el plano que abre *Estrellas* invierte la perspectiva del plano de 46 segundos con que se inicia la historia del cine (fig. 2).



Figura 2. *Los obreros saliendo de la fábrica* (Auguste y Louis Lumière, 1895)

Si allí veíamos a un grupo de obreros saliendo de la fábrica en una toma rodada desde la perspectiva de los cineastas y propietarios del aparato cinematográfico (la fábrica de la que salen es, en efecto, la fábrica Lumière donde esos obreros manufacturaron las cámaras con las que están siendo filmados), aquí vemos a un grupo de villeros saliendo de un galpón, desde la perspectiva de los "trabajadores" (los cuales, recordemos, solo lo son en tanto que actúan): los vemos desde atrás, dirigiéndose hacia un equipo de rodaje con una cámara, es decir, hacia el

preciso lugar donde en *La salida de los obreros de la fábrica* estarían los hermanos Lumière operando la primera cámara de cine de la historia.

En esta “salida a escena” de los villeros se diría que los trabajadores se encaminan a apropiarse del aparato cinematográfico, pasando de su condición pasiva de objetos etnográficos o de obreros alienados o desempleados a convertirse en sujetos activos que se adueñan de su destino –sujetos que pasan a la acción al asumir el trabajo de “actores” (en la oscuridad del galpón, inmediatamente antes de salir, uno de ellos, inquieto, reprende a un colega bromista: “Concha’è tu madre, pará, estamos laburando”). Esto se subraya por el hecho de que, a diferencia de la obediente y rutinaria salida de la fábrica que filman los hermanos Lumière, aquí se trata de una salida “revolucionaria”, que evoca el imaginario del levantamiento popular: los actores-villeros literalmente escenifican un ataque, dirigiéndose a voz en grito hacia la cámara que los está grabando. Más adelante se revela que el objeto del ataque es otro –en realidad es un ataque “ficticio” dirigido contra un enemigo fantástico: los “extraterrestres” que invaden la villa en la película de ciencia-ficción que luego sabremos que están rodando. Pero a efectos simbólicos esta salida “revolucionaria” tiene una larga resonancia y se diría que vertebrata el argumento político de la película. Uno de los aspectos más interesantes del film es justamente cómo resignifica el imaginario del levantamiento popular, distanciándolo del discurso revolucionario sesentista y haciéndolo operativo en el contexto del capitalismo global de los 2000 según una lógica “post-hegemónica”. Esa resignificación, quiero sugerir, está directamente ligada a la categoría de autoficción como narración de sí precaria o autocontradictoria.<sup>10</sup>

#### 4. LA POLÍTICA DE LA PRECARIEDAD Y LA FUNCIÓN ETO-POÉTICA DE LA AUTOFICCIÓN

*Estrellas* hace una apuesta por la autoficción que puede ser dilucidada, como antes señalé, en términos de la concepción performativa de la política que Judith Butler opone a la “política de la precariedad” imperante en el contexto contemporáneo del capitalismo postindustrial y el neoliberalismo global (2013: 102). Los villeros que se ofrecen como “portadores de rostros” y “actores de sí mismos” dispuestos a representar su verdadera pobreza, están poniendo en juego una “performatividad que opera desde dentro de la precariedad y contra su imposición diferencial” (101): la performatividad nombra aquí “un ejercicio no autorizado del derecho a la existencia que propulsa lo precario a la vida política” (101). La autoficción funciona en la película como una estrategia productiva de autorrepresentación en el sentido de una “política performativa”: la condición de “desposesión” impuesta por la precariedad socioeconómica que los villeros

---

<sup>10</sup> La superación de la política hegemónica se subraya por la pasada militancia peronista de Arrieta, abandonada en aras de la iniciativa del grupo de teatro villero: “Milité quince años en política con el propósito de armar un centro cultural y no lo conseguí, a nadie le interesaba esa propuesta. Les interesaba que yo llevara gente a votar, que llevara a todos los negros que tengo a tocar el bombo”. En cuanto al uso coloquial del término “negros” para designar a las clases bajas en Argentina, véase la nota 13.

viven y actúan abre la dimensión ontológica de la “des-posesión” del yo –lo que Butler y Athanasiou denominan *self-othering* o “devenir otro del yo” (106)– así como el horizonte ético y político de la “responsividad y la responsabilidad hacia los otros” (104-105).

La desposesión, en otras palabras, produce una *disposición* hacia el otro. Y la responsabilidad, añadiríamos, está directamente relacionada con la capacidad de respuesta y disidencia –de contradecir y de decir *en contra*: “no hay responsabilidad sin una ruptura disidente e inventiva respecto de la tradición, la autoridad, la ortodoxia, la regla o la doctrina” (Derrida 1996: 27). Contra la lógica del discurso tecnócrata neoliberal que culpa a los pobres y a los trabajadores precarios de su indigencia, presentándolos como individuos fracasados o ineptos, y contra el discurso de la caridad cristiana que llama a “cuidar a los pobres” sin cuestionar las causas de la pobreza –lo que equivale a perpetuarla indefinidamente, como ya observó Hegel en su ensayo sobre la ley natural–, los actores del Grupo de Teatro Villa 21 de Barracas ponen en juego la autoficción en una iniciativa comunitaria que implica una toma de conciencia política y una responsabilidad colectiva: asumen el “cuidado” de su pobreza para salir de la pobreza –o, para ponerlo en términos de Foucault, toman la iniciativa en el “cuidado de sí” entendido como práctica social (1987: 51), activando lo que llamaríamos la “función etopoética” de la autoficción (1993: 15).

La estrategia de representación autoficcional desplegada en *Estrellas* implica un continuo deslizamiento entre realidad y ficción que tiende a deshacer la oposición binaria entre estas categorías, mostrando más bien cómo se enlazan en un bucle infinito. Ese continuo bucle real-ficcional es patente en el relato que hace Julio Arrieta, el impulsor del grupo de teatro villero, de cómo surgió la idea de hacer una película de extraterrestres en la villa. En ese relato, que ocupa la parte central del film, nos movemos continuamente entre la película contada y la realizada, sin que quede del todo claro dónde empieza y termina cada una. La narración de Arrieta alterna los planos estáticos convencionales del entrevistado en un documental (Arrieta como “busto parlante”) con su continuación en *voice over* sobre planos de preparación del rodaje de la película. Lo interesante es que la secuencia del relato se inicia con un breve primer plano de Arrieta enfrascado en lo que parece ser una acalorada discusión con otro villero; al final del plano, sin embargo, lo que parecía ser una estampa de la realidad cotidiana de la villa se revela como parte de la película de ciencia-ficción de la que habla en el plano siguiente. Lo agitado del diálogo hace que no se entienda bien lo que dicen, pero el grito con que Arrieta zanja la discusión (“¡Extraterrestres!”) da la clave para pasar a verla como una escena de ficción, es decir, como una escena de la película de extraterrestres en la que está actuando como personaje, lo que más allá de esta secuencia nos lleva a preguntarnos en qué medida se mezclan lo real y lo ficticio en su actuación como “informante” a lo largo de la película que estamos viendo y que contiene a aquella.

Esta estrategia de deslizamiento entre lo factual y lo ficcional (Schaeffer 2013) se repite a lo largo del film, ya desde el plano inicial. Lo que en principio parece ser una escena de la vida cotidiana en la villa se revela como una escena de ficción “actuada”, problematizando la idea de una realidad original,

enteramente desprovista de ficción o actuación. La recurrencia a lo largo de la película de estos deslizamientos metalépticos producidos a través del montaje y la puesta en escena juega hábilmente con el motivo teatral de entrar y salir del personaje,<sup>11</sup> planteando la cuestión de cuándo se “vive” y cuándo se “actúa”. Ello a su vez genera una serie de preguntas relacionadas con la dimensión sociopolítica de esas entradas y salidas de la ficción: ¿Quién tiene el derecho de actuar? ¿Quién tiene el derecho de trabajar como actor (y de ser reconocido y remunerado por ello)? ¿Quién tiene, simplemente, el derecho de trabajar? ¿Quién tiene derecho a la ficción?

##### 5. PELÍCULAS DE ALIENÍGENAS Y NECROPOLÍTICAS NEOLIBERALES: LA AUTOFICCIÓN COLECTIVA COMO ANTÍDOTO

La película de ciencia-ficción villera –realizada e interpretada por actores villeros con naves espaciales hechas de basura– es una iniciativa comunitaria que podríamos describir como una forma de autoficción colectiva. Lo que aquí se auto-imagina y auto-produce en un continuo oscilar entre lo real y lo ficticio no es solo un “yo” (el yo de Julio Arrieta, el impulsor del grupo de teatro vocacional y protagonista del film) sino lo que con Judith Butler llamaríamos un “tenue nosotros”:<sup>12</sup> el “nosotros” de los villeros-actores que continuamente son y “hacen de lo que son” –una comunidad potencial que se produce performativamente, como la familia alternativa de los cineastas en el plano final de *Los rubios* (la familia de los que se ponen la peluca) y que al igual que esta se presenta como una suerte de “comunidad inoperante” (Nancy 1983): una comunidad que se forma no tanto a partir de lo que se “es” o se tiene en común, sino de un “querer ser”, un querer formar parte –un querer “hacer (de)” o actuar en común. En este caso, se trata de un “querer ser” extraterrestres –lo que en cierto modo los habitantes de la villa ya son, en la medida en que se los considera socialmente “abyectos”, una paradoja que la película no deja de explorar con acierto.

En cuanto autoficción colectiva, la película de ciencia-ficción villera es una creación comunitaria en la que el deslizamiento entre lo real y lo ficticio –así como la confluencia de las categorías de autor, narrador y personaje, rasgo distintivo de la autoficción en términos narratológicos– se articula en la primera persona del plural –o más exactamente, en la intermitencia entre la primera persona del singular y la primera del plural, en los continuos pasajes entre “yo” y “nosotros”. Cuando habla del proyecto, el organizador del grupo teatral villero explica que el origen de la película fue un deseo de traer la ficción a la villa. Igualmente lo podríamos describir como un deseo de llevar la villa a la ficción,

---

<sup>11</sup> Sobre la noción narratológica de metalepsis véase Genette (1972: 244). En cuanto a la centralidad de la disyunción personaje/actor en el teatro moderno y en la teoría de la *performance*, véase Fischer-Lichte (2008). Sobre la específica dimensión política del teatro autoficcional y de las prácticas performativas basadas en esa disyunción, véase Tossi (2017).

<sup>12</sup> Reflexionando sobre las precarias formas de subjetividad y agencia política que emergen en tiempos post-traumáticos, la filósofa norteamericana observa: “La pérdida ha formado un ‘tenue nosotros’ a partir de nosotros mismos” (Butler 2003: 82).

de llevarla a una ficción alternativa, a un relato de vida diferente. Lo significativo, en cualquier caso, es que ese deseo se expresa en la primera persona del plural, es el deseo de un “nosotros”:

Queremos contar la visión de un villero que cree en extraterrestres, si existen o no existen no lo estamos poniendo en juego acá, lo que sí estamos poniendo en juego es la visión que tiene el villero [...] ¿Acaso los villeros no tenemos derecho a tener marcianos? [...] La premisa de querer hacer algo en la villa diferente, querer contar una historia no contada. Es muy fácil rodar una imagen de un chico con el moco colgando, una mujer con las patas sucias, eso se ve todos los días... Historias de drogadictos y ladrones, de bandas de prostitutas, de mujeres golpeadas, de pobrezas, de miserias humanas... Pero nunca se mostró al villero desde el punto de vista de la ficción.

Es el mismo “nosotros” que emerge cuando habla del grupo de teatro vocacional en una entrevista televisiva, y es significativo que, si bien Arrieta lleva la voz cantante en cuanto organizador del grupo, rara vez habla solo. En esta y en otras escenas aparece acompañado por otros villeros, y a menudo se trata de una enunciación a dos voces o de una enunciación coral (así en la escena en que planean la construcción de la nave espacial, o en la escena donde explican los ingeniosos “efectos especiales” a que recurren para producir la ilusión del despegue de la nave con los rudimentarios recursos de que disponen):

Nosotros no somos importantes, tal vez sí interesantes. Estamos peleando por un espacio, un lugar. El lugar que peleamos sistemáticamente es: no contraten a rubios para hacer de negros. Nosotros queremos hacer de negros. Somos negros, no nos avergonzamos. Queremos hacer negros dignos. Pobres dignos, fuimos pobres toda la vida así que es un papel que sabemos hacer totalmente... También podemos hacer Shakespeare, ¿por qué no?<sup>13</sup>

El rechazo de una representación realista y miserabilista de la villa –la imagen estereotipada de la villa que reproduce el discurso neoliberal, en el marco de lo que Mark Fisher (2009) llama “realismo capitalista”– tiene una irónica continuidad en la secuencia que cierra el film, donde se recrea cinematográficamente el sitio web del grupo teatral villero. El menú de entrada ofrece entre sus opciones una sección de películas, y al clicar en el icono vemos varios cortos que parodian esa visión estereotípica de la villa. Uno de ellos es una supuesta escena de la vida cotidiana de Arrieta, en la que se exageran cómicamente todos los clichés del realismo miserabilista. Cuando le muestra a su esposa la tela metálica que ha comprado para hacer los trajes de astronauta, ella se lamenta amargamente: “Qué le voy a dar a los chicos para comer, tela les voy a dar?” Aquí Julio Arrieta y Ester Oviedo “hacen de sí mismos” parodiando la mirada neoliberal que reduce al villero al significativo melodramático de la abyección y la pobreza. Esta estrategia de contrapunto irónico entre la ficción dominante y la vida real o las

---

<sup>13</sup> En el habla coloquial argentina, la oposición “negros”/“rubios” suele indicar una diferencia menos del color de la piel que la clase social, como también puede verse en el film de Albertina Carri.

ficciones alternativas de sujetos subalternos es también notoria en la secuencia del festival de cine villero, celebrado en la propia Villa 21 de Barracas, donde se muestran algunos de los trabajos fílmicos del grupo teatral. En el visionado colectivo de esos trabajos se tematiza el contrapunto irónico a través del montaje que alterna planos que muestran los roles estereotípicos que los villeros se ven obligados a interpretar en distintas películas y *spots* publicitarios (borrachos, delincuentes violentos, prostitutas, polígamos, etc.) con planos que muestran a los actores en la vida real viéndose a sí mismos actuando. En cierto modo, lo que plantean tanto el grupo teatral como la película de ciencia-ficción villera en cuanto proyectos de autoficción colectiva es precisamente la necesidad y el deseo de imaginar otras maneras de “hacer de sí mismos” –otras maneras de construir el vínculo entre la persona y el personaje, entre el “yo” y el “nosotros”, entre subjetividad y comunidad.

La autoficción colectiva puede verse, por tanto, como una estrategia de “des-narrativización del paradigma cultural de la hegemonía neoliberal” (Ariel Cabezas 2018: 229). No deja de ser significativo que la web del grupo de teatro, además de una sección de “locaciones” y “personajes típicos” (“preso”, “ladrón”, “barrabrava”, “guardaespaldas”, “callejón para peleas”, “casa tipo secuestro”, etc.), incluya también una sección de “personajes atípicos” que se apartan de las ficciones normativas impuestas a los villeros (“nuevo rico”, “turistas extranjeros”, “hippies”, etc.). La interpretación tanto de los papeles estereotipados como de los atípicos es altamente irónica y sobreactuada, cualidad que subraya el hecho de que un mismo actor interprete los papeles opuestos de “ladrón” y “policía”. En cierto modo, lo que está aquí en juego es la creación de una comunidad basada en lo que la teoría fílmica de Deleuze llamara “los poderes de lo falso” (1997: 126-155), toda vez que “el poder de lo falso no puede separarse de una multiplicidad irreductible. ‘Yo es otro’ [*Je est un autre*] ha sustituido a Ego=Ego” (133). De hecho, una forma bastante precisa de definir la autoficción sería lo que Deleuze describe como una “narración falsificadora”: “La narración falsificadora [...] plantea diferencias inexplicables al presente y alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso al pasado” (131).

En la misma línea de parodia del realismo miserabilista y la “pornomiseria” –término introducido por los cineastas colombianos Carlos Mayolo y Luis Ospina para criticar la estetización de la pobreza–,<sup>14</sup> la secuencia final de la película muestra a Arrieta como una especie de James Bond villero, luciendo la misma desprolija peluca de rockero metalero que lleva en su papel de “astronauta” en la película de extraterrestres, conduciendo un auto rumbo al horizonte flanqueado por una mujer villera en el papel de “chica Bond” (papel interpretado por Ester Oviedo, esposa de Arrieta en la vida real). Así, *Estrellas* recorre en cierto modo toda la historia del cine –un arco de géneros y modos de representación realista y fantástica que iría desde *La salida de los obreros de la fábrica* (que se cita en el

<sup>14</sup> Mayolo y Ospina, miembros del colectivo artístico Grupo de Cali y directores del pionero *mockumentary* *Agarrando pueblo* (1978), acuñaron el término en un breve manifiesto titulado “¿Qué es la pornomiseria?” que se repartió como folleto en el estreno de la película en mayo de ese mismo año en el teatro Action Républicque de París (Martí Freixas, Bonaides y Ospina 2021).

plano inicial y reiteradamente a lo largo del film) a la ciencia-ficción, el melodrama, y las películas de aventuras de James Bond (a las que remite hilarantemente la secuencia final).

En esa secuencia final se produce un momento memorable cuando, en un gesto de humor surrealista, la “chica Bond” villera le pasa la bombilla del mate –el más común de los objetos, una especie de significante arquetípico de la vida cotidiana argentina– al intempestivo activista-astronauta-agente secreto y cineasta de las villas de emergencia Julio Arrieta (pues en esta escena es todo eso a la vez). Es un momento de hilaridad sublime, que podemos relacionar con la autoficción colectiva como una forma de “*hilaritas* colectiva” en el sentido de la alegría de un poder de actuación en común, según propone Diego Tatián. Como explica el filósofo argentino en una reflexión spinoziana sobre el concepto de democracia, ésta podría pensarse como

... un ejercicio pleno y extenso de los derechos; la capacidad productiva de derechos siempre nuevos, imprevistos; la alegría común de un sujeto complejo que se experimenta como causa inmanente de sus propios efectos emancipatorios; una determinación social del deseo en tanto deseo de otros y no ya deseo de soledad. (Tatián 2014: 126)

A los hábitos autofigurativos del individualismo neoliberal, reiterados en una sociedad globalmente conectada de individuos melancólicos movidos por lo que en términos de Spinoza llamaríamos “pasiones tristes” –y ninguna pasión más triste que la melancolía en cuanto “pasión de soledad”– se opondría la autoficción colectiva en cuanto potencia de actuación en común y en cuanto horizonte de emergencia de una comunidad potencial movida por “pasiones alegres”. La “hilaridad” estaría en ese sentido directamente ligada a la autoficción en cuanto modo de producir “beatitud cívica” y de poner en práctica una “política del amor” (Negri 2014: 113) capaz de contrarrestar la aporofobia y la “necropolítica” del neoliberalismo global (Mbembe 2003).

## 6. LA POLÍTICA DE LA AMISTAD Y EL ESPECTRO DE LA REVOLUCIÓN

En la secuencia que muestra un fragmento de la película de ciencia-ficción villera –el tráiler de *El nexa* como película ya terminada, por oposición al proceso de su rodaje, a la película como *work in progress* que ocupa la mayor parte de *Estrellas*–<sup>15</sup> vemos desde otro ángulo la escena inicial del film, en la que un grupo de villeros salen de un galpón y atacan a los “extraterrestres” (fig. 3). A lo largo de la película vemos esta escena tres veces, desde tres perspectivas diferentes. Primero, desde el punto de vista del grupo de villeros esperando a salir del galpón;

---

<sup>15</sup> *El nexa* es un largometraje dirigido por Sebastián Antico, a quien se menciona al comienzo de *Estrellas* como la persona que regaló a Julio Arrieta la computadora con la que gestiona la base de datos y el sitio web del grupo de teatro. Basado en un guión de Antico y Arrieta, está protagonizado por Arrieta, Ester Oviedo y el Grupo de Teatro Villa 21 de Barracas. El rodaje y la posproducción de la película finalizaron en 2007, aunque su estreno se retrasó por problemas económicos hasta 2014 (Arrieta no llegó a verla, ya que falleció en 2011).

luego, hacia la mitad del largometraje, desde el punto de vista de un observador externo, en una toma lateral que sitúa la cámara en un ángulo de 90° en cuanto a donde estaba en la escena inicial; y por último, hacia el final, desde el punto de vista de los “extraterrestres” atacados, que no por casualidad coincide con el de los espectadores potenciales del film y con el de los propietarios del aparato cinematográfico en la película de los Lumière que evocan estas escenas.<sup>16</sup>



Figura 3. La salida de los villeros del galpón.  
*Estrellas* (dirs. Federico León y Marcos Martínez, 2007)

Es un plano que invierte la perspectiva de la escena inicial, en la que vemos salir de golpe a los villeros del galpón, como si se abalanzaran *hacia nosotros*. Lo interesante aquí es la identificación implícita de los “extraterrestres” con los espectadores-propietarios, algo que también se sugiere a lo largo de la película. En otra escena, Arrieta razona que si los alienígenas nunca antes entraron en la villa sería porque tendrían miedo de que les robaran, y remacha: “Hasta los marcianos tienen plata”. El discurso de Arrieta propone varias veces la idea de la invasión de la villa por extraterrestres como metáfora de los dos “bandos” en que está dividida la sociedad: el bando de los ricos y el bando de los pobres, o bien los propietarios y los desposeídos –“la parte de los que no tienen parte”, como diría Rancière (1996: 45).

El fantasma de la horda de pobres que ataca a los espectadores “ricos” –el fantasma del levantamiento de “la parte de los que no tienen parte”– es aquí deconstruido y resignificado productivamente. La imagen fantasmática de los trabajadores como horda enfurecida que grita y ataca –el espectro de la revolución que obsede a la razón del individualismo burgués/neoliberal y estructura su “inconsciente político” (Jameson 1981)– se invoca a la vez que se disuelve desde el momento en que se presenta (por tres veces) como una imagen actuada. El desarrollo del film invoca y conjura ese fantasma al reemplazar la imagen espec-

<sup>16</sup> En las puertas del galpón, un instante antes de abrirse, se lee el letrero “Video Club”, lo que refuerza la analogía con la fábrica de los Lumière en cuanto espacio de producción filmica.

tral de la horda furiosa que grita por la realidad cotidiana de sujetos que hablan y razonan. Como observa Rancière, este es un aspecto fundamental de la política como "reparto de lo sensible" [*partage du sensible*]:

La política consiste en reconfigurar la distribución de lo sensible que define lo común de una comunidad, introducir nuevos sujetos y objetos, hacer visible lo que no lo era y hacer audibles como hablantes a quienes eran percibidos como meros animales ruidosos. (Rancière 2004: 38-39)

Arrieta y los habitantes de la villa se presentan a lo largo de la película como sujetos creativos que hablan, razonan, imaginan y actúan juntos: sujetos que se crean a sí mismos en su deseo de otra comunidad. La lógica de la confrontación destructiva entre los dos "bandos" de la sociedad es aquí sustituida por un deseo político diferente, un deseo que puede entenderse mejor a partir de lo que Derrida (1997) llama una "política de la amistad". Como afirma Arrieta en otra escena, "de repente necesitamos amigarnos. Necesitamos amigos extraterrestres". La lógica destructiva del antagonismo hegemónico es parodiada y reducida a caricatura grotesca en el tráiler de la película de ciencia-ficción villera, que no por casualidad se titula *El nexo*. En una especie de argumento *a contrario*, esta película dentro de una película dentro de otra película plantea una política performativa del "nexo" dialógico entre subjetividades y bandos sociales como alternativa a la lógica necropolítica del neoliberalismo, así como al violento binarismo de la política moderna basada en el principio de hegemonía.

La práctica dialógica de una "política de la amistad" –una política de las singularidades plurales– se sugiere en varios planos en los que vemos a los "extraterrestres" mezclarse con los villeros (bromean, charlan, caminan juntos, etc.) (fig. 4).



Figura 4. La amistad entre los villeros y los extraterrestres.  
*Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007)

Así, la realidad de la convivencia pacífica en la villa –o cuando menos el deseo colectivo de esa realidad como fuerza movilizadora de la película– desmiente las ficciones normativas del neoliberalismo, que suelen traducirse en una narrativa plagada de fantasías de exterminio que reproducen abismalmente el fantasma de la alteridad, como muestra el delirante tráiler de *El nexo*. De hecho, hay un fuerte contraste entre la película que Arrieta cuenta y cuyo proceso de rodaje presenciamos parcialmente en *Estrellas* –una autoficción colectiva atravesada por la alegría de una comunidad por venir– y el fragmento de la película terminada (el tráiler de *El nexo*), donde Arrieta, caracterizado como astronauta villero –cuyo improvisado traje espacial lleva bordada una insignia en la que se lee “Villa 21”–, lidera la fuerza espacial argentina contra la invasión alienígena. La disparidad entre ambas versiones de la película sugiere un específico mecanismo de captación de las prácticas culturales alternativas por la lógica del mercado. Si la película que constituye el centro de la narración de Arrieta está animada por una política de amistad entre los mundos, el tráiler que vemos (la versión de la película ya lista para el consumo, la que estará disponible “próximamente sólo en cines”, como se anuncia en el último plano del tráiler) reproduce grotescamente la lógica necropolítica del neoliberalismo como fantasía de exterminio del otro (del “extraterrestre”).

Así lo sugiere la puesta en escena del tráiler desde su primer plano, que reescribe desde una perspectiva neoliberal la imagen de los villeros “revolucionarios” saliendo del galpón –una salida simbólica tanto de la pobreza real como de la ficción normativa, del estereotipo neoliberal de la indigencia de las villas. El tráiler de *El nexo* se inicia con un plano subjetivo (*POV shot*) análogo al que abre *Estrellas*– con la crucial diferencia de que el primero es un plano subjetivo individual mientras que el segundo es un plano subjetivo colectivo. Desde el interior de un oscuro cobertizo, vemos al astronauta villero Julio Arrieta salir al “espacio exterior” de la villa en su papel estelar de héroe salvador, encaminándose a poner fin a la devastación causada por la invasión alienígena de la villa de emergencia, y del mundo entero, ya que en ambas versiones de la película (la versión terminada dirigida por Antico y la versión *in progress* que ocupa la parte central de *Estrellas*) se trata de un desastre a escala planetaria, como mandan los cánones del género. La lógica comunitaria del levantamiento de los villeros en la película narrada por Arrieta, con su específica reimaginación de la escena fundacional de la salida de los trabajadores de la fábrica, ha sido sustituida por el trillado individualismo heroico del discurso neoliberal. El cambio de enfoque ideológico es patente también en la banda sonora: al pasar de la película de ciencia-ficción villera al tráiler de *El nexo*, los tambores festivos de la murga carnavalesca, al ritmo de los cuales Arrieta bailaba y se mezclaba con la multitud en su doble papel de activista villero y promotor de la amistad “intergaláctica” (ambos son difíciles de distinguir, aunque uno sea ficticio y el otro su ocupación en la vida real, en virtud de la estrategia autoficcional que promueve *Estrellas*), dan paso al redoble marcial de los tambores en la escena siguiente –la secuencia de apertura del tráiler de *El nexo*–, en la que Arrieta se enfunda el traje espacial y parte a la batalla como valeroso exterminador de alienígenas.

En el tráiler de *El nexa* asistimos al retorno de lo arcaico en el discurso moderno del antagonismo hegemónico, entreverado con la necropolítica del capitalismo extractivo y las fantasías neoliberales de exterminio del otro “alienígena”. Los “extraterrestres” son ahora el chivo expiatorio cuya aniquilación permite la alianza fugaz de los dos “bandos” sociales, lo que no hace sino reafirmar el binarismo de la lógica hegemónica y la necropolítica neoliberal. Sobre el telón de fondo de una raída bandera argentina flameando al viento, el astronauta villero Arrieta pronuncia un heroico discurso que representa exactamente lo contrario de lo que defendía poco antes del inicio del tráiler, en una secuencia en la que explicaba cómo se rodaron varias escenas de la película de extraterrestres. En una inversión grotesca, la “política de la amistad” y el llamamiento a la fraternidad entre los mundos mutan ahora en la lógica del nacionalismo homicida –o como diría Amin Maalouf (1998), de las “identidades asesinas” [*identités meurtrières*]. Es instructivo comparar ambos discursos.

El primero lo pronuncia en su condición de organizador del grupo teatral villero, luciendo una banda albiceleste en bandolera sobre el mismo traje de astronauta que lleva en el tráiler de *El nexa*, como si fuera una especie de presidente interplanetario enviando un mensaje al último confín de la galaxia. Es un presidente carnavalesco, a quien vemos en la siguiente escena bailando al ritmo de los tambores y chifles de la murga, emergiendo de entre la neblina roja que sale de la nave espacial –un inverosímil armatoste de hojalata– y sumándose al jolgorio de un grupo de villeros que lo reciben danzando y agitando banderas rojas. He aquí sus palabras:

Igual sigue siendo *El nexa* no sé hasta qué tiempo, capaz que hasta siempre y por siempre. Pero no *El nexa* de la película de ficción, el nexa entre la gente de la villa, de mi barrio, mis vecinos y la gente que venga a filmar. Hay que tratar de hacer un puente entre los dos bandos, porque yo sé que nos necesitamos, nos necesitamos mutuamente, tanto los que viven dentro de la villa como los que viven fuera. Nosotros necesitamos que nos traigan la tecnología que tienen los que viven fuera de la villa, que nos traigan el trabajo y que crean en nuestras posibilidades. Y ellos siempre precisaron que haya gente con este tipo de características, que no es ofensivo. Lo que tenemos que aprender es que no es ofensivo ser villero: es un acontecimiento, un hecho.

Y este es el discurso que dirige al mundo en el tráiler de *El nexa*, en cuanto heroico astronauta –y en cierto modo también como “presidente villero”, pues la puesta en escena y la propia retórica del discurso sugieren la idea de una alocución presidencial (está sentado ante un elegante escritorio, y en los planos siguientes el discurso continúa en *over* sobre imágenes de villeros combatiendo a los invasores, con melodramática música de fondo, todo visto a través de las ondulaciones de una desvaída bandera argentina):

Buenos días, les pido disculpas por presentarme de esta manera y con este atuendo. Pero vengo de una batalla. Nosotros, argentinos, los más pobres, los habitantes de las villas de emergencia, hemos descubierto cómo vencer a los

extraterrestres, para echarlos del planeta [aquí ocupa toda la pantalla el sol decolorado de una bandera argentina embarrada]. El antídoto es, señores, el agua podrida y el barro de las villas. Sí: se derriten, se vaporizan, se eliminan.

En esta parodia del discurso paranoide del individualismo neoliberal “aporofóbico”, el activista villero pasa a interpretar el papel de héroe exterminador de alienígenas, donde los extraterrestres representarían a los villeros, eliminados gracias al antídoto milagroso de la “miseria argentina”. Simbólicamente, los pobres del mundo –esa plaga invasora– son exterminados por su propia pobreza: es lo que literalmente propugna la política neoliberal del “abandono” (Agamben 2006: 79-83), que invisibiliza y expulsa a los pobres y a los sujetos marginales al espacio exterior de los guetos urbanos y las villas miseria –una desaparición del campo visual que no es sino el preludio de su completa eliminación, toda vez que las villas de emergencia en Argentina, como en otras ciudades del Sur global, vienen a funcionar en la práctica como campos de exterminio en los que cualquiera puede desaparecer sin dejar rastro.

En otra escena, Arrieta habla del proyecto de crear “un centro cultural que produzca cultura y trabajo al mismo tiempo, porque si no se le da trabajo a la gente se van a cagar de hambre, y yo no quiero fabricar cadáveres”. En su voluntad explícita de no querer “fabricar cadáveres”, el Grupo de Teatro Villa 21 de Barracas es un buen ejemplo de lo que José Manuel Valenzuela llama “bio-resistencia” (2014: 165): un emprendimiento que se opone a lo que en términos de Achille Mbembe llamaríamos la “necropolítica” del neoliberalismo en cuanto régimen de precarización social que produce “muertos vivientes” –seres humanos en vías de perder su condición humana, y por ende considerados como “vida prescindible”. Las villas miseria, los pueblos nuevos, las favelas, los guetos urbanos que cunden en las megalópolis del capitalismo global serían el ejemplo más patente de lo que Mbembe describe como un sistema orientado a “la creación de *mundos de muerte*, formas únicas y nuevas de existencia social en las que numerosas poblaciones se ven sometidas a condiciones de existencia que les confieren el estatus de *muertos-vivientes*” (2006: 75, énfasis del autor).

## FINALE

*Estrellas* y *Los rubios* son, en suma, dos películas notables por sus maneras de explorar la función “eto-poética” de la autoficción en cuanto potencia de actuación a través de la cual se producen subjetividades y comunidades alternativas. Me gustaría concluir destacando una escena de *Estrellas* que articula esta idea con singular pregnancia. Se trata de un plano que culmina una secuencia donde se exponen las dificultades de rodar una película en la villa a la vez que la voluntad colectiva de sacarla adelante. Múltiples ruidos perturban el rodaje, haciendo que este parezca tarea imposible: un borracho canturrea en el arroyo, unas muchachas celebran ruidosamente un cumpleaños, hay lavadoras en marcha, radios a todo volumen, etc. Pero poco a poco, a medida que los ayudantes del rodaje van de casa en casa pidiendo silencio, todos los ruidos se van acallando hasta

desembocar en una toma aérea donde por primera vez tenemos una visión panorámica de la villa: una visión nocturna, y en el centro un foco de luz blanca que se intensifica y se agranda mientras se escuchan dos palabras en *off* que atraviesan el silencio de la noche para indicar el comienzo y el final del exitoso rodaje de una escena: “¡Acción!” y “¡Corten!”. Es un hermoso plano, que evidencia con notable economía visual el surgimiento de un deseo de otra comunidad, una comunidad movilizada por la voluntad de alcanzar un bien común. En cierto modo este plano ilustra la reflexión de Nancy, a partir de Bataille, sobre lo “aéreo” y lo “extático” de la comunidad: la idea de que “la circunscripción de una comunidad, o mejor su *arealidad/arrealidad* [*aréalité*] (su naturaleza de aire, de espacio formado) no es un territorio, sino que forma la arealidad de un éxtasis del mismo modo que, recíprocamente, la forma de un éxtasis es la de una comunidad” (1986: 53; énfasis del autor).<sup>17</sup> Esa luz que brilla por unos segundos en la noche de la precariedad y la pobreza sugiere una imagen alternativa, una forma de resistencia “biocultural” (Valenzuela Arce 2014). O bien, como diría Spinoza, una “potencia de actuación” [*potentia agendi*] que se niega a reducir el valor de estas vidas al significante estereotipado o necropolítico de la pobreza en que las encasilla el discurso tecnocrático del neoliberalismo. Por esa resistencia –por la negación de lo dado que es el principio de toda ficción–, y específicamente a través de una práctica “cinematobiográfica” comprometida con una *poiesis* crítica tanto del yo como de la comunidad, emerge la posibilidad de otra vida, de imaginar otras formas de acción, subjetividad y convivencia. La poeta argentina Liliana Lukin, en un libro inspirado precisamente en la ética de Spinoza, lo dice mejor:

Algunos sueños son  
mejores que otros,  
porque parecen una fuerza natural  
donde me pierdo  
en otros que los sueñan conmigo,  
son felices,  
más fáciles de recordar  
y antiguos: como si fueran  
lo que llamamos –todavía–  
“el sueño de todos”. (Lukin 2011: 42)

#### OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio (2006). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- Aguilar, Gonzalo (2015). *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: FCE.

<sup>17</sup> El neologismo *aréalité* propone un juego de palabras intraducible. En él confluyen dos nociones: “arealidad” (de área, pero también de aire) y “arrealidad” (en cuanto “no realidad”).

- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberca, Manuel (2014). "De la autoficción a la antificción: una reflexión sobre la autobiografía española actual", in *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 149-168.
- Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Ariel Cabezas, Óscar (2003). *Postsoberanía: literatura, política y trabajo*. Adrogué: La Cebra.
- Basile, Teresa (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.
- Beasley-Murray, Jon (2010). *Posthegemony: Political Theory and Latin America*. Minnesota: University of Minneapolis Press.
- Beck, Ulrich (2013). *An Introduction to the Theory of Second Modernity and the Risk Society*. Nueva York: Routledge.
- Beller, Jonathan (2012). *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of Spectacle*. Hanover: Dartmouth College Press.
- Berardi, Franco (2007). *Generación alfa: patologías e imaginarios en el semicapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Bernier, Charles y Álvaro Fernández (eds.) (2015). *La cultura de las pantallas. El cine iberoamericano en el panorama audiovisual actual. Dossier de Nuevo Texto Crítico*, 28.51. DOI: <https://doi.org/10.1353/ntc.2015.0005>.
- Blejmar, Jordana (2016). *Playful Memories: The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Borges, Jorge Luis (1997). "El cinematógrafo, el biógrafo" [1929], in *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 354-355.
- Butler, Judith (2013). *Dispossession: the performative in the political. Conversations with Athena Athanasiou*. Cambridge: Polity Press.
- Butler, Judith (2003). "Violencia, luto y política", trad. Edison Hurtado y Lola Pérez, *Íconos*, 17: 82-101. Accesible en <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50901711>> (3 de julio de 2021).
- Casas, Ana (ed.) (2012). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.
- Colonna, Vincent (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. París: Tristram.
- Cortina, Adela (2017). *Aporofobia, el rechazo al pobre: un desafío para la sociedad democrática*. Barcelona: Paidós.
- Debord, Guy (1995). *The Society of the Spectacle*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Nueva York: Zone Books.
- Del Barco, Óscar (2004). "Carta al editor", *La intemperie*, 20: 3-4.
- Deleuze, Gilles (1997). *Cinema 2. The Time-Image-* Trad. Hugh Tomlinson y Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques (1997). *Politics of Friendship*. Trad. George Collins. Londres: Verso.
- Derrida, Jacques (1996). *The Gift of Death*. Trad. David Willis. Chicago: Chicago University Press.
- Dobrovsky, Serge (1977). *Fils*. París: Galilée.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.

- Esposito, Roberto (2008). *Bíos. Biopolitics and Philosophy*. Trad. Timothy Campbell. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Esposito, Roberto. (2010). *Communitas. The Origin and Destiny of Community*. Trad. Timothy Campbell. Stanford: Stanford University Press.
- Fischer-Lichte, Erika (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Trad. Saskya Iris Jain. Nueva York: Routledge.
- Fisher, Mark (2009). *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Ropley, UK: Zero Books.
- Foucault, Michel (1993). "Introducción", in *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Trad. Martí Soler. México: Siglo XXI, 7-33.
- Foucault, Michel (1987). *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI.
- Gasparini, Philippe (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. París: Seuil.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- Giddens, Anthony (1991). *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press.
- Giordano, Alberto (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- Hegel, G. W. F. (1975). *Natural Law: The Scientific Ways of Treating Natural Law, Its Place in Moral Philosophy, and Its Relation to the Positive Sciences of Law [1803]*. Trad. T. M. Knox. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Jameson, Fredric (1981). *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Nueva York: Cornell University Press.
- Kohan, Martín (2004). "La apariencia celebrada", *Punto de vista*, 78: 24-30. Accesible en <<https://ahira.com.ar/ejemplares/78/>> (3 de julio de 2021).
- Logie, Ilse y July De Wilde (2011). "El uso de estrategias irónicas en la producción literaria de los 'hijos' de la última dictadura argentina", in *Ironía y violencia en la literatura latinoamericana contemporánea*, eds. Brigitte Adriaensen y Carlos van Tongeren Pittsburgh: ILLI, 157-171.
- Lukin, Liliana (2011). *La Ética demostrada según el orden poético*. Buenos Aires: La Cebra.
- Maalouf, Amin (1998). *Les identités meurtrières*. París: Grasset & Fasquelle.
- Martí Freixas, Miquel, Ángela Bonadies y Luis Ospina (2021). "What Is Pornomiseria", <<https://southasastateofmind.com/article/what-is-pornomiseria/>>(10 de septiembre de 2021).
- Mbembe, Achille (2003). "Necropolitics", *Public Culture*, 15.1: 11-40. DOI: <<https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>>.
- Moreiras, Alberto (2013). "Posthegemonía, o más allá del principio del placer", *alter/nativas. Revista de estudios culturales latinoamericanos*, 1: 1-21. Accesible en <<https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2013/essays/moreiras.html>> (3 de julio de 2021).
- Moreno, María (2018). "H.I.J.A.S. de la lengua", in *Oración*. Buenos Aires: Literatura Random House, 155-254.
- Mouffe, Chantal (2005). *On the political*. Abingdon: Routledge.
- Nancy, Jean-Luc (1986). *La Communauté désœuvrée*. París: C. Bourgeois.

- Negri, Toni (2014). *Biocapitalismo. Entre Spinoza y la constitución política del presente*. Buenos Aires: Quadrata.
- Nichols, Bill (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nouzeilles, Gabriela (2005). "Postmemory Cinema and the Future of the Past in Albertina Carri's *Los rubios*", *Journal of Latin American Cultural Studies*, 14.3: 263-278. DOI: <<https://doi.org/10.1080/13569320500382500>>.
- Prieto, Julio (2020). "Autoficción y memoria colectiva: notas sobre el documental en primera persona en Argentina", *Letral. Revista electrónica de estudios transatlánticos de literatura*, 23: 24-58. DOI: <<https://doi.org/10.30827/rl.v0i23.9446>>.
- Prieto, Julio (2019). "Todo lo que siempre quiso saber sobre la autoficción y nunca se atrevió a preguntar (con una lectura de Mario Levrero)", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 90: 219-242.
- Rancière, Jacques (2004). *Malaise dans l'esthétique*. París: Galilée.
- Rancière, Jacques (2001). "Ten Theses on Politics", *Theory and Event*, 5.3: 21 n.p. DOI: <<https://doi.org/10.1353/tae.2001.0028>>.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schaeffer, Jean-Marie (2013). "Fictional vs. factual narration", in *The Living Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al. Hamburgo: Hamburg University Press.
- Schmitt, Carl (1966). *The Concept of the Political [1932]*. Trad. George Schwab. Chicago: University of Chicago Press.
- Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. México: FCE.
- Sigal, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en Argentina: la década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sosa, Cecilia (2014). *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship. The Performances of Blood*. Woodbridge: Tamesis.
- Spinoza, Baruch (2011). *Ética demostrada según el orden geométrico [1677]*. Trad. Vidal Peña García. Madrid: Alianza.
- Tatián, Diego (2014). "Spinoza y la cuestión democrática", in *Biocapitalismo. Entre Spinoza y la constitución política del presente*, ed Toni Negri. Buenos Aires: Quadrata, 115-126.
- Taylor, Diana (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Terán, Óscar (1991). *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tossi, Mauricio (2017). "Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral", in *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 59-79.
- Valenzuela Arce, José Manuel (2014). "El cruising de la muerte. Biocultura: biopolíticas, biorresistencias y bioproxemias", in *Heridas abiertas: biopolítica y representación en América Latina*, eds. Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 165-182.
- Vallina, Carlos (2010). *El tercer relato: jóvenes, arte y memoria*. La Plata: EDULP.

Žižek, Slavoj (1999). *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós.



## AUTOFICCIONES ENFRENTADAS: LA INTIMIDAD CONTRA LA HISTORIA EN EL CINE ESPAÑOL DOCUMENTAL ACTUAL\*

AUTOFICTIONS FACED - INTIMACY AGAINST HISTORY IN CURRENT SPANISH CINEMA

IVÁN GÓMEZ

Universitat Ramon Llull  
ivangg@blanquerna.url.edu

Enviado: 09.09.2021

Aceptado: 19.12.2021

RESUMEN: Desde hace varios años vivimos en España una auténtica explosión de productos que rescatan la historia del país desde el terreno de la memoria. La relación entre memoria histórica y personal es un tema controvertido. Historiadores, narratólogos e incluso neurobiólogos discuten sobre la mejor manera de acceder al traumático pasado que suponen hechos como la Guerra Civil o la posterior dictadura franquista. Esta inflación de títulos es fruto tanto de un interés por recuperar la memoria de los cada vez más mayores supervivientes, como de un legítimo intento por reescribir capítulos que algunos pretendían cerrados para siempre, cuando no directamente olvidados. En este artículo analizaremos diferentes documentales que acometen esta recuperación del pasado desde el terreno de lo personal y lo íntimo, asumiendo el imperativo ético de la búsqueda sin término como medio de autoexploración. Estudiaremos algunas de las estrategias de puesta en escena de obras como *Muchos hijos, un mono y un castillo* (2017), *El muro de los olvidados* (2008), *Retrato* (2005), *Nadar* (2008), *Pepe el andaluz* (2012), *Soldados anónimos* (2009), *Los materiales* (2010) o *Dime quién era Sanchicorrota* (2010). El objetivo del artículo es trazar un panorama de las diferentes aproximaciones a ese pasado traumático dibujadas por producciones actuales que pueden analizarse desde la perspectiva de la posmemoria. Ello nos permitirá reflexionar sobre los procesos de mediatización del pasado, siempre afectado por los rigores e inexactitudes de la memoria personal y por el filtro que impone el dispositivo fílmico.

---

\* Esta investigación forma parte del Proyecto I+D "Pensar lo real: autoficción y discurso crítico" (Ref. FFI2017-89870-P), Ministerio de Ciencia e Innovación, España.

PALABRAS CLAVE: Posmemoria, documental español, memoria histórica, Transición, autoficción, autorrepresentación

ABSTRACT: For several years now, Spain has witnessed a veritable explosion of products that rescue the country's history from the realm of memory. The relationship between historical and personal memory is a fraught one. Historians, narratologists and even neurobiologists are discussing the best way to access the traumatic past composed of events like the Civil War or the subsequent Franco dictatorship. This inflation of titles is the result both of an interest in recovering the memory of the increasingly older survivors, and of a legitimate attempt to rewrite chapters that some wanted closed forever, if not outright forgotten. Making its own the ethical imperative of unstinting search as a means of self-exploration, this article will analyze different documentaries that undertake this recovery of the past from the personal and intimate realm. This article studies some of the strategies used to set the scene in the following works: *Muchos hijos, un mono y un castillo* (2017), *El muro de los olvidados* (2008), *Retrato* (2005), *Nadar* (2008), *Pepe el andaluz* (2012), *Soldados anónimos* (2009), *Los materiales* (2010) o *Dime quién era Sanchicorrota* (2010). Its aim is to sketch an overview of the different approaches to this traumatic past of current productions that may be analyzed from a post-memory perspective. This will enable reflection on the processes of mediatization of the past, which is always affected by the rigors and inaccuracies of personal memory and by the filter imposed by the cinematic medium.

KEYWORDS: Post-memory, Spanish Documentary, Historical Memory, Transition, Autofiction, Self-Representation



## 1. ANDAMIAJES DE LA (POS)MEMORIA HISTÓRICA EN ESPAÑA

Robert Bevan, periodista y consultor sobre temas relacionados con el patrimonio cultural, vincula el aumento del interés por los estudios sobre memoria histórica con los procesos de democratización vividos en países con pasados traumáticos recientes (2019). Esta idea parte de los escritos del historiador Pierre Nora, quien en diferentes textos se ha centrado en la necesidad mostrada por los grupos minoritarios (o aquellos grupos calificados de forma algo difusa como "minorías", ya sean étnicas, religiosas o políticas) de reivindicar un pasado sobre el que fundamentar algún tipo de visibilidad o protagonismo actual (1984). Bevan retoma este argumento en su ensayo *La destrucción de la memoria* y centra su atención en la relación existente entre los intentos de aniquilación de diversas minorías

a lo largo del siglo xx y la destrucción de la arquitectura que estos grupos produjeron. Bevan y Nora creen que todo trauma histórico genera la necesidad de reflexionar sobre los procesos que interfieren en la construcción de la memoria histórica.<sup>1</sup> Según esta idea, sería tan importante recuperar los hechos del pasado como analizar los elementos que pueden obstaculizar o favorecer, según sea dicha recuperación.

En el ámbito español este esquema interpretativo puede ofrecernos vías de exploración razonablemente productivas, toda vez que en los últimos años han aparecido varios productos de ficción y documentales que, en su recuperación del trauma vivido durante la Guerra Civil y la larga posguerra, tratan de problematizar el propio hecho de la recuperación, tan marcada por los vaivenes de la memoria personal y sus irrenunciables distorsiones, la progresiva desaparición de los testigos directos y la proliferación de investigaciones que rescatan hechos desconocidos o reinterpretan otros sobre los que pesaba la sombra del prejuicio y la preconcepción.

En el caso español han hecho falta algunos años de democracia (unos veinticinco más o menos) para que la cuestión de la memoria histórica se haya convertido en un debate público, publicado y popular. Este retraso puede tener muchas causas, y otros autores las han explorado, pero sin duda la extraordinaria duración de la dictadura, casi 40 años, ha jugado un papel importante en ello.<sup>2</sup>

La cuestión, con todo, ha sido objeto de posicionamientos teóricos muy diferentes. Algunos historiadores como Peter Novick siempre mostraron un cierto escepticismo ante la pretendida pátina de objetividad que acompaña a ciertas explosiones memorísticas (habitualmente acompañadas de buenas perspectivas comerciales). A juicio de Novick, estos intentos de rescate ocultan una política de la memoria que se apropia del pasado como capital simbólico para establecer una agenda determinada de intereses poco relacionados con el saber historiográfico, particularmente cuando estas recuperaciones son efectuadas por generaciones posteriores a las que vivieron los hechos traumáticos (1999). El teórico Dominick LaCapra, por su parte, disiente en gran medida de esta postura de Novick. También es más benévolo con el valor experiencial de las recuperaciones memorísticas llevadas a cabo por alguien ajeno al trauma que se pretende indagar. Esta discusión es de gran interés para el caso español, por cuanto ya quedan en nuestro país pocos testigos directos de la Guerra Civil. La mayoría de los que estaban vivos en aquella época eran muy niños durante la contienda. A medida que estos testigos directos más conscientes e implicados en los hechos políticos y militares de la Guerra Civil española han ido muriendo, ha cogido impulso un

<sup>1</sup> Las ideas de Pierre Nora sobre la relación entre espacio y memoria fueron expuestas en *Les Lieux de mémoire*. El texto fue traducido al inglés para una edición de Columbia University Press que apareció en 1996. Pierre Nora y Robert Bevan reflexionan también sobre los procesos de espacialización de la memoria, algo fundamental en un país como el nuestro que sufrió los rigores de una Guerra Civil y en donde muchas víctimas de esta yacen todavía en fosas sin localizar, o localizadas y nunca excavadas.

<sup>2</sup> Para una mejor comprensión de las características que esa memoria histórica ha tenido en la España de los últimos tiempos nos hemos guiado por los planteamientos de Ribeiro de Menezes (2014), Richards (2015) y Cadenas Cañón (2019).

movimiento de recuperación posmemorístico, desarrollado por los hijos y nietos de quienes sí fueron testigos directos de la contienda y la inmediata posguerra. Por ello, LaCapra defiende un método de recuperación del pasado que entremezcle psicoanálisis e historiografía como primer paso hacia una aproximación más autoconsciente, reflexiva y crítica con la que enfrentarse a los traumas de los tiempos pretéritos (2006). En cualquier caso, el fenómeno de la posmemoria implica trabajar con segundas o terceras generaciones que acceden al pasado a veces de manera casual, forzada, parcial, indirecta, vicaria, a través de objetos, recuerdos físicos, fotografías, imágenes descontextualizadas u otros dispositivos que disparan y orientan el recuerdo. Marianne Hirsch, que ha trabajado mucho sobre el concepto de la posmemoria, opina que esta idea nos permite construir visiones contrahegemónicas y cuestionar de manera efectiva el relato de los vencedores, por lo que estaríamos ante una forma privilegiada de contrarrelato histórico y no, como algunos críticos opinan, ante una forma menor de recuperación del pasado (2012).

La relación entre la memoria personal y la historia del franquismo es un tema nuclear dentro de la cultura española contemporánea. Con el paso del tiempo y la progresiva desaparición de testigos directos de los hechos, la cuestión de la posmemoria ha pasado a ocupar más espacio en los debates historiográficos, y también en los estéticos. Algunos autores hablan incluso de un desplazamiento desde la memoria comunicativa a una suerte de memoria cultural muy marcada por las aproximaciones construidas por los hijos o nietos de esos testigos directos cada vez menos numerosos (así lo define Quílez 2014).

Pero en los primeros años tras la muerte de Franco todavía quedaban muchos testigos de la Guerra Civil, la dura posguerra y el periodo posterior, por lo que la cuestión se centró en la pertinencia de rememorar, recrear, investigar y escribir sobre determinados hechos traumáticos asumiendo este hecho. Lo importante en ese momento era recuperar el registro de algunos hechos históricos, hablar sobre ellos y representarlos, incluso con una cierta urgencia (fuera la muerte de Lorca, el exilio y vuelta de Dolores Ibárruri o los duros años de la primera posguerra). Con el tiempo, el debate se desplazó hacia las formas de esa representación, es decir, hacia las estrategias que deberían adoptarse a la hora de recrear el universo cultural del franquismo, su historia y consecuencias. Los años 80 y primeros 90 estuvieron marcados por el trabajo de los historiadores de izquierdas y por los intentos de recuperación de algunos testimonios directos tanto de la guerra como de la larga etapa de la dictadura (fue el tiempo de los testigos).<sup>3</sup> A ello ayudó, sin duda, el hecho de que personajes como Santiago Carrillo, Dolores Ibárruri, Jorge Semprún, Josep Tarradellas o Rafael Alberti, por citar solo algunos, siguiesen vivos durante la Transición. Podemos deducir que sí hubo un movimiento memorístico durante los primeros años de la democracia española, que se beneficiaba, pero al mismo tiempo pagaba el precio, de la

---

<sup>3</sup> La bibliografía existente sobre el valor de los testimonios directos de hechos traumáticos es muy abundante y compleja, porque cubre diferentes campos académicos, desde el puramente historiográfico hasta disciplinas como la Psicología y la Psiquiatría. Aquí nos hemos guiado por los escritos de Ruiz-Vargas (2002, 2006), Ricoeur (2010), Ribeiro de Menezes (2014), Rothberg (2009), Schacter (2003) y Sacks (2019).

proximidad temporal con la dictadura y la pervivencia de figuras importantes que fueron protagonistas de los hechos historiados.

Por ello, puede afirmarse que no es cierto que los primeros veinte años de democracia en España fueran un tiempo de desmemoria generalizado. Sobre este tema se ha abierto en los últimos años un debate en varios ámbitos, también el académico, sobre qué supuso realmente la Transición y sobre qué principios éticos y políticos se desarrolló. La posición que habla de la Transición como un pacto culpable de olvido que ha fomentado la desmemoria y la impunidad generalizada de quienes participaron en las etapas más oscuras del régimen franquista (e incluso cometieron todo tipo de actividades contrarias a los derechos humanos) se ha hecho más visible, especialmente en el terreno divulgativo y periodístico.<sup>4</sup>

No deja de ser cierto que los pactos de la Transición impidieron la persecución de los crímenes cometidos bajo el franquismo, pero no establecían límite legal alguno a la posibilidad de recordar desde cualquier perspectiva política e ideológica los hechos del siglo xx en España. Y no puede afirmarse sin más que todo fuera olvido y desmemoria. Una parte de la creación cultural sí optó por dejar atrás el mundo de los padres. La contracultura organizada alrededor de la movida madrileña, por ejemplo, se organizó como un fenómeno ajeno a los traumas memorísticos del país y orientado hacia un hedonismo suicida que trufó el camino de cadáveres excelentes. Es lógico que esto fuera así. Tras un trauma como el franquismo, y después de una Transición más violenta y peligrosa de lo que a algunos les gusta recordar, se entiende esa suerte de huida hacia adelante que no es, ni mucho menos, patrimonio exclusivo de una España anómica. Pero no es menos cierto que hubo muchos otros creadores que sí optaron por recordar. Fernando Fernán Gómez, Manuel Gutiérrez Aragón, Jaime Camino, Mario Camus, Jaime Chávarri, Vicente Aranda, Julio Médem o Carlos Saura hablaron de la Guerra Civil y el franquismo en algunas películas hechas entre finales de los 70 y finales de los 90. También hubo productos televisivos y numerosas novelas dedicadas al tema. El papel de Televisión Española en la recuperación de la memoria de muertos y represaliados por el franquismo fue importante. Se emitieron documentales sobre la Guerra Civil española (una famosa serie documental en 1984 dirigida por José Luis Guarner), programas como *La Clave* trataron temas políticos conflictivos, y se dedicaron series de televisión a personajes como Lorca (*Lorca, muerte de un poeta* se estrenó en TVE en 1987 y fue dirigida por Juan Antonio Bardem).

---

<sup>4</sup> Un buen ejemplo de ello es el volumen coordinado por el periodista Guillem Martínez, y publicado en 2012, *CT o la cultura de la Transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Varios de los textos del libro defendían la idea de que diferentes actitudes y productos culturales hechos en democracia favorecían una suerte de pacto de olvido entendido como consenso colectivo e impuesto de manera vertical desde el universo de la política. Más allá del detalle sobre cómo funciona tal mecanismo, valga decir que siempre han existido posturas críticas con los pactos de la Transición. Una visión mordaz del periodo podía encontrarse en *El precio de la Transición*, del periodista Gregorio Morán. En el terreno académico han aparecido estudios centrados en las complejidades del periodo, que apuestan por una visión alejada de mitos y sobreentendidos. Sobre esto véase Sánchez Soler (2010), Casals (2016) y Baby (2018).

Es difícil afirmar que, en el terreno cultural, se impuso el olvido sin más. Cuestión diferente es lo ocurrido en el terreno de la política, ocupado en mirar más hacia adelante que hacia atrás (mirar mucho al futuro y poco al pasado es muy propio de los líderes políticos que dirigen transiciones en países en vías de modernización acelerada, como ocurrió en España).

Conforme el tiempo pasó y los testigos fueron desapareciendo, especialmente los que tenían una cierta edad y responsabilidades durante la Guerra Civil y el primer franquismo, se abrió paso otro fenómeno, el de las memorias delegadas que Hirsch y otros autores tratan bajo la etiqueta de posmemoria. La generación de hijos y nietos de los protagonistas directos de esa historia traumática empezaron a hacerse preguntas. Este hecho corrió parejo al auge, y posterior legitimación, de nuevas formas narrativas e indagaciones estéticas en el terreno de los documentales. Docuficciones, dramatizaciones varias, tendencia a lo performativo, mezcla de formatos, incluso autoficciones se iban sucediendo en un tiempo ya caracterizado por la idea de memoria histórica (actualmente reconvertida, como veremos, en el concepto de memoria democrática). Aunque, eso sí, el mundo de la política permaneció ajeno al envite memorístico, al menos hasta principios del siglo xxi, momento en el que un renovado interés popular por los asuntos de la memoria obliga a ciertos reposicionamientos por parte de los partidos políticos del país.

Un buen síntoma del cambio es el interés que suscita la publicación en marzo de 2001 de la novela de Javier Cercas *Soldados de Salamina*, construida en torno a la figura del escritor Rafael Sánchez Mazas. Mazas fue miembro fundador de Falange y junto a otros escritores como Foxá había formado parte de la corte literaria que rodeó a José Antonio Primo de Rivera en los años de la II República. Cercas opta por el juego especular y el uso de recursos metaficcionales para construir su historia. El éxito de la novela nos puede llevar a pensar que el interés residía en los nuevos ropajes y andamiajes narrativos, no en el tema en sí. Pero la proliferación de productos a partir de ese momento sobre la historia traumática española nos sitúa en un escenario diferente. La obra de Cercas llegó en un momento delicado. Una nueva generación de artistas y consumidores estaban preparados para examinar desde perspectivas posmemorísticas la historia de España.

El 13 de septiembre de 2001 Televisión Española estrenó *Cuéntame cómo pasó*. La serie lleva en emisión desde entonces y ha generado muchos y variados análisis;<sup>5</sup> más allá de sus aciertos, errores y muchos vaivenes, como corresponde a una serie tan longeva y que ha contado con diferentes equipos creativos al frente, es interesante pensar que fue precisamente con el cambio de siglo y veintiséis años después de la muerte de Franco cuando se decide apostar por esta ficción que, ya desde su inicio, está concebida como un repaso a la memoria emocional del país (sus temporadas siguen cronológicamente la historia de España desde finales de los sesenta). El estreno de la serie nos obliga a pregun-

---

<sup>5</sup> Sobre *Cuéntame* existe una amplia bibliografía académica. Para la redacción del texto hemos consultado Estrada (2004), Pousa (2015) y Cascajosa (2016).

tarnos si obligatoriamente deben pasar unos años antes de acometer la revisión histórica de hechos traumáticos, o si, cuando menos, la distancia es una condición para poder valorar nuevamente ese trauma histórico. La serie es también importante porque se hace en TVE, que con el tiempo participará, financiará o cofinanciará, promoverá o producirá por completo o en colaboración, una gran variedad de productos, documentales y de ficción, dedicados a la historia de España.<sup>6</sup> Con estos datos podemos afirmar que el renovado interés por el pasado traumático español se reactivó en diferentes frentes pasados unos veinticinco años de la muerte de Franco.<sup>7</sup>

En ese contexto, y tras la victoria electoral del PSOE en 2004, encontramos nuevos impulsos en el tratamiento de la memoria histórica. En septiembre de ese año se crea una famosa comisión interministerial presidida por la entonces vicepresidenta María Teresa Fernández de la Vega. La comisión pretendía estudiar la situación de las víctimas del franquismo, la Guerra Civil y la represión para determinar posibles vías para su reconocimiento y rehabilitación. Los motivos por los que se creó no están del todo claros, pero parece que influyó la necesidad de contentar a los socios del gobierno presidido por José Luis Rodríguez Zapatero, Izquierda Unida y Esquerra Republicana de Catalunya. La comisión acabó en nada, como suele ocurrir con estas escenificaciones, pero el debate se había abierto y tras muchos meses de idas y vueltas parlamentarias se aprobó la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, “por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura”, conocida popularmente como Ley de la Memoria Histórica. Supuso, sin duda, un avance. La última ley sobre la cuestión databa de 1984.<sup>8</sup>

Por mucho que se tratase de una ley necesaria, imprescindible diríamos, ello no obsta para que las sospechas de electoralismo sean palpables. El PSOE no llevaba en su programa electoral, el presentado a las elecciones del 2004, mención alguna a esta ley. Pero una vez formado el gobierno, todo se activó.<sup>9</sup> El año

---

<sup>6</sup> Algo que, en puridad, no ha dejado de hacer en ningún momento, si bien lo ha hecho con intensidad variable. Sin la participación de Televisión Española no se entendería este proceso de recuperación de la memoria histórica. Cuestión distinta es la valoración ideológica que hagamos del contenido y el juicio sobre qué papel juega esta serie en el proceso de recuperación de la memoria del país. Sobre estas cuestiones se ha pronunciado Palacio (2014, 2019).

<sup>7</sup> A principios de los dos mil se publican nuevos libros de memorias y testimonios directos, se elaboran documentales, se encuentran publicaciones incardinadas en el terreno de la posmemoria, hechas por los hijos de víctimas y represaliados, se generan productos culturales de consumo masivo en televisión, aparecen novelas que se adaptan al cine o la televisión, y, quizás producto de todo ello, la discusión también invade el territorio de la política.

<sup>8</sup> Era la Ley 37/1984, de 22 de octubre, *de reconocimiento de derechos y servicios prestados a quienes durante la Guerra Civil formaron parte de las fuerzas armadas, fuerzas de orden público y cuerpo de carabineros de la República*.

<sup>9</sup> Sobre esa victoria electoral se ha escrito mucho. Baste decir que esta se produce tras los atentados del 11 de marzo y que abrió una brecha importante entre los dos partidos mayoritarios en España, hasta el punto de que en los últimos tiempos es posible afirmar que las posiciones están más alejadas que nunca y que la polarización extrema se ha convertido en el escenario diario de la política española.

2006 fue declarado Año de la Memoria Histórica. Y, como nos recuerda Isabel Cadenas Cañón, el escritor Isaac Rosa publicaba el 6 de julio de ese mismo año un artículo en el diario *El País* en el que se quejaba de ese supuesto año histórico que se inició, derivas parlamentarias obligan, en el mes de abril. Los reproches tenían que ver, básicamente, con los “memoriosos” que se habían subido al carro del recuerdo por motivos crematísticos (que, en política, podemos medir en votos, claro). Rosa también aludía a la inflación de productos memorísticos para acabar concluyendo que la sobredosis era inútil y síntoma de nuestros tiempos de comida rápida, sabrosa pero poco nutritiva. Pero estas operaciones de recuperación forzosa no se han parado, sino que se han visto reforzadas con el paso del tiempo y han generado posiciones muy enfrentadas. En fechas recientes se ha activado nuevamente la maquinaria legislativa con un anteproyecto de ley sobre la ahora llamada memoria democrática, lo que ha provocado la consabida batalla entre partidos del arco parlamentario.<sup>10</sup>

En cualquier caso, otro efecto de este interés por el pasado es la aparición de numerosos productos audiovisuales que tratan de recuperar la memoria de un tiempo traumático, que arranca en ocasiones en los años de la Segunda República y llega hasta nuestros días, con las consecuencias de 40 años de franquismo. Nos centraremos en productos documentales que activan estrategias de puesta en escena muy marcadas por la presencia del yo y por el mecanismo de la memoria personal enfrentado al paso del tiempo. Estas películas no suelen estar hechas dentro de estructuras industriales estables. Algunas son absolutamente independientes y financiadas al margen del circuito habitual de subvenciones y participación en la producción de las televisiones públicas. Otras presentan una financiación mixta, pero se trata de productos alejados del modelo expositivo más clásico que dominó la producción en los años ochenta.

## 2. EL YO ANTE LA AUSENCIA: ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN DEL PASADO

En España, los hijos del *baby boom* (es decir, los nacidos, más o menos, entre 1946 y 1964) han sido testigos privilegiados y, en algunos casos, participantes activos de la Transición. Esta generación conserva una memoria muy viva del franquismo, y en especial de los años del aperturismo y el fin de la autarquía. Ellos serán los padres de los nacidos entre 1970 y 1985. Estos hijos de los *baby boomers* tendrán una memoria personal tenue o directamente inexistente del franquismo y sus postrimerías, pero serán ellos quienes engrosarán las filas de jóvenes que vivirán la reactivación memorística vivida en España desde inicios de los años dos mil. Son los nietos, por tanto, de la generación que sí vivió y sufrió la Guerra Civil, quienes sentirán una necesidad acuciante de recuperar las memorias de sus mayores, en trance de desaparecer por razones biológicas.

---

<sup>10</sup> David Rieff (2017) se ha mostrado crítico con ciertas operaciones de recuperación memorística y con el exceso de conmemoraciones que, de unos años a esta parte, han ocupado el tiempo y espacio públicos.

Ha sido necesario que pasara un tiempo suficiente y que se dejara atrás incluso el recuerdo de la Transición, para que la generación de hijos o nietos de quienes vivieron la Guerra Civil o la inmediata posguerra y la represión franquista se aprestaran a recuperar las figuras e historias de sus familiares fallecidos, represaliados, asesinados o exiliados. Es una generación de la posmemoria la que ha dado forma a productos como los largometrajes documentales *El muro de los olvidados* (dir. Joseph Gordillo, 2008), *Nadar* (dir. Carla Subirana, 2008), *Pepe el andaluz* (dirs. Alejandro Alvarado y Concha Barquero, 2012) o el cortometraje *Haciendo memoria* (dir. Sandra Ruesga, 2005). También de los documentales independientes *Soldados anónimos* (dirs. Pere Vilà e Isaki Lacuesta, 2009), *Los materiales* (dir. Los Hijos, 2010) y *Dime quién era Sanchicorrota* (dir. Jorge Tur, 2010), a los que podemos añadir el exitoso *Muchos hijos, un mono y un castillo* (dir. Gustavo Salmerón, 2018). No todos utilizan exactamente las mismas estrategias, pero sí comparten esa presencia esencial del yo como mecanismo que dispara el relato/indagación, focaliza el desarrollo narrativo y, en definitiva, filtra el proceso de reconstrucción de la historia perdida. Se notará, por las fechas de producción, que estas películas empiezan a proliferar entre mediados y finales de la primera década de este siglo, coincidiendo en el tiempo con los renovados debates, públicos, historiográficos, políticos y legales que se han ido produciendo y de los que hemos dado cuenta unas líneas más arriba.

La mayoría de estas películas parecen activarse a partir de un imperativo memorístico (un insoslayable “recuérdalo tú y recuérdalo a otros”) fruto de pérdidas y olvidos sufridos por el documentalista, sujeto autoconsciente y sabedor de lo necesario y acuciante de su búsqueda, puesto que el paso del tiempo actúa como agente que borra pruebas, rastros e identidades. En este sentido *Pepe el andaluz* (Alejandro Alvarado, Concha Barquero, 2012) es un film de gran interés porque, sin usar fórmulas totalmente originales, invierte la posición discursiva habitual de los productos documentales que indagan sobre la relación existente entre sujetos y hechos históricos traumáticos.<sup>11</sup> Uno de sus directores, Alejandro Alvarado, protagoniza el film. Es el niño que aparece al principio de la historia. Su voz nos llega a través de una vieja grabación en la que el propio Alejandro canta una canción, la que acompaña a los créditos de una serie infantil, *Ulises 31*, muy conocida por la generación de niños nacidos alrededor de 1975 (Cadenas Cañón 2019: 186).<sup>12</sup> La mención a esa serie, que adapta en clave de ciencia ficción la conocida *Odisea* de Homero, no parece casual. Como ya otros autores han hecho notar, el tema de la vuelta al hogar del padre se corresponde con la búsqueda de ese progenitor ausente por parte de Telémaco, el hijo.<sup>13</sup> Los direc-

<sup>11</sup> Aquí, al hablar de trauma, nos referiremos a la guerra, el exilio, la muerte y la represión franquista posterior a la victoria del bando nacional.

<sup>12</sup> El propio director comentará después que nació en Málaga, en 1975. Cualquiera con más de 35 años y un poco de memoria seriéfila podría haberse acercado mucho a su fecha de nacimiento por la referencia citada.

<sup>13</sup> La importancia de la *Odisea* como modelo narrativo ha sido puesta de manifiesto por muchos autores. Para lo que aquí interesa, el análisis de Balló y Pérez (2006) nos parece pertinente y referencia suficiente si se quiere ahondar en la importancia intertextual de la cita del documental analizado.

tores de *Pepe el andaluz* utilizan la referencia para introducir un primer código de lectura que activa las alarmas intertextuales de un espectador más o menos atento. La referencia permite situar, mal que bien, la edad actual de Alejandro, el director, y refuerza el motivo central del documental, esa búsqueda, con término o sin él, que activa el relato. Pronto constataremos otra particularidad de esta producción. El abuelo desaparecido era franquista y su rastro se perdió en Argentina en los años 40. Aquí podemos hablar de otro rasgo novedoso de la nueva producción documental. La memoria ya no es exclusivamente la de los derrotados, republicanos, exiliados, fusilados, represaliados o maquis, sino que podemos asomarnos al otro lado, a quienes apoyaron el golpe o lucharon en las filas franquistas. La memoria es de todos y de nadie en particular, y también hubo derrotados en el bando vencedor. Esta perspectiva no implica, ni mucho menos, igualar víctimas y perdonar a represores, y tiene poco que ver con el revisionismo histórico de derechas que, casualmente, también cogió fuerza a partir de medianos y finales de los años 90.

*Pepe el andaluz* se convierte en una indagación performativa que busca respuestas vagamente imposibles. Una gran parte de la información está perdida para siempre, oculta en la memoria de un fallecido. El abuelo de Alejandro era sargento de regulares en las tropas franquistas. El sujeto ausente de *Pepe el andaluz* abandonó a la familia que tenía antes de la guerra para juntarse con la abuela de Alejandro, María. Pepe fue detenido tras la guerra por robo y pasó tres años preso. El último año trabajó como mano de obra esclava en la construcción del pantano de Buitrago de Lozoya, en Madrid; compartió infortunio con presos del bando republicano a quienes la derrota y la represión franquista abocó a la prisión. Es bien posible que la memoria del nieto investigador permanezca incompleta, insuficiente y desvalida por no saber, por esa ansia nunca colmada de relato cierto que tenemos al confrontar la memoria personal con un hecho histórico traumático. Por ello *Pepe el andaluz* necesita poner en escena al documentalista, que se erige en protagonista, inquiere e investiga, se adentra en los terrenos de la autorrepresentación y el film performativo, hasta encontrar finalmente la tumba de su abuelo. El sujeto enunciador necesita instituirse como objeto visto dentro de la película, como protagonista de la historia de búsqueda porque, a su juicio, es el modelo que mejor responde a la necesidad de recuperación que siente una parte de esa generación de la posmemoria. Bucear entre viejas fotografías en blanco y negro está muy bien, pero la verdadera historia de *Pepe el andaluz* está en quien mira, no en lo que es mirado; las demasiadas ausencias y huecos que plantea el relato hacen inviable una reconstrucción de los hechos históricos que se acerque de alguna manera a la verdad, por eso acaba siendo relevante la pregunta por el yo que investiga más que por el objeto investigado.

Este acercamiento a la autoficción, o al menos a la autorrepresentación, es una estrategia que encontramos en otros productos similares. Está en el cortometraje *Haciendo memoria* (dir. Sandra Ruesga, 2005), que forma parte del documental colectivo *Entre el dictador y yo* (2005). Sandra Ruesga utiliza filmaciones y fotografías en las que aparece de niña como forma de activar el relato. Unas llamadas telefónicas a sus padres sirven de excusa para preguntarles por

qué, siendo ella niña, iban de visita al Valle de los Caídos. De fondo vemos imágenes de esas visitas. El padre se pone a la defensiva. No tiene muy claro por qué su hija le pregunta por esos viajes, intenta decir que iban porque lo tenían cerca y, con buen tono, eso sí, le dice que el Valle es historia de España y que da igual quién esté enterrado allí. La estrategia de puesta en escena es similar a la de *Pepe el andaluz*. La enunciación del problema parte de los fragmentos de memoria conservados, en forma de fotografías, vídeos familiares o grabaciones de voz. Sandra Ruesga averigua que su abuelo paterno era “muy rojo” porque le tocó vivir la guerra en el bando nacional. Al parecer eso le marcó profundamente y le posicionó en contra del Régimen de por vida. Tras lo explicado sigue latiendo la pregunta sobre el papel que los abuelos jugaron durante la guerra y la posguerra.<sup>14</sup>

Otro caso de gran interés es *Nadar* (2008), de la directora catalana Carla Subirana. De los filmes citados aquí quizás sea *Nadar* el producto que más cerca estaría de la autoficción, tal y como la caracteriza Ana Casas (2012, 2014, 2017) o la describe Manuel Alberca (2017).<sup>15</sup> El documentalista, y autor de la obra, se convierte en creador/creado, en sujeto no solo autorrepresentado sino protagonista frágil de una búsqueda sin término que permite hablar de un proceso de deconstrucción y reconstrucción identitaria. Proceso que no deja de ser visto con una cierta y prudente distancia. En algunos textos autobiográficos se asume sin más que la memoria puede ser un problema, pero no se invalida la formulación del texto por este hecho. Simplemente se intenta calcular la distancia que media entre la realidad de los hechos históricos (sea eso lo que sea) y la recuperación textual de ese pasado personal que realiza el autor. El problema suele ser la distancia, no la propia forma narrativa. En los textos autoficcionales no es necesario asumir que la memoria puede ser un problema, porque se parte ya de una formulación ficcional a la búsqueda de alguna verdad sobre el yo, por lo que la distancia que media entre la realidad y su formulación narrativa acaba siendo una preocupación de segundo orden. *Nadar* parece oscilar entre ambos frentes narrativos. Contiene imágenes documentales y recreaciones ficcionales. Subirana opta por recrear y ficcionalizar lo que pudo ser verdad, y precisamente por ello no renuncia a encontrarla en algún fotograma. Da la sensación de que la autora necesita *visualizar* ese pasado para poder comprenderlo.

En *Nadar* es el fusilamiento en 1940 del abuelo de Subirana el detalle biográfico que activa el relato. Una búsqueda más necesaria que nunca por cuanto la depositaria de la memoria del abuelo sufre alzhéimer y su memoria se borra

<sup>14</sup> Esa pregunta, mucho más arriesgada y peligrosa (por la proximidad de los hechos investigados) es el centro de *El pacto de Adriana* (dir. Lissette Orozco, 2017). El film no habla del caso español sino del chileno. El descubrimiento que hace Orozco sobre las relaciones que su madre mantuvo con los militares de Pinochet resulta traumático. Estamos ante otro documental del yo del que no podemos decir que sea una autoficción pero que no renuncia a estrategias de autorrepresentación como pilar de su puesta en escena.

<sup>15</sup> La autoficción queda así descrita como una modalidad compleja de escritura del yo que oscila entre una referencialidad distorsionada y un rechazo frontal de la asociación entre yo textual y referencial mediante la interposición de diferentes transgresiones narrativas (metalepsis, puesta en abismo o bien recursos como la parodia, entre otros). Véase Casas (2014: 12).

poco a poco. *Nadar* comparte con *Pepe el andaluz* y *Haciendo memoria* un rasgo que, a nuestro entender, es consustancial a la autoficción: el entender la construcción de la memoria personal como algo altamente problemático y falible, cuando no un imposible ontológico. Pensemos en la doble búsqueda de *Nadar*. La autora indaga en el pasado familiar a través de los frágiles recuerdos de su abuela y también de los de su madre. Son tres generaciones de mujeres de la familia intentando averiguar el motivo por el que fusilaron al abuelo. Pero todo ello no pasaría de anecdótico o de documental performativo al uso (la propia Subirana aparece en el documental y usa la metáfora de la natación para ilustrar esa búsqueda incesante, desesperada y, hasta cierto punto, fracasada) si esa construcción de la memoria pasada no sirviera, en parte, para ir construyendo el yo de la autora. La pregunta es de qué yo se trata. ¿Qué obtenemos al final? ¿Estamos ante un diario de búsqueda, autobiografía o autoficción audiovisual? ¿Qué parte de toda esa historia no se nos cuenta? ¿Todo lo que averiguó Subirana en su investigación está en la película? *Nadar* nos parece ejemplar en un aspecto esencial: conecta claramente la investigación del pasado con el problema de la identidad personal de la creadora. Los otros productos analizados lo hacen también, pero en *Nadar* esa conexión se aprecia como un elemento especialmente significativo.

Los planteamientos de Subirana son muy personales y su puesta en escena supone una suerte de visualización de la autoficción que se nos antoja muy productiva, como también ocurre con la película *Retrato* (dir. Carlos Ruiz, 2005). Aquí el director recupera la memoria de sus padres, emigrantes ambos, a partir de fotografías, fragmentos de audio y canciones antiguas. Una narración en primera persona desgana el impacto que el franquismo tuvo en los padres del director, quien intenta reconstruir así una identidad marcada por la emigración, la dictadura y los devastadores efectos que para su madre tuvo el hecho de que su padre (abuelo, por tanto, del director) tuviera que esconderse durante años por ser republicano y acabara formando una segunda familia con la mujer que lo escondía. Por otro lado, la presencia de ciertas canciones relaciona *Retrato* con el clásico documental de Basilio Martín Patino, *Canciones para después de una guerra* (1971); una estrategia estrechamente vinculada a la activación de la memoria emocional tanto de los protagonistas de la cinta como de los propios espectadores (Cerdán y Fernández Labayen 2016: 66).

Dentro del terreno del documental independiente destacan diferentes productos pertenecientes al subgénero de la búsqueda de restos humanos en las fosas comunes que existen en España. En *Soldados anónimos* se plantea un registro observacional en el seguimiento de un equipo que trabaja en la apertura de una fosa común. La película muestra los procesos que lleva a cabo el equipo, sin que tengamos acceso a más información que la meramente visual. Tampoco tenemos claro en un primer momento a qué bando pertenecen los huesos que buscan los investigadores. Luego descubriremos que son del bando nacional. Las expectativas de quien observa varían. Al final todo es un problema de proyección de intereses ideológicos y políticos; sobre los cuerpos rescatados proyectamos nuestra visión de la historia, como indica Loureiro (2008: 335). En

sí, *Soldados anónimos* no es un documental que implique estrategias autoficcionales, pero de este rodaje sacó elementos Isaki Lacuesta para escribir y dirigir su film de ficción *Los condenados* (2009). En una entrevista realizada por los profesores Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen, Lacuesta comentaba que líneas enteras de diálogo de Pablo, uno de los personajes de *Los condenados*, provienen de los diarios que el cineasta redactó durante el rodaje de *Soldados anónimos* (2017: 192).

Por su parte, en *Los materiales*, del colectivo madrileño Los Hijos, los protagonistas inician una búsqueda por las inmediateces del pueblo leonés de Riaño, sin que sepamos muy bien qué pretenden con ese viaje. Leemos sus conversaciones a través de unos subtítulos presentes en el film, pero no oímos los diálogos. Aquí sí tenemos un sistema complejo de autorrepresentación, en donde los cineastas se erigen como personajes que guían la búsqueda y recorren los lugares donde supuestamente se produjeron episodios conflictivos durante la Guerra Civil y la posguerra. Incluso preparan una entrevista con un personaje que les cuenta una historia que le ha llegado a través de su padre. Es la historia de un pastor que supuestamente mató a un guerrillero, un maquis, por mucho que no utiliza esas palabras. Este testimonio es muy endeble por cuanto carece de un discurso coherente sobre la guerra o la identidad del muerto (Cerdán y Labayen 2017: 193). En cierta manera iguala en desconocimiento a quienes de forma infructuosa tratan de recuperar una memoria a partir de los lugares del conflicto y quienes atesoran historias sobre dichos lugares, acentuando así el problema de la recuperación de la identidad de quienes perdieron la vida en el proceso. Los autores del documental se parapetan tras un nombre colectivo, Los Hijos, algo coherente con el resto de estrategias de distanciamiento que contiene la puesta en escena de *Los materiales*.

La pregunta abierta que contiene este documental es similar a la que estructura *Dime quién era Sanchicorrota* (dir. Jorge Tur, 2013). Aquí será el director quien viajará por una conocida zona del sur de Navarra, Las Bardenas, a la búsqueda de las historias que se cuentan sobre un bandido de dimensiones míticas, Sanchicorrota (apodado el Robin Hood de Las Bardenas), que desarrolló su actividad en el siglo xv. Tras cubrir una parte del viaje, el director, junto con un personaje del lugar, encuentra una cabaña con restos humanos. La cuestión es saber a quién pertenecen los restos. El lugareño recuerda que se encontraron restos de fusilados de la Guerra Civil pero que de uno de los desaparecidos de los que se tenía noticia no se había encontrado resto alguno. ¿Serán los restos encontrados en la cabaña los de esa persona desaparecida? Es improbable, pero tampoco puede decirse que sea imposible. Los personajes que aparecen en *Dime quién era Sanchicorrota* no tienen un discurso coherente sobre el pasado o la historia y el director Jorge Tur es consciente de este hecho (Cerdán y Fernández Labayen 2017: 195). El pasado sigue siendo un rompecabezas en donde las piezas no dejan de ser fragmentos de memoria conservados en los más variados lugares, desde textos a monumentos, pasando por las mentes de quienes escucharon en su día vagas historias sobre qué aconteció.

### 3. CINE FAMILIAR CONTRA EL OLVIDO: EL CASO DE GUSTAVO SALMERÓN

Como bien dicen los profesores Agustín Gómez y Nekane Parejo (2020: 111), “las estrategias metadiscursivas referidas a las obras del yo, o con temáticas autoidentitarias, se han atomizado tanto que es difícil establecer unas pautas en las que puedan entrar todas las propuestas”. Con todo, sí podemos hablar de algunos rasgos básicos presentes en casi todas las propuestas que hemos venido comentando en estas páginas. El más importante sería que esa presencia recurrente del yo se concreta en una serie de estrategias de puesta en escena que evidencian tanto el dispositivo cinematográfico como la mano del creador, que mal puede renunciar a incluir en su obra un cierto nivel de autorrepresentación. Otro rasgo suele ser la inclusión del tema familiar, que se concreta en una búsqueda por parte del cineasta de algún pariente, cuando no directamente de sus progenitores. En ocasiones, estos familiares siguen vivos, y su memoria sirve como apoyo y disparadero de una reflexión sobre el pasado traumático del país.

En esta línea se inscribe un producto que merece un análisis algo más detallado. Se trata del documental de Gustavo Salmerón *Muchos hijos, un mono y un castillo* (2017). El director nació en 1970. Su madre Julita, en 1935. Y lo que activa el relato es la búsqueda de las vértebras de la abuela de Julita, asesinada en plena Guerra Civil. En ese sentido *Muchos hijos* encaja bien en ese visible desplazamiento por parte del documental español hacia posiciones memorialísticas, ejercidas desde ese personalismo que se ha convertido en una herramienta prospectiva para enfrentarse al pasado.<sup>16</sup>

El planteamiento narrativo del film es sencillo, al menos de inicio. El director, productor y guionista Gustavo Salmerón decide realizar un documental sobre su madre, Julita Salmerón, una señora que, como el título de la película indica, siempre quiso tener un mono, un castillo y muchos hijos. Gustavo es uno de esos hijos y ahora, en el 2017, acomete la tarea de documentar la vida de su madre.

Hasta aquí, no hay nada en el planteamiento que suene extraño ni especialmente novedoso. El director se sitúa a un mismo tiempo delante y detrás de la cámara. Su presencia se notará en diferentes momentos hasta el punto de aparecer en algunos pasajes como uno de los elementos representados. Así las cosas, podríamos afirmar que se trata de documental con algunas trazas interactivas, según el modelo ya clásico del teórico Bill Nichols (1997). El documental interactivo incide especialmente en las imágenes de testimonio y en las de demostración. Es decir, el cineasta comprueba por sí mismo la validez de las

---

<sup>16</sup> El 6 de julio de 2017 el director Gustavo Salmerón estrenó la película en el festival internacional de cine de Karlovy Vary. La película ganó el premio al mejor documental. Fue el primero de varios premios y reconocimientos nacionales e internacionales, que llevaron al film a ganar la categoría documental de los premios Goya en 2018. En España la película se estrenó el 30 de noviembre del 2017. Según los datos disponibles en el Ministerio de Cultura y Deporte, el film acumuló algo más de 589.000 euros en taquilla para un total de 103.155 espectadores. Las cifras son más que respetables para un documental, aunque ese éxito no debería sorprendernos demasiado: la película recibió críticas muy positivas y su pase por diversos festivales, incluyendo el de San Sebastián, fue también exitoso.

afirmaciones, confronta los testimonios e indaga en la naturaleza del testimonio prestado, aunque renuncia a un comentario general sobre el contenido del producto que está dirigiendo (Nichols 1991: 79). A nivel temático la película de Salmerón presenta algunas conexiones con el cine familiar de Alan Berliner, la diferencia radicaría en el contenido y en el carisma que desprende el personaje central, Julita, y no tanto en cuestiones relacionadas con el dispositivo formal o la puesta en escena, razonablemente parecidas a algunas de las propuestas de Berliner.

No obstante, las cosas no son tan sencillas como puedan parecer en un primer momento. El propósito de la película es actuar como una crónica familiar poco usual, centrada en los devaneos memorísticos de la protagonista y en una falsa búsqueda que, usada como perfecta excusa, estructura y sutura las diferentes partes del relato. La excusa argumental remite, a su vez, a una cuestión importante y poco pacífica como es el tema de la memoria histórica. Julita Salmerón busca las vértebras de su abuela, la bisabuela del cineasta Gustavo, conservadas durante largo tiempo en una cajita y que ahora están perdidas entre los miles de trastos viejos que la familia ha ido acumulando con el tiempo.

La cuestión es que, de repente, Julita se acuerda de las vértebras famosas, un objeto que sí quiere conservar y que buscará entre los miles de cachivaches removidos con motivo del desahucio del castillo familiar, hecho traumático que actúa como detonante del relato. Este es otro detalle de interés. La familia, claramente venida a menos, atraviesa un momento difícil y se enfrentan a la pérdida de la propiedad familiar en un tiempo de dificultad económica. Ante ello, solo cabe usar la cámara para documentar esa caída y, al mismo tiempo, recuperar la memoria personal de Julita, que es la memoria familiar y, por extensión, la del propio cineasta. La supuesta simpleza del planteamiento inicial se torna en algo mucho más complejo y poliédrico, por cuanto la memoria de Gustavo Salmerón puede entenderse únicamente como una memoria relacional, como en cierta forma lo es la de Julita respecto a la sombra de su abuela muerta.<sup>17</sup> Sin la recuperación de las memorias anteriores se vuelve imposible cimentar la propia, ya que el vínculo que las une es demasiado fuerte para ser soslayado. Así funciona la memoria relacional, como un dispositivo construido por partes esenciales que dispuestas en la secuencia adecuada son capaces de cimentar el sentido y propósito del yo autobiográfico.<sup>18</sup>

Es por ello por lo que en los silencios y en las omisiones conscientes de Julita, y en los de su hijo, en lo no preguntado o en lo respondido sin ser requerido, habita una parte importante del corazón de este relato. La historia familiar tiene muchos puntos por determinar, espacios en blanco que el espectador atento es capaz de detectar pero que no se resuelven explícitamente. De la misma manera que esas vértebras tienen un peso específico en la memoria personal de Julita

<sup>17</sup> La cuestión de la memoria relacional ha sido explorada, desde una perspectiva psicológica y sociológica, por diversos autores. En lo que respecta a este escrito nos guiaremos por Gergen (1991).

<sup>18</sup> Sobre la cuestión del yo autobiográfico existe una amplísima bibliografía. Aquí nos hemos guiado por Damasio (2001), Edelman y Tononi (2002) y Bartra (2006).

Salmerón (se corresponden con la sombra de la madre), el personaje de esta es la piedra angular de la memoria del cineasta.

Pero reconstruir una historia a partir de la memoria personal de protagonistas no es sencillo. Julita es esquivada bajo una aparente memoria errática. Sus caprichosos devaneos memorísticos, plagados de momentos graciosos y muy cinematográficos, constituyen una manera indirecta, pero muy fructífera, de aproximarse al fenómeno del pasado familiar.

Así las cosas, interesa averiguar por qué Gustavo Salmerón opta por utilizar los recursos de puesta en escena propios del documental familiar, en el que se mezclan trazas autoficcionales, por leves que sean, con la entrevista, el diario filmado e incluso el documental interactivo en su búsqueda de esa memoria que es histórica y relacional. La otra cuestión relevante tiene que ver con el papel que cumple la película dentro del universo de producciones que, desde posiciones discursivas variadas, toman como punto de referencia la recuperación de figuras familiares víctimas de la Guerra Civil o represaliadas por el franquismo en la dura posguerra. No hay que perder de vista que en *Muchos hijos* el motor que pone en marcha la historia es la recuperación de las vértebras de una fusilada durante la Guerra Civil. Y que a partir de esa pregunta seremos capaces, o no, de averiguar quiénes eran, quiénes son, de hecho, los miembros de esta curiosa familia española.

Gustavo Salmerón rodó durante catorce años más de 400 horas de metraje para acabar montando una película de algo más de hora y media de duración. Esta dedicación podría igualar al intenso trabajo que otros insignes documentalistas, como Jonas Mekas o Agnès Vardà, han llevado a cabo en momentos cruciales de sus respectivas carreras y que han originado productos tan apreciables como *Los espigadores y la espigadora*. Este detalle, el del gran arco temporal que cubre el rodaje, no es una mera anécdota. Por el contrario, es un elemento importante de la producción. Lejos de concentrar el rodaje en unos pocos meses o de proceder desde el momento de producción hacia atrás en el tiempo (la típica operación de investigación reconstructiva), la película se piensa como un *work in progress* de muchos años del que se extrae una selección concreta para montar un relato bien estructurado. En cierta forma, el relato se descubre durante esos años de documentación y la estructura surge de entre una maraña inagotable de imágenes. Se entenderá que en estas circunstancias la implicación personal del director condiciona, como no puede ser de otra manera, el resultado. También pone sobre la mesa el tema de la autorrepresentación: el director es uno de los *muchos hijos* referidos en el título de la obra y en algún pasaje de la película lo veremos también representado como un personaje más del drama. Este tipo de juego representacional provoca en ocasiones algunos equívocos y no pocos intentos por ampliar la ya de por sí poderosa vis atractiva del fenómeno autoficcional para incluir productos que bien pueden contener algunas trazas, como puede ser el caso de *Muchos hijos*, pero que, en esencia, distan de asumir ese pacto de mentira autenticada, si se permite el oxímoron, que supone la autoficción. La película asume que el yo es el punto cero a partir

del cual se inicia la prospección y que, por tanto, es el filtro a través del cual se mira la historia.

En cualquier caso, todos estos productos, más o menos próximos o distantes a planteamientos autoficcionales según los casos, suponen un síntoma claro de las nuevas preocupaciones surgidas en torno a la cuestión de la relación entre memoria personal y memoria histórica, o visto desde la perspectiva de Hayden White, el problema del pasado histórico y el pasado práctico (2018: 37). Aquí la cuestión de lo "práctico" solo puede entenderse como una manera de salvar la distancia que media entre lo que sucedió históricamente y el valor que los espectadores, y también los protagonistas del documental de Salmerón, le dan a la interpretación de ese pasado. Hayden White interpreta así la noción de pasado práctico, partiendo de Kant y también de la noción de "espacio de experiencia" de Koselleck (White 2018: 39).

En la película, Julita comenta que a su abuela la mataron los "rojos", o que al menos eso es lo que siempre le contaron. Puede que fuera ese hecho o no, pero explica que sus padres la apuntaron a la Falange. Su abuelo tenía el número dos del partido por Cuenca. Pero Julita se declara antifranquista, antimonárquica, y enamorada de Primo de Rivera, por mucho que no vivió los tiempos de la dictadura del padre del fundador de Falange. Lo que sabemos, con todo, de su vida, es que la familia prosperó económicamente en tiempos franquistas, hasta el punto de comprar el castillo del que son desahuciados a raíz de la crisis económica del 2008. Estas contradicciones en el personaje, unidas a la gracia natural de Julita Salmerón, han sido elementos destacados por los medios de comunicación que se han hecho eco del documental. Julita es a un tiempo personaje cinematográfico y persona real, como lo es su hijo Gustavo. El director ha dejado por escrito, con un deje provocador, que él buscaba la verdad con esta película, siendo como es perfectamente consciente de los profundos desvíos identitarios existentes en este tipo de productos. Lo interesante de la película es que, al igual que hace *Nadar*, el rescate de una memoria personal perdida centra el discurso del film. La puesta en escena de la cinta de Salmerón opta por la filmación familiar y huye de la recreación, pero no así de esa retórica del fragmento vista en otros productos aquí comentados. Sí comparte con el documental de Subirana algunos recursos autoficcionales, mínimos si se quiere. Y no elude su naturaleza de producto posmemorístico. Salmerón sabe que la esquiva figura de la abuela, representada metonímicamente por esas vértebras fantasmáticas, es el elemento que activa la memoria de su madre. El acceso al tiempo de la Guerra Civil y la dura posguerra se produce de manera indirecta, a través de la mediación de la madre. Salmerón, al igual que Carla Subirana en *Nadar*, asume que el acceso directo es imposible, que la memoria es esquiva y el resultado de una construcción, más que de un rescate. Trabajar desde los márgenes del discurso del testigo es la estrategia que utilizan para aproximarse a ese pasado traumático que, como creadores, les persigue.

Pero más allá de la indiscutible primacía del personaje de Julita, sí es interesante ver cómo retazos de la historia social y política del país se cuelan por los fotogramas del documental. El castillo del título es una suerte de tienda de

antigüedades que dispara una serie de preguntas, una de ellas resulta ser inesperada. A Julita le fue bien durante el franquismo, eso es evidente. ¿A quién representa? ¿A una minoría que se benefició del Régimen y tuvo una buena posición mientras tantos otros ciudadanos simplemente sobrevivían? En una escena del documental, mientras los padres de Gustavo están viendo la televisión, Julita se declara antimonárquica. Pero todo ello forma parte un discurso sobre el pasado histórico incoherente y plagado de omisiones, sobreentendidos que no llevan a ningún lugar y declaraciones contradictorias, como hemos visto unas líneas más arriba.

El director es además consciente de que el documental familiar tiene tradición en nuestra filmografía. Aquí el entorno no es la casa de los Panero, ese desconchado escenario de *El desencanto* (dir. Jaime Chávarri, 1976), sino un castillo familiar que queda atrás y del que son desahuciados. De ahí la recurrencia del escenario, su fuerza y el empeño por mostrar el lugar que quedará atrás pero que todavía alberga, escondido en alguna cajita, un pedazo de historia familiar (las famosas vértebras que funcionan como auténtico *mcguffin* del relato). La posición política de Salmerón es decididamente ambigua. La fórmula de la crónica familiar posibilita mantener una cierta distancia con el material. Esto puede parecer paradójico, pero la protagonista del documental es la madre del director. En algunas ocasiones las incongruencias de Julita quedan al descubierto y el director atrapa esos momentos y los incluye en el montaje final (sus opiniones sobre la monarquía o sobre José Antonio Primo de Rivera, y sus calculadas omisiones sobre la fortuna familiar). El espectador no puede dudar sobre la buena posición que la familia tuvo en el pasado y la prosperidad que vivió durante el franquismo. Más allá de eso, un velo de calculada ambigüedad recorre el producto.

## CONCLUSIONES

Todos los productos que hemos analizado problematizan el acceso a un pasado histórico traumático y escenifican una búsqueda personal del cineasta cuyo resultado no puede ser más que el fracaso, la constatación de la ausencia o el choque con el más absoluto de los silencios. La búsqueda nunca concluye, aunque eso no invalida necesariamente la utilidad personal de la misma. Los directores usan diversos mecanismos de puesta en escena que visibilizan ese difícil acceso al pasado, ya sea mediante la inclusión del dispositivo en el campo visible o mediante la autorrepresentación. Esa decidida autoinclusión del creador en la obra provoca en ocasiones algunos equívocos, ya que resulta complicado clasificar los productos dentro de categorías onmicomprensivas como puedan ser la autoficción o el documental performativo.

Lo que sí hemos visto es que un género como la autoficción nos ayuda a decodificar y entender estas propuestas, tan marcadas por el devaneo memorístico y la autofiguración, así como por la ausencia y el fracaso, el hueco histórico y la indefinición. Hasta qué punto el imperativo del recuerdo (la obligación de acometer la búsqueda) marca a todos y cada uno de los creadores es cuestión

que no puede ser contestada fácilmente, aunque sí puede decirse que la mayoría de estos frustrados viajes hacia el pasado se afirman como un paso necesario para que los directores puedan cimentar mejor su yo, y construir o reconstruir una parte importante de esa identidad personal dañada o incompleta por un pasado traumático lleno de ausencias familiares. Se diría que sin ese pasado el equilibrio, la homeostasis del sujeto, es imposible. Aventuramos que esa puede ser la razón última de toda indagación performativa y del mecanismo de la consciencia autorrepresentada.

En un ensayo publicado póstumamente, Oliver Sacks analiza la cuestión de la memoria y comenta los estudios psicológicos de Frederic Bartlett realizados en los años treinta. Bartlett creía que

... recordar no consiste tan solo en la reexcitación de innumerables rastros fijos, fragmentarios y sin vida. Se trata de una reconstrucción, o construcción, imaginativa, elaborada a partir de las relaciones de nuestra actitud hacia toda una masa activa de reacciones y experiencias pasadas y organizadas, y con detalles un tanto destacados que normalmente aparecen en forma de imagen lingüística. Así, casi nunca es algo realmente exacto, ni siquiera en los casos más rudimentarios de recapitulación mecánica, y tampoco tiene ninguna importancia que lo sea. (Bartlett en Sacks 2019: 96)

El profesor de psicología de la Universidad de Harvard, Daniel Schacter, ya nos habló de los "siete pecados de la memoria" en un conocido ensayo en el que, lejos de denostar las distorsiones que sufre el mecanismo memorístico, las sitúa como el deseable producto de la evolución humana. Otros neurocientíficos como Gerald Edelman han construido un complejo modelo de la mente en el que las percepciones se analizan como creaciones y los recuerdos como recreaciones y recategorizaciones. Invención y fragilidad parecen ser dos adjetivos que a menudo acompañan a la memoria. Y la memoria no solo es un elemento central de nuestra identidad, sino que en ocasiones esos bloqueos y olvidos, o incluso los errores de atribución que puede producir, son gestos necesarios que equilibran la psique del sujeto.<sup>19</sup>

Los documentales aquí referenciados parecen asumir esto, de una manera o de otra, consciente o inconscientemente. Incluso utilizan la metáfora del fragmento como recurso narrativo. Lo hacen más, al menos superficialmente, *Retrato, Los materiales, Pepe el andaluz y Haciendo memoria*, con sus grabaciones, fotografías, o conversaciones de teléfono o fragmentos de audio. También lo hace *Nadar*, si bien la película de Subirana usa escenas recreadas para convertirlas en fragmentos de memoria, lo que sería otra manera, legítima también, de

<sup>19</sup> Estas ideas sobre la memoria pueden encontrarse en algunos estudios ya clásicos como el de Kandel (2007) y el de Edelman (1989). También cabe citar una idea interesante de Rothberg (2009), cuando el autor aboga por un modelo que entienda la memoria como algo no jerarquizado, menos competitivo que huya de la idea de suma cero en la recuperación de pasados traumáticos. Analiza técnicas como la intertextualidad o la fragmentación como forma de recuperar esos traumas pasados y defiende su indudable utilidad por encima de modelos más tradicionales basados en la búsqueda y establecimiento de una verdad definitiva.

rellenar un hueco (al final la recreación no deja de ser un fragmento más de un cuadro incompleto). Gustavo Salmerón hace algo similar, en este caso mediante los objetos que va recuperando Julita en ese laberíntico castillo del título. Todos los autores asumen que al pasado se accede encajando como se puede piezas de contornos imprecisos; montando, cinematográficamente hablando, esos fragmentos. Siempre está el riesgo de no asumir lo que es realmente la memoria, de erigir estos productos en un dogma memorístico. La memoria es frágil por naturaleza, esquivada y nos engaña constantemente, pero no tenemos más remedio que asumir este hecho si pretendemos bucear en el trauma del pasado. Esta parece ser la única forma de proceder para esta generación de cineastas.

En un iluminador artículo, Laia Quílez comentaba sobre esta generación de la posmemoria que “por la experiencia de vida y las marcas socioculturales propias de la generación a la que pertenecen sus autores [...] constituyen por sí solos un bloque aparte dentro de la historia del cine documental sobre la guerra civil y el franquismo” (2013: 388). No podemos estar más de acuerdo. Ya no estamos ante la generación de la Transición, la que han estudiado con tanta profusión Vilarós (2018) o Labrador (2017), sino que estamos ante una generación nacida en democracia que ha buscado una vía propia y diferenciada para indagar sobre ese pasado. De ahí la performatividad, la autorrepresentación e incluso la autoficción. No todos los productos se han hecho bajo las mismas premisas ni condiciones, ni siquiera industriales o de producción. Pero estas películas comparten, al menos, un punto de partida y varias estrategias de puesta en escena. La recuperación memorística suele ser vista como antídoto claro contra el olvido que no pocos quieren imponer. Aquí es donde se debería debatir sobre las implicaciones políticas de estas prácticas discursivas que chocan frontalmente con el silencio de una cierta derecha y con la falta de interés que el franquismo, en general, tiene para una parte importante de la población. Esta generación de la posmemoria se ha opuesto a una generación de la desmemoria, integrada, esta sí, por gentes muy variadas y con una horquilla de edad mucho más amplia.

No pocos equívocos provienen de la actitud seguida por una parte importante de los creadores culturales más interesantes del primer posfranquismo. La generación de Eduardo Haro-Ibars, Iván Zulueta, Nazario u Ocaña, por citar nombres importantes de la época, estaba llamada a recuperar la memoria que supuestamente enterró el pacto transicional. ¿Por qué no lo hicieron? Si ellos renunciaron, ¿quiénes somos nosotros para criticarles por ello? Es más, ¿por qué no se les pregunta/preguntó (algunos están ya muertos) por su fuga del terreno de la memoria? Teresa M. Vilarós aventura algunas posibles respuestas en su estudio *El mono del desencanto* (2018) y comenta que el proceso de reforma transicional responde “tanto al proceso psíquico descrito como a las demandas que el capitalismo tardío y las nuevas geopolíticas globales piden ya a partir de los años sesenta” (2018: 51).<sup>20</sup> La última pregunta que cabe sobre esto es si realmente la generación actual (la de la posmemoria) ha podido emprender ese viaje para recuperar el pasado, precisamente, porque la generación anterior ol-

---

<sup>20</sup> Aquí cabría cruzar estas referencias con el imprescindible estudio de Labrador Méndez (2017).

vidó lo suficiente. Aquello que en neurobiología es un requisito para el correcto aprendizaje y para el mantenimiento de una cierta homeostasis, el olvidar, se convierte cuando hablamos de Historia en un reproche, un insulto. No todas las generaciones están llamadas a recordar, y algunas no pueden permitirse el lujo de olvidar. En esa tensión constante vive la aproximación posmemorística. El científico Andrew Smart nos recuerda que el olvido, el ruido (entendido como un término de teoría computacional) y el “no hacer nada” es una de las condiciones del recuerdo. En ocasiones, el mejor recuerdo proviene del azar, de lo involuntario, y de la actividad que el cerebro puede realizar en tiempos de descanso (Smart 2017). Si lo extrapolamos al terreno de la memoria histórica esta teoría científica podría suponer el perfecto antídoto contra los abusos de la memoria que analiza Ricoeur (2008). También sería una buena explicación de las dinámicas memorísticas de las diferentes generaciones de creadores en la España democrática.

En cualquier caso, el silencio de la derecha política, cuando no directamente su oposición en forma de tendencia revisionista que se consolida a partir de los 90, ha hecho daño y es una de las causas de que algunos autores anglosajones que conocen bien el caso español suelen atender más a los obstáculos que se le ponen a la memoria que a las oportunidades que presenta el mercado cultural. La prestigiosa hispanista Jo Labanyi, por ejemplo, ha calificado la cultura contemporánea española como “one big ghost story” (2002: 14). Esta metáfora no se nos antoja inadecuada, ni mucho menos, pero no debería tapar lo importante, que la controversia está ahí y que una parte importante de la producción audiovisual de los últimos años que se centra en el problema de la memoria histórica lo hace desde el imperativo moral de la restitución de la dignidad de los olvidados.<sup>21</sup>

Desde el cambio de siglo la producción no ha dejado de crecer, posiblemente espoleada por la renovada conciencia de la pérdida irremediable por cuestiones biológicas de los testigos directos de los momentos más traumáticos del siglo xx español. Por otro lado, el renovado interés que ese pasado ha provocado en quienes no sufrieron en primer término las consecuencias de la contienda o la represión es síntoma de algo más; posiblemente de nuestra necesidad (quizás incluso un imperativo ético) de posicionarnos sobre la historia española. Esto provoca que algunos de los productos aquí analizados sean leídos, al menos desde la crítica y una parte del periodismo generalista, como un producto que sí habla de la historia traumática de España, algo que resulta esperanzador, por cuanto posibilita que el debate no se limite al ámbito estrictamente académico.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Sobre los peligros de la “fantasmaticización” como categoría cultural y analítica, véase Ribeiro de Menezes (2014).

<sup>22</sup> Véase, por ejemplo, Zas Marcos (2017).

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido Fuego.
- Baby, Sophie (2018). *El mito de la Transición pacífica: Violencia y política en España (1975-1982)* [2012]. Madrid: Akal.
- Balló, Jordi y Xavier Pérez (2006). *La semilla inmortal*. Barcelona: Anagrama.
- Bartra, Roger (2006). *Antropología del cerebro*. Valencia: Pre-textos.
- Bevan, Robert (2019). *La destrucción de la memoria* [2006]. Valencia: La Caja Books.
- Cadenas Cañón, Isabel (2019). *Poéticas de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura audiovisual contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- Casas, Ana (comp.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.
- Casas, Ana (ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Casas, Ana (ed.) (2017). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Cascajosa Virino, Concepción (2016). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.
- Cerdán, Josetxo y Miguel Fernández Labayen (2016). "Memoria y documental en la Guerra Civil española y el franquismo. De la memoria patética a la memoria sentimental", *Pasajes*, 51: 58-73. Accesible en <<https://roderic.uv.es/handle/10550/59190>> (1 de julio de 2021).
- Cerdán, Josetxo y Miguel Fernández Labayen (2017). "Memoria y fosas comunes: Estrategias políticas del documental independiente", *L'Atalante*, 23: 187-198. Accesible en <<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=379>> (1 de julio de 2021).
- Davies, William (2019). *Estados nerviosos. Cómo las emociones se han adueñado de la sociedad* [2018]. Madrid: Sexto Piso.
- Edelman, Gerald M. (1989). *The Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness*. Nueva York: Basic Books.
- Estrada, Isabel (2004). "Cuéntame cómo pasó o la revisión televisiva de la historia española reciente", *Hispanic Review*, 72.4: 547-564.
- Gergen, Kenneth J. (2018). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo* [1991]. Barcelona: Paidós.
- Gómez Gómez, Agustín y Nejame Parejo (2020). "Autorretrato, retrato de familia y autoficción en *Días de agosto* (2005) de Marc Recha", *Revista de comunicación*, 19.1: 109-123. DOI: <<https://doi.org/10.26441/RC19.1-2020-A7>>.
- Hirsch, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.
- Kandel, Eric (2007). *En busca de la memoria* [2006]. Buenos Aires: Katz.
- Labanyi, Jo (2002). "Introduction: Engaging with Ghosts, or Theorizing Culture in Modern Spain", in *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford: Oxford University Press, 1-14.
- Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.

- LaCapra, Dominick (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica* [2004]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Nichols, Bill, (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* [1991]. Barcelona: Paidós.
- Nora, Pierre, (1984). *Les Lieux de mémoire*. París: Gallimard.
- Novick, Peter (1999). *The Holocaust in American Life*. Boston: Houghton Mifflin.
- Loureiro, Ángel G. (2008). "Argumentos patéticos. Historia y memoria de la Guerra Civil", *Claves de la razón práctica*, 186: 18-25.
- Martin, Jose A. y Rafael Escudero (2008). *Derecho y memoria histórica*. Madrid: Trotta.
- Palacio, Manuel (2012). *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra.
- Palacio, Manuel (2019). *Histoire sociale de la télévision en Espagne*. Lyon: Le Grimoir.
- Pousa, Laura (2015). *La memoria televisada. Cuéntame cómo pasó*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Quílez Esteve, Laia (2013). "Memorias protésicas: Posmemoria y cine documental en la España contemporánea", *Historia y Comunicación Social*, 18: 387-398. DOI: <[https://doi.org/10.5209/rev\\_HICS.2013.v18.43974](https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43974)>.
- Quílez Esteve, Laia (2014). "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional", *Historiografías*, 8: 57-75. DOI: <[https://doi.org/10.26754/ojs\\_historiografias/hrht.201482417](https://doi.org/10.26754/ojs_historiografias/hrht.201482417)>.
- Reig Tapia, Alberto (2017). "La derecha española y la Segunda República: Neofranquismo e historia", *Cultura de la república. Revista de análisis crítico*, 1: 129-148. Accesible en <<https://docplayer.es/74788756-Cultura-de-la-republica.html>> (1 de julio de 2021).
- Ribeiro de Menezes, Alison (2014). *Embodying memory in contemporary Spain*. Nueva York: Palgrave McMillan.
- Ricoeur, Paul (2010). *La memoria, la historia, el olvido* [2000]. Madrid: Trotta.
- Rothberg, Michael (2009). *Multidirectional Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Ruiz-Vargas, José María (2002). *Memoria y olvido*. Madrid: Trotta.
- Sacks, Oliver (2019). *El río de la conciencia* [2017]. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez Soler, Mariano (2010). *La Transición sangrienta: Una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*. Barcelona: Península.
- Schacter, Daniel L. (2003). *Los siete pecados de la memoria. Cómo la mente olvida y recuerda* [2001]. Barcelona: Ariel.
- Sisino Pérez, Juan y Eduardo Manzano (2010). *Memoria Histórica*. Madrid: Libros de la Catarata.
- Vilarós, Teresa (2018). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* [1998]. Madrid: Siglo XXI.
- White, Hayden (2018). *El pasado práctico* [2014]. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Zas Marcos, Mónica (2017). "Ha nacido una estrella a los 80: Julita, antifranquista y enamorada de Primo de Rivera", *eldiario.es*, 16 de diciembre. Accesible en <[https://www.eldiario.es/cultura/cine/Julita-antifranquista-Primo-Rivera\\_0\\_718478869.html](https://www.eldiario.es/cultura/cine/Julita-antifranquista-Primo-Rivera_0_718478869.html)> (1 de julio de 2021).



“¡SOIS VOSOTROS LOS QUE NO TENÉIS MEMORIA!”  
MERCEDES ÁLVAREZ Y VÍCTOR ERICE:  
EL CINE AUTOFICCIONAL EN TIEMPOS DE CRISIS\*

“YOU ARE THE ONES WHO HAVE NO MEMORY!” MERCEDES ÁLVAREZ  
AND VÍCTOR ERICE’S AUTOFICTIONAL CINEMA IN TIMES OF CRISIS

PATRICIA LÓPEZ-GAY  
Bard College (Nueva York)  
plopezga@bard.edu

Recibido: 27.09.2021  
Aceptado: 12.04.2022

RESUMEN: Este artículo pone en diálogo dos películas que exploran las interconexiones entre la crisis económica ibérica y el presunto declive de la memoria que prevalece en la época contemporánea. Primero, situamos *Cristales rotos* (2012), de Víctor Erice, y *Mercado de futuros* (2011), de Mercedes Álvarez, en la categoría de cine autoficcional producido desde España en tiempos de crisis. Genéricamente ambiguas, oscilan entre el documental y el cine de ficción. Su poética compartida de la memoria está marcada por el sentimiento generalizado de ambigüedad que prevalece en tiempos inciertos de recesión financiera. El cine autoficcional de la crisis ilumina la imposibilidad de documentar orígenes absolutos, sean estos los orígenes del capitalismo tal y como los vivió la primera clase trabajadora, o los orígenes de la recesión financiera actual. Aunque estas películas apunten a sus propios *modos de escritura ficcional*, también enfatizan la necesidad de ir más allá del arte, al invocar prácticas de contra-memoria de la crisis que tienen que ver con la apropiación del espacio por parte de los ciudadanos. En definitiva, la fuerza rememorativa de estas autoficciones de Álvarez y Erice radica en los modos originales de resistencia artística y social que no solo documentan, sino que también producen, a través del cine, en un contexto prolongado de crisis.

---

\* Esta investigación forma parte del Proyecto I+D “Pensar lo real: autoficción y discurso crítico” (Ref. FFI2017-89870-P), Ministerio de Ciencia e Innovación, España.

PALABRAS CLAVE: *Cristales rotos*, cine y memoria, crisis, cine autoficcional, cine español contemporáneo, *Mercado de futuros*, cine de autor, Mercedes Álvarez, Víctor Erice

ABSTRACT: This article explores two autofictional films that reflect upon the ongoing Iberian crisis and its interconnections with the alleged decline of personal memory. First, Víctor Erice's *Cristales rotos* (2012) and Mercedes Álvarez's *Mercado de futuros* (2011) are placed within the category of autofictional cinema produced from Spain in times of crisis. Grounded in a widespread sentiment of uncertainty, these films illuminate the impossibility of documenting absolute origins, be it the origins of capitalism as it was lived by the first working class, or the origins of the current financial recession. While both autofictions are self-referential films that point at their own *fictional ways of writing*, they remind the viewer not only of their status as text, or art, but also of the need to move beyond the text, notably, when they call out for practices of counter-memory of the crisis that have to do with the creative appropriation of space by citizens. Ultimately, the full memorializing power of *Cristales rotos* and *Mercado de futuros* lies in the original modes of artistic and social resistance that they not only document, but also at times enact, within the context of the Iberian crisis.

KEYWORDS: *Cristales rotos*, Cinema and Memory, Crisis, Autofictional Cinema, Contemporary Spanish Cinema, *Mercado de futuros*, Auteur Cinema, Mercedes Álvarez, Víctor Erice



Un día todos los periódicos comenzaron a hablar de una gran crisis económica. Una y otra vez, se esforzaban por explicar el camino que había llegado hasta allí. Pero el camino había desaparecido. Empleaban las palabras con el mismo significado de siempre, pero las palabras ya no significaban lo mismo y el espacio había cambiado.

Mercedes Álvarez, *Mercado de futuros*

En este estudio entran en diálogo dos películas autoficcionales que tratan sobre la crisis ibérica actual: el largometraje *Mercado de futuros* (2011) y el cortometraje *Cristales rotos: Pruebas para una película en Portugal* (*Vidrios partidos: Testes para um filme em Portugal*) (2012), de los directores españoles Mercedes Álvarez

y Víctor Erice, respectivamente.<sup>1</sup> Son manifestaciones culturales que responden a la crisis financiera de la cual España aún no se había recuperado cuando llegó la pandemia, proyectando la sombra de otra inminente recesión global. Quizás porque se cree que ha desaparecido el camino que conduciría a los orígenes de la crisis comenzada en 2008, como sugiere el comentario de la voz en *off* de Álvarez, transcrito más arriba, ni *Mercado de futuros* ni *Cristales rotos* pretenden desvelar las causas de esa crisis. Ambos filmes están marcados por el sello singular de dos nombres que se asocian a la tradición moderna del cine de autor, donde el énfasis es el *auto* que remite al estilo fílmico. Al mismo tiempo, se insertan en un cine documental que desestabiliza intermitentemente uno de los principios fundamentales del género: la presunción de que la imagen grabada es la huella directa que registra de manera espontánea una realidad tangible.<sup>2</sup> Es decir, se trata de documentales que ensalzan la *ficción* como resultado de algún tipo de invención. Apuntan a la emergencia de una mirada de autor-a que lejos de oponerse a lo real, interpreta y hasta cierto punto construye lo real. En tanto que autoficciones cinemáticas, *Mercado de futuros* y *Cristales rotos* rompen con la ilusión que presupone una relación transparente entre la huella grabada y su origen, el recuerdo y su referente, lo que se presenta como real y la realidad misma.

“Autoficción” es un término en boga en la prensa general y especializada, incluida la relativa a los estudios cinematográficos.<sup>3</sup> El giro autoficcional ocurrido a finales de los 70 dentro del campo de la literatura, originariamente en Francia, consistió en una búsqueda de desarticulación de dicotomías convencionales como vida y texto; discurso histórico y literario; autobiografía y novela (López-Gay 2020: 25-33). Nuestro punto de partida es aquí el amplio entendimiento de la autoficción que Siddharth Srikanth (2019: 344-63) traslada al cine. Como resultado de su estatus trasgénero, la autoficción establece, en la literatura como en el cine de autor, un “pacto ambiguo” entre autor y público,<sup>4</sup> que perturba de

<sup>1</sup> *Mercado de futuros* es el segundo largometraje de Álvarez, tras *El cielo gira* (2004). *Cristales rotos* es un cortometraje de 37 minutos, encargado por la ciudad portuguesa de Guimarães cuando fue declarada Capital Europea de la Cultura en 2012. Erice, cuyos largometrajes *El espíritu de la colmena* (1973), *El sur* (1983) y *El sol del membrillo* (1993) han sido aclamados internacionalmente, pertenece a una generación de directores españoles más antigua que la de Álvarez. Ambos son creadores de cine de autor. La sensibilidad artística y los métodos de trabajo minuciosos que comparten no han pasado desapercibidos (Martí 2005; Poyato Sánchez 2009).

<sup>2</sup> Sobre las interconexiones entre autoficción cinemática y archivo, para el caso de estas películas en diálogo con otros ejemplos de documental en Argentina, véase Forné y López-Gay (2022).

<sup>3</sup> Estudiosos como Patricia Mamayo, Luz Herrera Zamudio, Francisco Javier Gómez Tarín y Agustín Rubio Alcover, Elios Mendieta Rodríguez y Mario de la Torre Espinosa han trasladado el concepto a las artes visuales, incluidos los estudios cinematográficos. Para más información sobre la proliferación de enfoques teóricos aplicados a la autoficción dentro de los estudios hispánicos, en diferentes campos de especialización, véase Casas (2014: 7-21).

<sup>4</sup> Utilizo aquí la conocida expresión “pacto ambiguo”, acuñada por Manuel Alberca desde el campo literario (2007). Como subraya Mercè Picornell en su agudo estudio sobre *Mercado de futuros*, cualquier tentativa de definición de este tipo de cine desafiante del documental convencional que ella denomina “factualista” nos ubica necesariamente en el plano de la pragmática, relativo al “pacto de realidad que la obra propone a un espectador dispuesto a conocer un fragmento de vida o de mundo” (Picornell 2017: 179).

manera deliberada el horizonte de expectativas asociadas a la autobiografía o la novela, el arte documental y el de ficción.

Sin ánimo de exhaustividad, pienso, para el caso de España, en obras que, dentro de las artes visuales, sin olvidar el cine, se incluyen en esta categoría trasgénero, destotalizadora de epistemologías con pretensión de establecer una prueba documental directa o transparente. En el arte analógico o digital, destacan los proyectos de Joan Fontcuberta, desde *Fauna* (1989) hasta *Imago, ergo sum* (2015), donde el yo se inmiscuye dislocando el valor de verdad comúnmente asignado a lo fotográfico. La artista y escritora Paula Bonet, por su lado, registra la experiencia ambigua de lo cotidiano-biológico en autobiografías gráficas que titula *La Sed* (2016) y *Roedores: cuerpo de embarazada sin embrión* (2018) y, más recientemente, en su autobiografía también designada novela, *La anguila* (2021). En la gran pantalla, además de *Cristales rotos* y *La muerte [sic] rouge (soliloquio)* (2006) de Víctor Erice, y de *Mercado de futuros* y *El cielo gira* (2004), de Mercedes Álvarez, llama la atención cierto documental de autor donde el yo, en tanto que origen difuso del relato, coquetea abiertamente con la ficción: pienso en el ejemplo elocuente de la autoficción fílmica de Pedro Almodóvar, *Dolor y gloria* (2019). También destacan, en el ámbito del documental de autor independiente en España, autoficciones fílmicas como *El retablo de las maravillas* (2021), donde Guillermo Peydró construye un curioso diario de pandemia dialogando con *Don Quijote*, o las autoficciones del *boom* biográfico-familiar donde se incluyen *Haciendo memoria* (2005) de Sandra Ruesga, *Nedar* (2008) de Carla Subirana, *África 815* (2014) de Pilar Monsell, *Una historia para los Modlin* (2012) de Sergio Oksman, o *Muchos monos, un hijo y un castillo* (2017) de Gustavo Salmerón.

El cine autoficcional, en suma, abre un espacio intersticial que incluye el cine documental de autor y el de ficción, sin reducirse en exclusiva, ni tampoco desbancar a ninguno de ellos. La ambigüedad no solo permea la estética fílmica. También se impregna, en películas como *Mercado de futuros* y *Cristales rotos*, en una suerte de poética compartida de la memoria. El cine autoficcional de Álvarez y Erice apunta en dirección a una de las premisas cardinales planteadas por Jacques Rancière en su ensayo *La fábula cinematográfica* (2006), la idea de que la memoria pierde fuerza a ritmo acelerado debido al entendimiento, arraigado hoy en nuestras sociedades occidentales, de que el tiempo presente prevalece sobre el pasado.<sup>5</sup> La información se autoafirma, añade Rancière (2006: 157-58), funcionando de modo exclusivo en su propio beneficio. El cine autoficcional descentra esa presuposición de una *verdad informativa*, única, que según argumenta Rancière se afirmaría a sí misma, siendo parte de un presente que obnubila el pasado.

Al reclamar su estatuto dual, ambiguo, de documental y de ficción, los filmes de Álvarez y Erice evidencian los límites de aquello que se presenta como conocimiento objetivo. Las respectivas autoficciones de Álvarez y Erice desafían la imposición de “las nuevas ficciones de la globalización” (principalmente la

---

<sup>5</sup> Para el caso de la España contemporánea, véase, sobre la tendencia a olvidar el pasado, desde el punto de vista histórico-político, Omar Encarnación (2014), y contra esta misma idea, desde el punto de vista de los estudios culturales, Labanyi (2007: 89-116).

política, la publicidad y el turismo) que –como bien muestran Carmen Morán Rodríguez y Teresa Gómez Trueba (2017: 22)– ocupan una parte significativa de nuestra vida cotidiana. En un mundo donde se proclama la supuesta posverdad, *Mercado de futuros* y *Cristales rotos* se suman a un movimiento autoficcional que podría servir de contrapunto a esas otras manifestaciones culturales, *falsas verdades* cuya intención encubierta radicaría en la manipulación de creencias, opiniones, actitudes sociales y emociones. La autoficción, en literatura como en el arte visual, incluyendo el cine, reaviva nuestra actitud de sospecha hacia aquello que nos es dado como real sin subsiguiente cuestionamiento. En el espacio del cine documental, las autoficciones fílmicas actúan desarticulando el efecto de autoafirmación informativa descrito por Rancière. En el caso de *Mercado de futuros* y *Cristales rotos* se abren grietas genérico-formales y por tanto también epistemológicas, indisociables, además, del pensamiento de la memoria que nos ancla no solo en el tiempo, sino también en el espacio.

## 1. UN CINE DE LO INCIERTO

En el banquete ofrecido por un noble de Tesalia llamado Scopas [...] se llevó un mensaje a Simónides de que fuera esperaban dos jóvenes que deseaban verlo. Se levantó del banquete y salió, pero no encontró a nadie. Durante su ausencia, el techo del salón de banquetes se derrumbó, muriendo aplastados bajo las ruinas Scopas y todos los invitados; los cadáveres estaban tan destrozados que los familiares que vinieron a llevárselos para el entierro no pudieron identificarlos. Pero Simónides recordó los lugares en los que se habían sentado a la mesa y, por lo tanto, pudo indicar a los familiares cuáles eran sus muertos.

Frances A. Yates, *The Art of Memory*<sup>6</sup>

Las palabras de este epígrafe, extraídas de la introducción que Frances Yates escribe para su libro *The Art of Memory* (1966: 4), son prácticamente idénticas a las que abren *Mercado de futuros*. Desde el comienzo, la voz en *off* de Álvarez llama la atención sobre las interconexiones que median entre nuestra memoria y el espacio que habitamos.<sup>7</sup> Sus primeras palabras invocan la figura del poeta griego Simónides de Ceos, fundador del arte de la memoria en la tradición occidental. A diferencia de Simónides, los directores de las películas aquí estudiadas no se presentan como testigos directos del desastre acontecido, el desplome del 2008 que precedió a la crisis. No obstante, diríase que, a través del cine, Álvarez

<sup>6</sup> Es mía la traducción de todas las citas no escritas originalmente en español.

<sup>7</sup> Dicho discurso sobre la memoria, presente en la autoficción previa de Álvarez, *El cielo gira*, se prolonga en "Apuntes sobre el arte de la memoria", contenido extra que completa el documental *Mercado de futuros* en formato DVD.

y Erice reivindican como Simónides que, hoy, las prácticas de la memoria todavía dependen, fundamentalmente, del sentido de la vista.<sup>8</sup> Así, Álvarez (2005) ha expresado su sueño de reactivar –mediante el cine documental que practica en la estela de Erice– “la mirada contemplativa inocente que la gente solía tener sobre las imágenes”. Aunque Álvarez piense que es inviable el retorno a un estado contemplativo de lo real, en un contexto donde “las imágenes están en todas partes y cada una está destinada a descartar a las demás”, películas autoficcionalas que se toman el tiempo de *mostrar* (y no de demostrar), como *Mercado de futuros* y *Cristales rotos*, contrarrestan la sensación generalizada de compresión temporal que se ha venido afianzando en las sociedades contemporáneas con la obsolescencia programada de la información, sin olvidar la información visual.<sup>9</sup>

En las autoficciones filmicas de Álvarez y Erice, la necesidad de anclaje temporal es inseparable de otra necesidad patente, la del anclaje espacial. En *Mercado de futuros*, Álvarez dedica largo tiempo a documentar el período de la burbuja inmobiliaria que precedió, en España, a la debacle económica de 2008. Con frecuencia, el discurso de la voz en *off* sobre la pérdida de la memoria y su maleabilidad contrasta con imágenes que exhiben la drástica transformación del paisaje urbano de Barcelona. Ocurre hasta el punto de que, para Sophie Mayer (2012), lo único que vemos *realmente* en *Mercado de futuros* es una “sucesión de espacios corporativos idénticos donde se celebran las ferias y congresos [del sector inmobiliario]”. Aprehendo estos espacios provisorios de ferias y congresos que se suceden en serie como “no-lugares” en el sentido originario dado por Marc Augé (1995: 77), de que no son definidos como relacionales, históricos o vinculables a la identidad. La obra documental híbrida de Álvarez equivale, como se desprende de los trabajos de Luis Prádanos (2018: 91-162), a una forma cinemática de ecocrítica urbana en la España post-2008. Llegados a este punto, surgen interrogantes. ¿Eclipsan estos “no-lugares”, acaso, las características distintivas de Barcelona, en la línea sugerida por Mayer? Los ciudadanos de la antigua polis, explica la voz en *off* en la película de Álvarez, solían elegir espacios arquitectónicos donde disponer imaginativamente sus recuerdos personales. ¿Qué ocurre con los recuerdos que solíamos asociar a lugares característicos de nuestras ciudades, cuando esos lugares son desplazados de manera abrupta, siendo reemplazados por “no-lugares”, como se muestra en *Mercado de futuros*? Las primeras imágenes de *Cristales rotos*, por otro lado, corresponden al plano general de un recinto industrial abandonado. ¿Es ese lugar vacío de la

---

<sup>8</sup> Cicerón fue el primero en señalar que el estudio de la memoria de Simónides se basaba no solo en el descubrimiento del significado del orden para la memoria, sino también en la comprensión de que la vista debe considerarse el más fuerte de todos los sentidos (Yates 1966: 4). Álvarez también se refiere al filósofo Georgias Leontinos, quien ubicaba sus ideas en lugares determinados para recordar sus discursos.

<sup>9</sup> La reflexión de Álvarez sobre el olvido desenfrenado de la información recuerda al razonamiento evocado más arriba de Rancière (157-58). Para saber más sobre cómo la revolución de la información y la proliferación de nuevos medios de comunicación y transporte han resultado en una compresión espacio-temporal cada vez mayor, que explica el anhelo de nuestras sociedades por el anclaje temporal y, por lo tanto, nuestra preocupación por la memoria, véase Huysen (2003: 11-29).

Fábrica Vizela, también, un lugar despojado de memoria? El título original de la película de Erice en portugués, "Cristales rotos", captura el nombre con el que los habitantes de la ciudad de Guimarães, situada al norte de Portugal, se refieren en la actualidad a lo que solía ser la fábrica del río Vizela. Cuando abrió en 1845, la fábrica trajo la electricidad y el ferrocarril a la región. Medio siglo más tarde, cuando Louis y Auguste Lumière rodaban su primer documental al otro lado de los Pirineos, en Francia, la Fábrica Vizela se había convertido en la segunda empresa de fabricación textil en Europa. En su hoy clásico documental mudo, *La salida de la fábrica en Lyon* (1895), los hermanos Lumière capturaron en el tiempo cómo un grupo de obreros salía de su lugar de trabajo. La película de Erice, realizada en el siglo XXI, en Portugal, visibiliza a través del documental híbrido contemporáneo, que también se dice ficción, a un grupo de personas que continúan desempleadas en tiempos de crisis, desde que cerró la fábrica donde trabajaban.<sup>10</sup> *Cristales rotos* es la grabación *escenificada* de sus testimonios colectivos y personales. Uno tras otro, dan fe con palabras como estas, ante la cámara del final de su vida laboral: "Me gustaría volver a trabajar... Pero me dijeron que era vieja. ¿Con cincuenta y seis años, ahora que voy a hacer?" (Judite Araujo en Erice 2012: 1:00:38-53).

Para rodar su película, Erice pidió al colectivo de antiguos trabajadores que volvieran a ocupar el comedor vacío de la Fábrica Vizela. El escenario de *Cristales rotos* es mínimo: de la pared cuelga un gran retrato de grupo donde vemos a cientos de mujeres y hombres que trabajaban en la fábrica a finales del siglo XIX.



Figura 1. Víctor Erice, *Trabajadores de la Fábrica Vizela: Primer plano de la fotografía en Cristales rotos*. Reproducida con permiso

<sup>10</sup> Al igual que Erice, que contrató a las desempleadas y desempleados que actuaron en *Cristales rotos*, Álvarez y el artista visual Francesc Torres emplearon a un grupo de parados para "El proyecto del 25%", obra artística que representó a Cataluña en la Bienal de arte de Venecia de 2013. Comisariada por Jordi Balló, esta iniciativa se concibió como una reflexión sobre el papel del arte en el contexto actual de la crisis.

Las mujeres y hombres contemporáneos que prestan testimonio en *Cristales rotos* miran la fotografía tomada en el mismo lugar donde están siendo filmados. La *mise en abyme* provocada por la reinscripción de la fotografía, inmóvil, en el medio del cine en movimiento, insta una distancia para con el objeto representado: "Cuesta mucho mirar a esta gente que está aquí... No reconozco a nadie"; "Toda esta gente me causa una gran impresión. Miran hacia nosotros, parece que quieren decir algo pero no sé bien qué no sé, no sé" (Rosa Gonçalves e Inês Ferreira Gomes en *Erice* 2012: 1:09:40-59, y 1:12:10-34, respectivamente). Diríase que los personajes de la película perciben la gran fotografía en blanco y negro como un rastro espectral de un mundo ya extinguido: "Son personas de otros tiempos"; "En mi opinión, ese tipo de trabajador ya no existe" (Judite Araújo y Maria Ana Coutinho Serrão en *Erice* 2012: 1:10:55-11:05, 1:10:20-31, respectivamente). En *Mercado de futuros* se entreteje una poética similar de la memoria –si bien relativa a un pasado más reciente– cuando la voz en *off* anuncia que se ha desvanecido el camino que conduciría a los orígenes de la crisis actual (en Álvarez 2011: 1:27:09-1:28:24).<sup>11</sup> *Cristales rotos* y *Mercado de futuros* son autoficciones que arrojan luz, a través del medio del cine, sobre la imposibilidad de documentar orígenes de manera límpida, directa, ya sean estos los orígenes del capitalismo vivido por la primera clase obrera, o los orígenes de la crisis financiera actual. La gran fotografía, impresa en blanco y negro, que se muestra en *Cristales rotos* cumple una función análoga a la que desempeñan en *Mercado de futuros* las imágenes rodadas antes de la crisis financiera de 2008. Al invitarnos a indagar en rastros dispersos del pasado que son manifiestamente oscuros, las autoficciones de Erice y Álvarez nos instan a interrogar la estabilidad de la memoria personal y su conexión con la presunta falta de memoria colectiva. Pero estas películas, sugiero, no son simples expresiones artísticas vinculadas al denominado "boom de la memoria",<sup>12</sup> esto es, al interés acuciante que despierta, también en el arte, el sentimiento generalizado de que el tiempo presente obnubila el pasado. Las autoficciones que Álvarez y Erice dirigen desde España sugieren que dicha industria cultural, focalizada ante todo en cuestiones relativas al franquismo y la memoria histórica, es amnésica a su manera al no prestar la debida atención al pasado reciente de una crisis todavía presente.

Las personas desempleadas que actúan en *Cristales rotos* no solo hablan de su pasado. Al describir su nueva relación con el futuro, revelan, además, su relación con el presente. Así queda patente con declaraciones como estas: "La fábrica cerró, como tantas otras. Por eso, las generaciones de obreros que vivían aquí se sienten perdidos ahora. Qué van a hacer, ¿hacia dónde deben dirigirse? La mayoría no lo sabe"; "ya no hay nada así... [Los trabajadores] tenían sus idea-

---

<sup>11</sup> Las palabras exactas de Álvarez están transcritas en el epígrafe que presenta este artículo.

<sup>12</sup> En España, el "boom de la memoria" suele asociarse a la proliferación de novelas, películas y otro tipo de obras artísticas que han buscado representar la Guerra Civil desde finales de los noventa. *Cristales rotos* y *Mercado de futuros* encajan más precisamente en la definición más amplia propuesta por Huyssen, (2003) según la cual "boom de la memoria" describiría la preocupación por la memoria que tienen las sociedades occidentales en general, sin olvidar las sociedades de la península ibérica en crisis.

les, y también una cierta esperanza en el futuro” (Miguel Viana da Silva y Antonio Monteiro Bastos en *Erice 2012*: 1:02:28-48, y 1:11:20-35, respectivamente). Los testimonios personales recabados en *Cristales rotos* contrastan con la documentación intermitente, en *Mercado de futuros*, del sueño compartido de acumulación inmobiliaria que imperaba en España antes de la crisis, durante el periodo de la burbuja inmobiliaria. Los comentarios sobre la maleabilidad de la memoria que la voz en *off* hace de manera recurrente, adoptando un tono elegíaco, entran en tensión con otras escenas de euforia colectiva que suceden en un recinto ferial. A ese recinto moderno, anónimo, donde se celebra una concurrida feria inmobiliaria antes del *crash* de 2008 se ha referido Mayer, con elocuencia, como “la fábrica de sueños que vende futuros a clientes desprevenidos”. Dado que la crisis financiera supuso una ruptura con los sueños utópicos de apropiación inmobiliaria, esas escenas de *Mercado de futuros* pueden recibirse como huella audiovisual de una relación previa con el futuro, *no* articulada en torno los imaginarios distópicos prevalentes en tiempos de crisis que manifiestamente vehiculan los testimonios de *Cristales rotos*.

El cine autoficcional aquí estudiado de Álvarez y Erice es sintomático del sentimiento prolongado de incertidumbre que evocan los antiguos trabajadores de la Fábrica Vizela y, al mismo tiempo, son películas que buscan responder a ese sentimiento. Enfatizan, de manera sostenida, la duda epistemológica. Es así en parte porque *Mercado de futuros* y *Cristales rotos* pertenecen a una categoría de cine trasgénero que desafía el objetivo principal asignado por Bill Nichols (1991: 30-31) al documental: la gratificación del “deseo de saber” del espectador. En España, Álvarez y Erice se suman a un amplio espectro de directores entre los que se incluyen Isaki Lacuesta, con *Pasos dobles* y *Cuaderno de barro* (2011), José Luis Guerín, con su documental de renombre internacional, *En construcción* (2002), y toda la obra de Joaquim Jordà.<sup>13</sup> Se trata de cineastas que han experimentado al margen de la industria del cine documental español al entrometerse abiertamente en su objeto de investigación cinematográfica, proponiendo una forma de cine autorreflexiva y mostrando una cuidadosa preocupación por el componente estético de su trabajo artístico. Además, su concepción autoral del cine documental cuestiona la suposición también descrita por Nichols (1991: 30-31), según la cual “aquella que vemos es evidencia de sucesos históricos, no simulaciones ficticias de ellos”. En esta línea, *Mercado de futuros* y *Cristales rotos* se presentan como documentales cuyas propuestas, tácitas o explícitas, apuntan al mundo histórico. Sin embargo, ambas películas sugieren que no hay acceso directo a un pasado más o menos reciente y, en ocasiones, documentan la crisis financiera mediante narraciones personales y simulaciones abiertamente ficticias de experiencias humanas.

<sup>13</sup> Antes de que saliera *El sol del membrillo* (1992) de Erice, el cineasta catalán Joaquim Jordà había experimentado con el cine documental bajo la influencia de la Nueva Ola francesa. Aunque drásticamente diferente en su forma y alcance militante, *Numax Presenta* (1980) de Jordà comparte con *Cristales rotos* el interés de documentar la relación de los antiguos trabajadores de la fábrica con su antiguo lugar de trabajo.

Con el tipo de cine autoficcional que proponen, Erice y Álvarez no entretienen al público ofreciendo una forma de ficción escapista, ni pretenden únicamente informarle sobre la causa de la actual recesión o sus movimientos sociales de protesta. Ambas películas proponen una *reflexión sobre* la crisis actual y pueden ser tomadas, además, en virtud de su estatuto dual trasgénero, indefinido, como *reflejo de* la incertidumbre o ambigüedad constitutiva que marca con especial fuerza los imaginarios sociales de la crisis.

## 2. UNA FORMA DE ESCRITURA QUE PIENSA (Y RESISTE)

¿Qué tipo de punto común puede haber entre las principales formas de resistencia en el panorama audiovisual actual? Creo que, básicamente, la respuesta es "la memoria".

José Luis Guerín, "Work in Progress"

Según el crítico y director de cine español José Luis Guerín, próximo al círculo de Erice y Álvarez, la disidencia en el cine actual tiene más que ver con el despliegue de formas particulares de pensar que con el uso hecho de la tecnología. El cine autoficcional propuesto por Álvarez y Erice, corresponde a la categoría de películas resistentes porque "poseen la conciencia de un medio y un lenguaje" (Guerín 2004). A diferencia del cine convencional de ficción, estos filmes no tratan lo real como "un efecto que producir para el entretenimiento"<sup>14</sup> sino como un territorio incierto donde se esparcen rastros oscuros por explorar. *Cristales rotos* y *Mercado de futuros* se presentan como artefactos cinematográficos claramente distintos de las comedias y dramas contemporáneos que hacen de la crisis española su tema principal o de fondo, como *Somos gente honrada* (2013) de Alejandro Marzoa, o *Los amantes pasajeros* (2013) de Pedro Almodóvar. También se distinguen de la ola de documentales abiertamente políticos sobre la crisis, entre los que figuran *Libre te quiero* (2012) de Basilio Martín Patino y *15M: Excelente. Revulsivo. Importante* (2012), de Stéphane Grueso. No obstante, aunque las películas autoficcionales de Álvarez y Erice no busquen transmitir un mensaje declaradamente político, sí son políticas en tanto en cuanto que su estatuto trasgénero disloca las fronteras entre el cine de ficción dominante y el documental informativo, situándose en los márgenes del mercado del cine.

*Cristales rotos* y *Mercado de futuros* proponen una noción de "ficción" fílmica que *no* se opone a la de verdad o realidad. Recuerdan que "ficción" se deriva del latín *figo*: dar forma, formar, modelar o fingir. Más adelante, la figuración y la imaginación comenzarían a entenderse como invención, artimaña y disimulo; pero originalmente, "ficción" significaba *esculpir*, modelar con arcilla, crear figuras e imágenes. Volviendo sobre los orígenes etimológicos del término, Rancière

---

<sup>14</sup> Cuando menciono que *Cristales rotos* y *Mercado de futuros* "no tratan lo real como un efecto que producir", estoy siguiendo el entendimiento que Rancière (2006) propone del cine de ficción a partir del concepto de fábula de Aristóteles.

(2006: 158) ha sugerido que el documental “puede llevar esa obra artística a su esencia, a una forma de cortar una historia en secuencias, de ensamblar planos en una historia, de unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes”. Tal es el caso de *Cristales rotos* y *Mercado de futuros*. En estas películas, la “ficción” debe entenderse como obra que se esculpe cuidadosamente en palabras e imágenes. Es el prisma a través del cual cineastas como Erice y Álvarez se relacionan con la realidad opaca que buscan documentar.

Al presentarse explícitamente como construcciones artísticas autorreferenciales, *Cristales rotos* y *Mercado de futuros* no solo iluminan las líneas borrosas que separan la ficción del cine documental, reforzando así la duda epistemológica que los autores de autoficción propagan, en la literatura como en las artes. Aquí, el cine no está impulsado por una preocupación en exclusiva estética. Esa preocupación por el trabajo en el estilo, cuya importancia subrayan Erice y Álvarez, supone una respuesta ética y política, siguiendo la lógica de Erice: “En un mundo saturado de imágenes, ¿qué podemos hacer para *esculpir* imágenes veraces?” (Erice 2003b). Después de interrogar al público durante su presentación de *Cristales rotos* en la Cineteca de Madrid, el director evocó los inicios de la tradición del cine documental. Cuando realizó el primer largometraje documental, *Nanook el esquimal* (1922), Robert Flaherty encontró grandes dificultades para filmar escenas en interiores, debido a las limitaciones espaciales y la falta de luz natural. De hecho, la mayoría de las escenas interiores que inaugurarían la historia del cine documental se rodaron en un iglú de tres paredes construido específicamente para la película (Barnouw 1993: 34-36). En su presentación, Erice celebró el derecho de Flaherty a modificar, o esculpir, la realidad con el fin de documentarla mejor, y vinculó ese derecho fundamental a la *voluntad imperante de escribir* del cineasta, idea que se relaciona, en la obra teórica de Erice, con la conceptualización del cine de autor.<sup>15</sup>

La práctica cinematográfica de Erice es una continuación coherente de su discurso sobre el cine. El cine autoficcional, parafraseando las palabras de Jean-Luc Godard (1998) sobre el cine de autor, como una forma de escritura que piensa. Erice sostiene, como Godard, que el papel del cineasta consiste tanto en filmar como en pensar en películas (Marías y Vega 1983: 59-70). Este entendimiento que trasladamos al cine autoficcional se remonta a la influyente teorización de Alexandre Astruc sobre la “cámara-bolígrafo”. Con su ensayo “The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Style” (1948), Astruc inauguró la teoría del autor en el cine. Anunció que el cine, que hasta ese momento se pensaba exclusivamente como medio de entretenimiento, finalmente se estaba convirtiendo en una forma de expresión artística. Después de declarar que el cine se estaba “convirtiendo gradualmente en un lenguaje”, Astruc formuló su definición de lenguaje, “una forma en la cual, y mediante la cual un artista puede expresar

<sup>15</sup> Como documenta Rosanna Maule (2008: 62), Erice se ha asociado principalmente con el cine de autor desde que se involucró directamente en el movimiento de la *nouvelle vague* o nueva ola al comienzo de su carrera, cuando dirigió un segmento de *Los desafíos* (1961), una película incluida en la antología a cargo de uno de los productores más influyentes del nuevo cine español, Elías Querejeta.

sus pensamientos, por abstractos que sean, o traducir sus obsesiones exactamente como se hace en un ensayo o una novela contemporánea" (Astruc 1968: 18). Astruc despejó el camino para futuros enfoques al medio cinematográfico como lenguaje, pero su concepción del lenguaje como medio *transparente* de comunicación fue desplazada con la llegada del giro lingüístico en los años 60 y 70.<sup>16</sup> Desde entonces, el cine de autor, incluido el cine autoficcional, se ha vuelto cada vez más autorreferencial.<sup>17</sup> La idea de que el pensamiento puede traducirse directamente en lenguaje se ha cuestionado, como lo ilustra el siguiente comentario fuera de pantalla de Godard, en su película *Una mujer es una mujer*: "¿Por qué hay tantos signos por todas partes? Terminé preguntándome de qué se trata el lenguaje, signos con tantos significados diferentes que la realidad se oscurece cuando debería distinguirse claramente de lo imaginario" (Godard 1975: 155). Como Godard, pero hablando desde un presente de crisis financiera, Álvarez percibe las palabras como trazos oscuros, cuya significación desplazada *no* aclara la realidad, "ya no significan lo mismo" (en Álvarez 2011: 1:27:09-1:28:24). El lenguaje, y con él la escritura de ficción, dejó de ser una noción estable cuando resurgió como metáfora de la creatividad personal en la nueva ola del cine de autor donde Erice y Álvarez encuentran inspiración.<sup>18</sup>

Para Erice, las películas de Álvarez, que aquí analizamos desde el prisma de la autoficción, son la prueba de que el cine documental puede entrar en la categoría artística del cine de autor. En su artículo sobre *El cielo gira*, Erice (2005) subraya el enfoque artístico que comparte con Álvarez, declarando que "todas las imágenes y sonidos expuestos a un espectador deben ser creados primero como una forma de escritura cinematográfica".<sup>19</sup> Curiosamente, Álvarez ha explicado, en cambio, que busca "hacer referencia a una tradición en el documental, comenzando con Robert Flaherty y tratando, como hicieron los pioneros, de salir a la calle sin más y ver lo que pasa ahí fuera" (Álvarez 2005). Sin embargo, como sucede en *Nanook el esquimal* de Flaherty, *Mercado de futuros* está lejos de ser la grabación directa de "lo que pasa ahí fuera", o lo que se encuentra espontá-

<sup>16</sup> Con "giro lingüístico" me refiero a la amplia exploración del poder del lenguaje propuesta desde los años 70 por pensadores como Julia Kristeva, Judith Butler, Michel Foucault, Jacques Derrida y Hayden White, cuyo trabajo descentró drásticamente la noción de lenguaje como un medio de expresión transparente. Los estudios de Christian Metz también serían fundamentales para pensar el cine como lenguaje. Metz (1974) analiza la expresividad cinematográfica a través de la lingüística estructural para centrarse, a diferencia de Astruc, en la especificidad del cine frente a otros lenguajes como el lenguaje literario. Más ampliamente, sobre las interconexiones entre el giro lingüístico y la autoficción, véase López-Gay (2020: 66, 169-70).

<sup>17</sup> Timothy Corrigan (1991: 5-6) insiste en que los intentos del autor de la película por interactuar con su público a través del cine autorreflexivo se han vuelto aún más visibles desde los años 80.

<sup>18</sup> Para saber más sobre la renovación de la definición conceptual de autoría cinematográfica propuesta por Godard y otros durante las décadas de 1950 y 1960, y la influencia que dicha renovación tuvo en los directores de cine de autor europeos, incluido Erice, véase Maule (2008: 62-80).

<sup>19</sup> Erice prosigue planteando que una película que no es fruto de un proceso de escritura cinematográfica, a diferencia de *El cielo gira* de Álvarez, "podría pertenecer al campo del periodismo, la sociología o la antropología, pero no al campo del cine" (Erice 2005). Mi interés aquí en el elogio de Erice a los métodos artísticos de Álvarez es su entendimiento de que el cine documental puede entrar en la categoría de cine de autor, y no la distinción tácita que hace entre arte superior e inferior, las películas que pertenecen al ámbito del cine de autor y las que no.

neamente en la realidad. Muchas de las escenas rodadas en “no-lugares” indistinguibles, como las ferias inmobiliarias internacionales celebradas en Barcelona antes de la crisis financiera, son marcadamente ambiguas, hasta el punto de que el espectador no puede saber si esas escenas son, o no, resultado de actuaciones previstas. Al mostrar repetidamente fondos fotográficos promocionales elaborados a tamaño real y modelos arquitectónicos iluminados que recuerdan implícitamente al cine convencional, la película resalta la artificialidad del cine documental de autor (Mayer 2012).<sup>20</sup> De manera más general, a lo largo de *Mercado de futuros*, la voz en *off* tiende a adoptar un tono íntimo, por momentos nostálgico, que recuerda constantemente al espectador que la película es en sí misma una construcción subjetiva. Como ha subrayado Jacqueline Sheean (2018) para el caso de *Mercado de futuros*, Álvarez privilegia la nostalgia antes que el impulso narrativo de carácter informativo, adoptando una forma híbrida de documental que resiste, también en el plano formal, al mercado del cine documental comercial.

El documental de autor buscaría, según infiero de otras declaraciones de Álvarez (2009: 75), restituir la mirada del creador evitando caer en convenciones del documental *mainstream*. Así lo certifica Erice al explicar, desde su óptica compartida con Álvarez, que el cine documental supone una forma artística de escritura porque la mirada del cineasta sobre la realidad siempre está impregnada de ficción (Erice 2013). Siguiendo esta lógica, en *Mercado de futuros*, el discurso de la voz en *off* que parecería generar el curso tomado por las imágenes constituiría, también, una forma de escritura ficcional. En el caso de *Cristales rotos*, por otro lado, la “voluntad de escritura” referida por Erice tiene que ver, literalmente, con un trabajo de redacción del guion cinematográfico que incluye y va más allá de la cosmovisión del cineasta. Tras realizar una larga serie de entrevistas con los desempleados que solían trabajar en la Fábrica Vizela, Erice compiló el borrador de un guion, a partir de sus testimonios personales. En una segunda fase, nueve de los entrevistados colaboraron con el director en un proceso de reescritura colectiva del guion (Erice 2005). Finalmente, Erice pidió al grupo de actores improvisados, así como a un actor profesional que se unió al equipo, que posaran ante la cámara como si recitaran un papel para el *casting* del documental por realizar. Uno a uno, sin esconder que están actuando, miran hacia el público dirigiendo sus palabras a Erice, a quien imaginamos tras la cámara. La figura ausente del cineasta se vuelve presente, a lo largo de toda la película.

La determinación de documentar la crisis financiera ibérica a través del cine autoficcional no responde tanto a la voluntad de asignar un sentido dado a sus causas como al deseo de registrar el proceso arqueológico de reordenación de diversos signos difusos que remiten de manera oblicua a esas causas, visibilizando un pasado histórico presuntamente desplazado por el presente. Autoficciones fílmicas como *Cristales rotos* y *Mercado de futuros* se atienen a la concepción de cine disidente descrita por Guerín. A pesar de su carácter au-

<sup>20</sup> Véanse, por ejemplo, las escenas de *Mercado de futuros* en Álvarez (2011: 00:15:56-16:10).

torreferencial, que con frecuencia llama la atención sobre la ficcionalidad de toda escritura, incluyendo la fílmica, el cine autoficcional no se cierra sobre sí mismo, desvinculándose de lo real. Prueba de ello son las escenas intercaladas en *Mercado de futuros* que cumplen la función de registrar prácticas simbólicas, “tácticas” mediante las cuales los ciudadanos ocupan de manera momentánea espacios públicos, creando memoria de su ciudad y para su ciudad, Barcelona. Pensemos en momentos que muestran las interacciones animadas de la gente en el mercadillo de *Els Encants* de Barcelona, hoy reubicado en un moderno centro comercial; un hombre cualquiera que cuida de un jardín comunitario bajo la autopista; un grupo de personas haciendo *parkour* rodeados de grafitis... (en Álvarez 2011: 00:39:16-47:45, 1:02:48-07:34, y 1:27:09-28:24). Estas escenas exteriores, aparecidas de manera intermitente en *Mercado de futuros*, sirven para documentar aquello de Michel de Certeau (1988: 41) describió famosamente como “un arte de los débiles, [...] la proliferación de manipulaciones aleatorias e indeterminables, dentro de un inmenso marco de restricciones y seguridades socioeconómicas: miríadas de movimientos casi invisibles, jugando con la textura cada vez más refinada de un lugar que es uniforme, continuo y constituye un lugar adecuado para todas las personas”. A diferencia de las escenas rodadas en “no-lugares”, antes mencionadas, estas interrumpen la sucesión visual de espacios sin carácter –como centros comerciales de nueva construcción o ferias inmobiliarias internacionales– sobre los cuales se asienta la homogeneización global del paisaje urbano. En *Mercado de futuros* se factura la documentación de no-lugares mediante el registro de tácticas ciudadanas de apropiación del espacio, que instan al público a interrogar, a partir de su vínculo específico con el espacio, la suposición generalizada de que las prácticas personales y colectivas de memoria están irremediabilmente en declive.



Figura 2. Mercedes Álvarez, *Mercadillo de Els Encants, Barcelona, en Mercado de futuros*.  
Reproducida con permiso

En *Cristales rotos*, la reocupación del espacio por parte de los antiguos trabajadores de la Fábrica Vizela sí fue cuidadosamente preparada. Erice y su equipo siguieron un proceso de planificación meticulosa, en el sentido de que la ocupación fue ejecutada con el fin de ser documentada. Desde su subtítulo descriptivo, *Pruebas para una película en Portugal*, el filme se presenta como una obra inacabada, una serie de pruebas de pantalla para un documental por venir. Erice ha detallado cómo tras compilar los testimonios personales de los desempleados de la Fábrica Vizela, les presentó a estos el borrador del guion para su revisión y aprobación, iniciando así un proceso de reescritura colectiva (Erice 2013b). Es revelador que posteriormente cada uno de los actores no profesionales *no* recitara necesariamente aquello que habría sido su propio papel en la vida real. Surge un espacio de identificación narrativa entre los antiguos trabajadores y el cineasta que media entre ellos, guiando una *performance* donde el ponerse en el lugar del otro forja un nosotros. *Cristales rotos* es una autoficción –recapitulemos– en la medida en que se trata de una película *de autor* que al mismo tiempo reivindica su parte de ficción, no contrapuesta a una documentación de lo real. En ella se problematiza una noción de autoría como categoría-estanca, asociada de manera unívoca a una figura cardinal, fuerte, de yo-director como lo es sin duda la de Erice, en el ámbito del cine español de autor. Su película *Cristales rotos* se constituye, pues, en última instancia como puesta en escena y registro del proceso mediante el cual la suma de memorias personales de los antiguos trabajadores emerge a modo de memoria colectiva, fílmica, creada por y para esa comunidad de desempleados de la Fábrica Vizela. Ello, con la participación crucial, nunca oculta, del director que inevitable y felizmente filtra lo real-inventado a través de su mirada autoral. Considerando esta especial conjugación de fuerzas complementarias, que no contrapuestas, tomo la película autoficcional de Erice como cristalización, dentro del espacio del cine español de la última década, del viraje posible a un entendimiento de la autoficción que incluya la ficción colectiva o *colectficción*, en la línea sugerida por Priscila Gag Artigas (2017).

Hacia el final de *Cristales rotos* aparece el actor profesional, Valdemar Santos, cuya actuación afianza de manera definitiva el engarce de lo individual en lo colectivo. Posando con descaro ante la cámara, bajo el mismo nombre que usa en la vida real, Santos declara saber de memoria todos y cada uno de los papeles que ha interpretado durante su carrera. Entre otros, rememora en estas palabras el papel que desempeñó en la obra de teatro *O Capital* (1896), del dramaturgo socialista António Ernesto da Silva:

¡Memoria! ¿Queréis saber si yo tengo memoria? ¡Porque la tengo!... ¡Sin memoria un actor no es nada, está perdido! Y yo soy actor, un actor serio. ¡Sí que tengo memoria, lo que no tengo es trabajo! Pero puedo recordar todos los papeles que he interpretado a lo largo de mi vida, desde el primero hasta el último. Yo, que fui Carlos Marques en *O Capital*, del gran Ernesto da Silva. ¿Otra vez no sabéis de qué hablo? ¡Vosotros! ¡Sois vosotros los que no tenéis memoria! (Valdemar Santos en Erice 2012: 1:12:50-13:57)

La intervención final de Santos ilustra hasta qué punto películas como *Cristales rotos* y *Mercado de futuros*, documentales de autor que con frecuencia reflexionan sobre el tema de la pérdida de memoria, son, al mismo tiempo, fábricas generadoras de memoria en un presente de crisis compartido. Aunque para Marx el arte, incluido el teatro, fuera un instrumento de análisis entre muchos otros, eso distaba mucho de ser el caso en los círculos socialistas portugueses del siglo XIX. Beatriz Peralta García (2011: 37-45) explica que fue justamente el pionero en defender desde el socialismo el uso del teatro como herramienta pedagógica, Luís de Figueiredo,<sup>21</sup> quien encargó a Ernesto da Silva que escribiera una obra de teatro, *O Capital*, para su representación el 1 de mayo de 1895. En la autoficción *Cristales rotos*, dirigida en el siglo XXI por Víctor Erice –película donde *nada* queda sujeto a la improvisación, como bien subraya María Filomena Molter (2017: 247)–, la referencia de Santos a *O Capital* funciona como recordatorio de la tradición olvidada de los obreros europeos, que solían representar obras teatrales socialistas en fábricas y teatros, para reivindicar sus derechos laborales. Hoy, a través del cine autoficcional generado en común, en tiempos de crisis, los desempleados exigen su derecho a ser visibles. Al volver a ocupar físicamente el espacio vacío de la fábrica, y a compartir sus historias entre ellos y con nosotros, convirtiéndose en actores y, por tanto, en agentes de esta autoficción colectiva, los antiguos trabajadores de la Fábrica Vizela crean *de facto* un espacio simbólico de identificación colectiva. Si bien estas dos autoficciones fílmicas de la crisis y *sobre* la crisis son marcadamente autorreferenciales, en tanto en cuanto que apuntan a su propia *escritura de ficción* a través del medio del cine, ateniéndose al estilo singular de Álvarez y Erice, respectivamente, la autorreflexividad no debe confundirse aquí con el argumento de que lo real es irrelevante. La ficción no se opone en este tipo de cine a lo real documentado, sino que constituye la lente a través de la cual el cineasta, el equipo de actores y, por extensión, el espectador, perciben y se relacionan con esa realidad.

Con *Mercado de futuros* y *Cristales rotos*, Álvarez y Erice abandonan el *modelo centrípeto* original de autoficción, encerrado en sí mismo, que pone en primer plano el soliloquio psicológico del yo con el yo, según sucede en películas antes mencionadas, como *La morte rouge*, de Erice y *Dolor y gloria*, de Almodóvar. En lugar de ello, despliegan un *modelo centrífugo* de autoficción cinematográfica que invita al espectador a cuestionar su presente histórico. La fuerza inusitada de las formas de escribir, líricas pero transgresoras, cultivadas por Erice y Álvarez desde el cine trasgénero que se presenta como documental y ficción, reside, en última instancia, en los modos artísticos de resistencia social que sus respectivas películas documentan, y en ocasiones provocan, en el contexto específico de la crisis ibérica. *Mercado de futuros* y *Cristales rotos* responden a la voluntad sostenida de reinventar prácticas hacedoras de memoria social que se tornen visibles a través del cine, mediante la reconfiguración de identidades personales que se interconectan como colectivo. La autoficción recuerda que el

---

<sup>21</sup> Además de otras seis obras sociales, da Silva escribió *Teatro Livre e Arte Social* (1902), una presentación y análisis de las reglas básicas que debe cumplir el teatro militante socialista. Para saber más, véase Peralta García (2011).

cine comprometido con su presente histórico no necesariamente busca denunciar de manera explícita injusticias políticas o sociales. La sensibilidad autoficcional de Álvarez y Erice va más allá del lamento ante una supuesta pérdida de la memoria. Mediante el despliegue de estrategias de ambigüedad de carácter centrífugo, *Mercado de futuros* y *Cristales rotos* no se limitan a presentar órdenes alternativos de cine trasgénero. En virtud de una suerte de analogía imaginaria, también invitan al público de su tiempo, de manera oblicua pero persistente, a repositionarse frente a la realidad histórica compartida de la crisis, atizando la creencia en nuevos órdenes por venir, no solo cinéticos sino también sociales, y acaso políticos.

#### OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (2007). El pacto ambiguo de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Álvarez, Mercedes (2005), entrevistada por Fabien Lemercier. "The Sky Turns: The Shadow of Time", Cineuropa, <<http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=en&tid=1052&did=53080>> (20 de septiembre de 2021).
- Álvarez, Mercedes (2009). "¿Por qué el documental?", *Arkadin* 4.3: 74-77.
- Álvarez, Mercedes (2011). *Mercado de futuros*. Leve Productora: España.
- Astruc, Alexandre (1968). "The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo", in *The New Wave: Critical Landmarks*, ed. Peter Graham. Garden City, NY: Doubleday.
- Augé, Marc (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Nueva York: Verso.
- Barnouw, Erik (1993). *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Nueva York: Oxford University Press.
- Casas, Ana (2014). "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales", in *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Corrigan, Timothy (1991). *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- De Certeau, Michel (1988). *The Practice of Everyday Life*. Oakland, California: University of California Press.
- Encarnación, Omar (2014). *Democracy without justice in Spain*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Erice, Víctor (2005). "A propósito de El cielo gira", *El País*, <[http:// https://elpais.com/diario/2005/05/13/cine/1115935209\\_850215.html](http://https://elpais.com/diario/2005/05/13/cine/1115935209_850215.html)> (20 de septiembre de 2021).
- Erice, Víctor (2012). *Cristales rotos*, in dir. Erice et al *Centro histórico*. Nueva York: The Cinema Guild.
- Erice, Víctor (2013a). "Víctor Erice y Pedro Costa, hoy en el Séptimo Vicio desde la Seminci, 22 de octubre de 2013", in Podcast: Séptimo Vicio en Radio 3. Madrid: Radio Televisión Española, <<http://www.rtve.es/radio/20131022/victor-erice-pedro-costa-hoy-septimo-vicio-desde-seminci/773120.shtml>> (20 de septiembre de 2021).

- Erice, Víctor (2013b). Presentación de Centro Histórico, grabación de video de José Chica, 11 de diciembre de 2013. Madrid: Cineteca de Madrid.
- Forné, Anna y Patricia López-Gay (2022). "Archival Practices in Post-millennial Documentary Cinema in Argentina and Spain", in *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms*, eds. Alexandra Effe et al. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Gag Artigas, Priscila (2017). "De la autoficción a la ficción colectiva: Y todos éramos actores: un siglo de luz y sombra de Gustavo Gac-Artigas", *Imposibilia: Revista internacional de estudios literarios*, 14: 51-72. DOI: < <https://doi.org/10.32112/2174.2464.2017.160>>.
- Godard, Jean-Luc (1975). *A Woman Is a Woman; A Married Woman; Two or Three Things I Know about Her: Three Films*. Londres: Lorrimer.
- Godard, Jean-Luc (1988). *Histoire(s) du cinema*. París: Gallimard.
- Guerín, José Luis (2004). "Work in Progress", *Rouge*, <[http://http://www.rouge.com.au/4/work\\_progress.html](http://http://www.rouge.com.au/4/work_progress.html)> (20 de septiembre de 2021).
- Huyssen, Andreas (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Labanyi, Jo (2007). "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War", *Poetics Today*, 28.1: 89-116. DOI: <<https://doi.org/10.1215/03335372-2006-016>>.
- López-Gay, Patricia (2020). *Ficciones de verdad: Archivo y narrativas de vida*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Marías, Miguel, y Felipe Vega (1983). "En el camino del Sur. Una conversación con Víctor Erice", *Papeles de Cine Casablanca*, 31: 59-70.
- Martí, Octavi (2005). "El documental de Mercedes Álvarez sobre su aldea soriana gana el premio del Festival de París", *El País*, <[https://elpais.com/diario/2005/03/14/espectaculos/1110754802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/03/14/espectaculos/1110754802_850215.html)> (20 de septiembre de 2021).
- Maule, Rosanna (2008). *Beyond Auteurism: New directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s*. Bristol y Chicago: Intellect.
- Mayer, Sophie (2012). "Whose Waste? Mercedes Álvarez's Mercado de futuros", *BFI Film Forever*. <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/newsandviews/festivals/blog/lff-2011-10-17-futures-market.php>> (20 de septiembre de 2021).
- Metz, Christian (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Molder, Maria Filomena (2017). "Green Leaves, Green Sorrows: On Victor Erice's Broken Glasses", in *Thinking reality and time through film*, ed. Christine Reeh y José Manuel Martins. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 244-265.
- Morán Rodríguez, Carmen y Teresa Gómez Trueba (2017). *Hologramas: realidad y relato del siglo XXI*. Gijón: Trea.
- Nichols, Bill (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Peralta García, Beatriz (2011). "Literatura y movimiento obrero en Portugal: la cultura política del socialismo en su teatro", *Espacio, tiempo y forma*, 23: 37-54. DOI: <<http://dx.doi.org/10.5944/etfv.23.2011.1573>>.

- Picornell, Mercè (2017). "Abriendo fisuras en el escenario de lo hiperreal: una lectura del documental Mercado de futuros de Mercedes Álvarez", *Confluencia*, 32.2: 178-191. DOI: <<https://doi.org/10.1353/CNF.2017.0009>>.
- Poyato Sánchez, Pedro (2009). "El realismo y sus formas en el cine rural español", in *El realismo y sus formas en el cine rural español*, ed. Pedro Poyato Sánchez. Córdoba: Ayuntamiento de Dos Torres, 7-14.
- Prádanos, Luis (2018). *Postgrowth Imaginaries: New Ecologies and Counterhegemonic Culture in Post-2008 Spain*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Rancière, Jacques (2006). *Film Fables*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Rowland Dix, Hywel (2018). *Autofiction in English*. Cham: Springer International Publishing.
- Sheean, Jacqueline (2018). "Nostalgic Materialism: Crisis and Memory in Mercedes Álvarez's Mercado de futuros", *Revista de Estudios Hispánicos*, 52.2: 327-349. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1353/rvs.2018.0059>>.
- Srikanth, Siddharth (2019). "Fictionality and Autofiction", *Style*, 53.3: 344-363. DOI: <<https://doi.org/10.5325/style.53.3.0344>>.
- Yates, Frances (1966). *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press.



## AUTOFICCIÓN Y VIOLENCIA DE GÉNERO EN EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO\*

AUTOFICTION AND GENDER-BASED VIOLENCE  
IN CONTEMPORARY SPANISH THEATRE

MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA  
Universidad de Granada  
mariodelatorre@ugr.es

Recibido: 16.09.2021

Aceptado: 19.12.2021

RESUMEN: La autoficción, originada en el ámbito narrativo, se ha convertido en un auténtico fenómeno cultural en diferentes géneros, incluyendo el teatro, y sin renunciar a participar de la actual y creciente politización del arte. Así, podemos identificar en el teatro español a una serie de dramaturgas que han condenado de diferentes maneras el problema de la violencia machista. En este trabajo se analiza la capacidad de la autoficción para generar un discurso crítico contra problemas del mundo real, en concreto la violencia ejercida contra las mujeres. Con este fin, se lleva a cabo el análisis de los espectáculos *Efecto Foehn*, de Christina Gavel, *Anatomía dunha serea*, de Iria Pinheiro, y *La casa de la fuerza*, de Angélica Liddell. En la primera obra la autora ofrece su testimonio acerca de la violación que sufrió años atrás para extender su mensaje sobre la sociedad española; en la segunda se denuncia la violencia obstétrica que Pinheiro sufriera en primera persona; y en la última Liddell emplea el dolor ocasionado por una ruptura amorosa para conectar su sufrimiento con el de las víctimas de los feminicidios de Ciudad Juárez. En todas estas piezas teatrales, la coincidencia del personaje, la autora y la narradora provoca que se constituyan en ejemplos de teatro autoficcional y político.

---

\* Esta investigación forma parte del Proyecto I+D "Pensar lo real: autoficción y discurso crítico" (Ref. FFI2017-89870-P), Ministerio de Ciencia e Innovación, España.

**PALABRAS CLAVE:** Autoficción, estudios teatrales, estudios de género, violencia de género, teatro español

**ABSTRACT:** Autofiction, originated in the narrative literary field, has become a real cultural phenomenon with broad acceptance in various genres, including drama. In addition to this, the progressive and current politicization of art has also been reflected in drama appearing different subjects relating to social issues. Thus, in Spanish theatre, we find female artists who have condemned the problem of male violence against women. In this work, we will analyze the capacity of autofiction to generate critical discourse against problems in the real world, in particular violence against women. To this end, we will conduct the analysis of some contemporary plays as *Efecto Foehn*, by Christina Gavel, *Anatomía dunha serea*, by Iria Pinheiro, and *La casa de la fuerza*, by Angélica Liddell. In the first play the author gave testimony of the rape she had suffered years ago and extended it over the whole reality in Spain; in the second one the author denounces the obstetric violence that she suffered; and in Liddell's play, she uses her personal distress caused by the break-up of her relationship to connect her suffering to the victims of the femicides in Ciudad Juárez. In these plays, the coincidence of character, author, and narrator turns these theatrical works into examples of political and theatrical autofiction.

**KEYWORDS:** Autofiction, Drama Studies, Gender Studies, Gender-based Violence, Spanish Drama



#### INTRODUCCIÓN: TEATRO Y AUTOFICCIÓN

Desde que Serge Doubrovsky acuñara y definiera el término autoficción en 1977 como “fiction, d'événements et de faits strictement réels”, diferentes novelistas han usado la libertad que les proporcionaba este marchamo para desarrollar su obra. Aunque el término fue creado en el ámbito francés, la literatura española se ha sumado a esta tendencia con resultados más que notables, como ya estudiara tempranamente Manuel Alberca (1996). Y si el concepto surgió en un contexto narrativo, en concreto el de la novela francesa del último cuarto del siglo pasado, son numerosos los artistas, y los investigadores, que han intentado expandir esta categoría a otros géneros y artes.

Así, desde una perspectiva comparatista, se ha aplicado al cine (Herrera Zamudio 2007; Gómez Tarín y Rubio Alcover 2013; Torre-Espinosa 2015; Casas 2019) o el teatro (Toro 2010; Abuín González 2011; García Barrientos 2014; Tossi 2015, 2017; Casas 2019). Es lógico que cuando se intenta realizar la traslación del

concepto a otros géneros surjan resistencias desde un punto de vista teórico. Aun así, defendemos que la autoficción es posible en escena cuando se trata de obras teatrales en las que se produce la coincidencia de nombre entre el autor,<sup>1</sup> el narrador y el personaje, y el espectador es consciente de dicha circunstancia por la propia textualidad escenificada o bien por paratextos.

En la entrada dedicada a la autoficción de *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, Patrice Pavis es taxativo al respecto: “*Theatrical autofiction is rarer, but it does exist*” (2016: 22). En este mismo sentido se expresa José Luis García Barrientos solventando la aporía que supone la hipótesis de la existencia de un teatro de corte autobiográfico. Para ello propone el teatro autoficcional como salida teórica a todos estos conflictos. Si en un principio el investigador proponía que “el teatro es ficción y sólo ficción” (2014: 129), excluyendo la posibilidad de lo factual en el escenario, luego vendría a matizar que solo “la categoría de autoficción resuelve la aporía del teatro autobiográfico” (2014: 144) al permitir la penetración de lo factual en escena.

Para intentar resolver cualquier duda al respecto, a la posibilidad teórica de aplicar la autoficción a la escena, es necesario tener en cuenta las peculiaridades del teatro, y uno de los primeros elementos a tener en consideración es determinar a quién corresponde la autoría. Si en una novela esto genera escasas dudas, habitualmente la persona que firma el libro o el manuscrito, cuando hablamos del género dramático debemos contar con la intervención determinante de otras personas en el proceso creativo. En un primer lugar el escritor (en el caso de que la obra cuente con un texto previo), que sí puede ser asimilado al estatus de los escritores en las novelas. En este caso el dramaturgo es el responsable de la creación de personajes, acciones o espacios, por ejemplo, que son proyectados por el director de escena –o cualquier otro lector– durante el proceso de lectura del texto.

Pero debemos tener en cuenta que, en el teatro contemporáneo, el director de escena suele tener la responsabilidad principal en el resultado final entre todos los integrantes del equipo artístico, y compartimos esta visión puesto que entendemos el teatro como espectáculo. Todas las decisiones que se toman para la puesta en escena son tan relevantes que no podemos pensar en el teatro excluyendo la labor artística del director. Gracias a su intervención se pueden distinguir las diferentes propuestas de un *Hamlet* dirigido por Miguel del Arco o bien por Alfonso Zorro, por citar dos estrenos recientes del teatro español. La interpretación del texto original, la planificación lumínica, el vestuario, la proxémica y la kinésica de los actores, o el uso de la música son solo algunos elementos que vienen determinados principalmente por la acción del director escénico. Sin su participación la obra sería otra, aunque los otros elementos permanecieran

---

<sup>1</sup> La celebración del XVII Seminario Internacional “Teatro, (Auto)biografía y Autoficción (2000-2018). Homenaje al profesor José Romera Castillo”, organizado en la UNED de Madrid entre el 20 y el 22 de junio de 2018, actuaría como claro indicativo de la aceptación creciente de la autoficción en el teatro español (Lain Corona y Santiago Nogales 2019). En esta misma línea se debe interpretar también, por ejemplo, el número 53 de 2020 dedicado a la autoficción de *Las Puertas del Drama*, revista de la Asociación de Autores de Teatro.

siendo los mismos, y quedando el texto teatral solo como un punto de partida a disposición de sus intereses creativos según las condiciones de producción.

Esta autoridad del director, con inicios a finales del siglo XIX (Sánchez 2002: 34), se ha ido agudizando desde mediados del siglo pasado a medida que este ha ido asumiendo responsabilidad en el resultado final. Esto ha llegado hasta tal punto que en ciertas manifestaciones teatrales la figura del autor del texto literario queda relegada a un segundo plano, usándose como reclamo comercial el nombre del director. Algo así sucede con el estreno en 2015 de *El público*, coproducción del Teatro La Abadía y el Teatro Nacional de Catalunya. En toda la publicidad el nombre del director, Àlex Rigola, y del autor del texto teatral, Federico García Lorca, tenían el mismo tamaño. Esto es solo una muestra de cómo la recepción del teatro es un fenómeno en el que, si bien intervienen diferentes agentes creativos, la autoría recae sobre el director en la mayoría de los casos. De esta manera podemos hablar del teatro de Bob Wilson, Peter Brook o Romeo Castellucci independientemente de la pieza teatral originaria sobre la que partan para sus dramaturgias. Es por ello que la solución aportada por Vera Toro (2010: 36) sobre la autoría en la autoficción dramática nos resulta de gran operatividad, porque designa al director del texto escénico y al escritor del texto teatral como responsables de la obra autoficcional, algo que es loable por reunir en la misma figura a los dos principales agentes creativos, aun limitando esto la autoficción a la vida del autor, lo que sería una lectura algo reductora por otra parte.

Otro elemento complejo a tener en consideración en el teatro autoficcional es la figura del narrador. La controversia deviene de la propia naturaleza del género, y es que en la teoría literaria el drama ha sido contrapuesto a la narración desde la *Poética* de Aristóteles. Son dos modos de enunciación y recepción con características diferenciadas, ya que, si en el teatro existe la inmediatez, en la novela nos encontramos con la mediación de la representación. A pesar de esto, es obvio que en el teatro existe una narración de hechos, además de la mostración de las acciones llevadas a cabo por los actores u otro medio. Estas ideas han sido profundamente analizadas en la crítica literaria, tal y como lo llevaría a cabo Anxo Abuín González en *El narrador en el teatro*. Sobre esta figura problemática diría lo siguiente: "Situado fuera del universo ficticio de lo representado, o, para ser más exactos, creando otro nivel *aparte* dentro de él, el narrador explica, glosa, parafrasea la obra, interpreta el espectáculo, dirige sobre la escena a los otros personajes" (1997: 29). En la autoficción precisamente se genera ese otro nivel aludido, especialmente en las obras que problematizan sobre la propia ficcionalidad/factualidad del sujeto representado, siendo el *narrador monodramático* (Abuín González 1997: 23-4) una de las formas más evidentes.

En este sentido también se manifiesta José Luis García Barrientos cuando argumenta que este componente narrativo está presente en el teatro desde la época griega, incluso de forma previa al surgimiento del teatro, tal y como lo entendemos hoy, con la separación del corifeo del resto de miembros del espectáculo. El monólogo sería un ejemplo claro de este tipo de fenómenos, donde la oralidad de lo relatado hace que la narración irrumpa en escena: "Cuando más nos remontamos al monólogo primigenio, más cerca nos encontramos segura-

mente de la narratividad" (2004: 510). No es de extrañar que, con gran frecuencia, en las obras teatrales autoficcionales nos encontremos con monólogos en las partes más confesionales y, por ende, narrativas.

Finalmente, el otro elemento crucial a tener en cuenta es la figura del actor, quien encarna el cuerpo fenoménico del personaje. A esta situación hay que sumar una condición paradójica, puesto que en las obras autoficcionales el actor se representa a sí mismo, pero al mismo tiempo su fisicidad, acciones y texto actúan a modo de máscara. Este estatus contradictorio está conectado a la verdadera naturaleza de la autoficción, basada también en la noción de ambigüedad presente en el teatro según Tadeusz Kowzan. Desde un punto de vista semiótico, la polivalencia se daría cuando un signo presenta varios significados y todos son posibles; en cambio, la ambigüedad se produciría cuando el significado del signo no es totalmente claro, resultando indefinido e incluso indefinible (Kowzan 1997: 159-60). Esto es consecuencia de la naturaleza inestable del signo que representa el actor (por su oralidad, kinésica y proxémica) en las obras autoficcionales. Se representan a sí mismos, pero simultánea o alternativamente, con la incorporación de elementos ficcionales que exceden lo meramente autobiográfico, actúan como alguien diferente. Y en este proceso creativo es evidente la intervención en la autoficción de otros integrantes del equipo artístico: "Thus the performers remain, or rather go back to being, to some extent actors, authors and narrators –even when they are trying to throw people off their scent, making people believe that, while onstage, they are representing themselves alone" (Pavis 2016: 22).

El cuerpo del actor es prueba de la presencialidad del sujeto sobre el escenario, y acorde a esto el público debe evaluar los diferentes grados de factualidad y ficcionalidad que están siendo performados sobre las tablas. Si la presencia del cuerpo real del actor es prueba de factualidad, el público necesita otras muestras adicionales para entender lo ficticio de ciertos elementos de la puesta en escena. A veces esto puede ser visto a través de los diálogos, mediante una *mise en abyme* que evidencie la naturaleza ficcional de la propuesta, o bien con la recurrencia a paratextos como pueden ser el programa de mano o alguna crítica en la prensa. Así, cuando el público advierte que el actor se está representando a sí mismo, e incluso usando su nombre real, lo factual es convocado en escena de forma problemática. Esto sería, para la investigadora Ana Casas, la característica esencial de la autoficción teatral y cinematográfica:

La potencia de las imágenes [...] así como la configuración del cuerpo vivo del actor en significante y significado, funcionan como un marco de referencia que puede ser asaltado por diversos elementos disruptivos (metalepsis y *mise en abyme*, inverosimilitudes, distorsión humorística y/o fantástica), rompiendo de manera eficaz con la transparencia del lenguaje mimético y, por ende, con la ilusión autobiográfica. (Casas 2019: 76)

Sobre esta idea de la corporalidad también ha centrado sus estudios Mauricio Tossi, quien acuña el concepto de *autoficción performática* para hablar de la importancia de lo corporal en la autoficción teatral. A través de su estudio

sobre el teatro posdictatorial argentino, dice el investigador argentino que “el documento histórico presentado en escena es el cuerpo vivo del actor, en tanto opera como un objeto de conocimiento y no como un referente extratextual o extraescénico” (2015: 93).<sup>2</sup> Seguiría así la evolución producida en las relaciones entre el actor y el personaje de teatro desde el siglo xx, donde “la corporización –a diferencia de la encarnación– implica la presencia fenomenológica de ‘algo’ que solo es posible de constituir escénicamente por el trabajo corporal del actor” (2017: 63).<sup>3</sup>

## 2. GÉNERO, AUTOFICCIÓN Y DRAMA

Tal vez la objeción principal efectuada a la autoficción venga derivada de una de las acusaciones más recurrentes ejercidas contra las literaturas del yo. Estamos hablando del narcisismo visto en toda una serie de obras censuradas como meros ejercicios de un exhibicionismo vanidoso por parte de los autores. En este sentido, la exhibición del dolor del artista al revelar pasajes traumáticos de su historia personal ha sido contemplada como ejemplo de mal gusto. Incluso se ha interpretado que lo que el autor persigue es el reconocimiento por parte de la sociedad al generar compasión en los lectores. Este rechazo incluso se incrementa si se trata de obras donde se usa para hablar de la sociedad a través del yo, algo visto además como un ejercicio ególatra.

Este tipo de denuncia se incrementa cuando el propio artista se muestra de forma directa sobre la escena, sin la mediación que supone el soporte escritural de la novela. Pero este prejuicio se desactivaría si entendemos al artista en el escenario, su yo escénico, como sinécdoque del *nosotros*. Resulta importante resaltar que este paso de lo individual a lo comunitario se entenderá normalmente de manera positiva si el público comparte la misma orientación ideológica que el autor, pero será rechazada si existen divergencias notables al respecto. En este último caso podemos incluso encontrar grupos de presión que pueden reaccionar en contra de la propia obra al considerarla mera propaganda sin valor artístico alguno, independientemente de la textualidad creada en escena.

En las obras de las que hablaremos en el siguiente epígrafe encontramos espectáculos que actúan denunciando la violencia ejercida contra las mujeres, siendo obras autónomas donde las artistas parten de sus propias experiencias, pero siempre sin renunciar a conectar su sufrimiento con el del resto de víctimas

---

<sup>2</sup> Esta centralidad de lo corporal también será tenida en cuenta por Anxo Abuín (2011) en su análisis sobre el teatro autoficcional, es decir, el cuerpo usado como recurso dramático y que a veces puede presentarse de forma hiperbólica como él mismo señala a colación de las propuestas de Angélica Liddell, donde esta llega a acometer incluso la autoagresión.

<sup>3</sup> Aun así, encontramos propuestas autofccionales en las que el personaje no es interpretado por el autor, sino por un actor. A pesar de esta disgregación podemos hablar de autoficción, aunque de tipo más laxo. Se produce en estos casos una fisicidad delegada que hace que el autor sea convocado en escena a través de una vivencia intelectual. Sin esta consideración, estaríamos hablando de la restricción de la autoficción a la vida del autor, algo que entra en discordancia con lo que sucede en el ámbito de la narrativa. Gracias a esta y a las otras teorías expresadas, por lo tanto, podemos hablar de la posibilidad de un teatro autoficcional.

o a efectuar una firme condena de las violaciones, abusos, agresiones o crímenes de género que suceden a diario.

Nos encontramos ante obras autodiegéticas donde las autoras se convierten en las heroínas de sus historias. Siguiendo lo dicho por el dramaturgo autoficcional uruguayo Sergio Blanco, "la heroicidad en la autoficción reside justamente en esta capacidad para decir aquello que todos tenemos oculto y velado. *Desvelar*: he ahí el acto épico del héroe autoficcional que se confiesa" (2019: 79). Por lo tanto, se deben entender estas muestras artísticas como resultado de la necesidad y capacidad de estas creadoras de luchar contra sus recuerdos para revelar al mundo su sufrimiento acumulado, y de esta manera ayudar a otras mujeres a liberarse de su misma opresión. Es por ello que algunas de estas piezas se hayan contemplado en función de su contenido y hayan sido empleadas en algún caso incluso como material educativo por su valor social.

Desde un punto de vista formal, la empatía suscitada por estas obras es potenciada a través de uno de los rasgos más característicos de la autoficción, presente además en un número importante de producciones. Estamos haciendo referencia al hecho de que en los momentos más confesionales se percibe una tendencia clara a la ruptura de la cuarta pared. Este tipo de recurso, que en algunas obras irrumpe además a través de metalepsis, provoca una distorsión del pacto ficcional establecido entre el público y los actores, haciendo que lo factual sea convocado de manera inmediata.

Esta irrupción de lo real, que García Barrientos veía como indicativo de la posibilidad de la autoficción en escena, además permite un tipo de comunicación teatral bastante peculiar, en cuanto la toma de conciencia por parte del espectador de que la autora es la misma que el personaje que tiene antes sus ojos ayuda a que lo emanado de la escena se cargue de persuasión. De esta manera, en el momento en el que las actrices cuentan pasajes de su vida en el mundo real y este mundo diegético es reconocido por el público como coincidente con el suyo propio, se provoca que lo denunciado les interpele de una manera más directa que si todo estuviese enmarcado en la ficción. Lo escénico, en este caso el relato de la vivencia de una serie de hechos que han condicionado la vida de las protagonistas, se politiza e impacta en los espectadores con una eficacia diferenciada de la tradicional. Siguiendo las teorías brechtianas, se rompería por momentos en estas propuestas con el modelo aristotélico del teatro, generándose en consecuencia un distanciamiento respecto a la ficción y propiciándose el ejercicio crítico por parte de los espectadores.

El auge de la autoficción en el teatro no deja de ser una manifestación más de la importancia progresiva otorgada al cuerpo en la escena en el siglo xx, donde la irrupción de la *performance* se constituye en uno de sus elementos más notables. Dentro de las diferentes tradiciones performáticas, no es de extrañar que diversas mujeres hayan aprovechado el teatro para denunciar la opresión que sufren por su condición de género. Entre sus objetivos se puede contemplar el deseo de revertir el valor icónico de las representaciones de la mujer en el arte, tal y como se puede ver en diversas *performances* feministas:

El arte de la acción feminista está ligado a la reivindicación del cuerpo femenino como no-objeto, de ahí que se trabaje a menudo con el desnudo, con un desnudo de una intencionalidad completamente diversa al uso objetual del mundo masculino de la imagen: un cuerpo desnudo habitado por una persona, una persona que crea la imagen de sí misma. (Sánchez 2002: 182)

Desde esta óptica es obvio que la autoficción proporciona a las dramaturgas una buena oportunidad para denunciar la violencia ejercida contra las mujeres, en cuanto la fisicidad de las intérpretes sobre la escena genera una autorreferencialidad que carga de persuasión a lo escenificado, y donde la irrefutabilidad de la presencia de dichas actrices-autoras-directoras actúa como un vínculo claro y evidente con el mundo real fuera del teatro. De esta manera, una agresión a esos personajes corporeizados sobre el escenario supone una agresión a un sujeto en la sociedad, provocando que lo factual permee la escena.

A continuación, abordaremos algunos de los espectáculos teatrales autoficcionales más interesantes de la escena española durante la última década y que intentan resolver traumas personales ocasionados por la violencia de género. Estos espectáculos se constituyen en una buena muestra de la vitalidad de un estilo que está siendo articulado en torno a diferentes problemáticas que afectan a la sociedad, en este caso las mujeres víctimas de la violencia machista.<sup>4</sup> Acerca de la operatividad de la autoficción para estos supuestos nos resulta también muy interesante y oportuna la reflexión que hacía Serge Doubrovsky acerca de que, si la autobiografía estaba destinada a las clases consideradas tradicionalmente importantes de la historia, la autoficción había llegado para ocuparse del resto: "Los humildes, que no tienen derecho a la historia, tienen derecho a la novela" (2012: 53). Es lógico que, en consecuencia, la autoficción sea vista como una oportunidad para el autorretrato de las clases subalternas de la historia. Así es como lo interpreta Shirley Jordan: "Where traditional autobiography was seen by feminist critics as uncongenial to women, autofiction has proved singularly propitious" (2013: 84). Es por ello que la investigadora reclame una mayor atención teórica a este respecto, algo a lo que este trabajo pretende, precisamente, dar respuesta.

El teatro español no ha sido ajeno a esta problemática, y encontramos diversas obras y estudios que se han ocupado de esta lacra social, aunque "no será sino hasta finales del siglo xx que empezaremos a ver en el ámbito teatral español algunas historias sobre la violencia doméstica, antecedidas por una atención mediática que fue notable, sobre todo en los años 90" (Fialdini Zambrano 2017: 22). Estaría en relación con lo que Emmanuelle Garnier vislumbró en la *generación de los 90*, donde hallamos a una serie de autoras que confrontaron una sociedad patriarcal:

---

<sup>4</sup> En todas las obras que se han seleccionado se habla de violencia de género, una forma de violencia no solo física, sino también epistémica, según se deduce del artículo primero de la resolución de 1993 de la Conferencia Mundial de Derechos Humanos con el que se persigue cualquier acto "que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la vida privada".

Desde los silencios de la poética minimalista de Lluïsa Cunillé hasta los chorros de bilis negra de la poética del fracaso de Angélica Lidell, es el mismo grito sordo, trágico, que, lanzado desde lo más profundo de aquellos vientres de mujeres, impone sucesivamente a los espectadores de teatro una confrontación intensa primero con la insufrible condición de la mujer frente a lo masculino dominante. (Garnier 2011: 36)

Pero es sobre todo con el arranque de este siglo cuando la sociedad española comienza a tomar conciencia real del problema que supone la violencia machista, con hitos políticos como la ratificación del Pacto de Estado contra la violencia de género de 2017. Vemos por entonces ya un claro incremento en el número de obras de temática feminista donde la violencia ejercida contra las mujeres ocupa un lugar temático central: *Como si fuera esta noche* (2002), de Gracia Morales, *Pared* (2004), de Itziar Pascual, *Defensa de dama* (2005), de Isabel Carmona, *¡Arriba la Paqui!* (2007), de Carmen Resino, *Kamouraska* (2010), de Vanesa Sotelo, *Whatsapp* (2013), de Juana Escabias, o *Invisible* (2014), de Aizpea Goenaga. Todas dan buena muestra de la amplitud y la preocupación en nuestro siglo por denunciar las múltiples formas de violencia ejercidas contra las mujeres.<sup>5</sup>

Pero además de estas autoras, resulta sumamente determinante la irrupción de otra generación más joven, la que Eduardo Pérez Rasilla denominó la de la *literatura dramática emergente*, donde encontramos a “una promoción de autores que aún no han cumplido los treinta y cinco años y que han ido haciendo públicos sus trabajos en este primer tramo del siglo XXI” (2011: 14). Entre los rasgos comunes distinguidos por Pérez Rasilla en este grupo se encuentra el deseo de reflexionar sobre aspectos de la realidad “desde una perspectiva autobiográfica” (2011: 17), que, como ya hemos indicado, sería más conveniente denominar autoficcional, y un notable interés por analizar la realidad social y la violencia. Entre los autores citados es relevante el que exista una presencia equilibrada en el número de creadores y creadoras, incluyendo en la nómina a autores que se consagrarían en los últimos años como Paco Bezerra, Jordi Casanovas o Antonio Rojano, junto a autoras de la relevancia de María Velasco o Lola Blasco, quienes además nos interesan especialmente por las estrategias autoficcionales seguidas en algunas de sus obras.<sup>6</sup>

Con el objetivo de analizar el teatro autoficcional sobre la violencia de género, en este trabajo nos centraremos en autoras pertenecientes generacionalmente a estas dos promociones. Son todas creadoras que, aun teniendo una proyección muy variable, encarnan las líneas fundamentales de la autoficción teatral a la hora de representar la violencia sufrida y convirtiéndose ellas mismas en sinécdoque de otras mujeres del mundo, ejerciendo así ese paso del *yo* al *no-*

<sup>5</sup> Sobre la presencia de la violencia de género en estas y otras obras del teatro español véanse García-Pascual (2015), Fialdini Zambrano (2017), Jódar Lozano (2018) y Martínez-López (2018).

<sup>6</sup> Aunque no se incluyen en el análisis, son especialmente pertinentes al objeto de este estudio las obras *La soledad del paseador de perros*, de María Velasco, centrada en las relaciones sexuales, y *La armonía del silencio*, de Lola Blasco, en la que se trata el abuso sexual sufrido por su abuela cuando era niña.

*sotras* del que ya hemos hecho mención y que se constituye en un claro ejemplo de presencia de lo político en la escena.

### 3. OBRAS AUTOFICCIONALES

La autoficción teatral puede presentarse de diferentes formas, pero aquí nos centraremos solo en tres obras con un claro cariz testimonial. Beatriz Sarlo dice, en torno al *giro subjetivo* acaecido en el mundo actual, que “la confianza en la inmediatez de la voz y del cuerpo favorece el testimonio” (2012: 23). Sin lugar a dudas dicha inmediatez es máxima en el teatro; por lo tanto, es lógico que la veracidad otorgada a dichos testimonios se maximice en la escena si se logra salvar el escollo de la ficción. En estos casos las autoras expresan públicamente sus recuerdos de la violencia ejercida contra ellas en el pasado. De esta manera, el trauma se hace visible al público, intentando conmovirlo con la revelación de una serie de hechos que tradicionalmente son mantenidos en secreto en nuestras sociedades. Como señala Shirley Jordan, “the privileged connection between women’s autofiction and trauma requires further analysis. How does combining fact and fictional material allow practitioners [...] to respond to rape, incest, violence, illness, and death?” (2013: 79). Es precisamente en esta dirección donde pretendemos incidir para explorar un ámbito no lo suficientemente estudiado aún.

Desde un punto de vista formal, no es extraño que el monólogo sea la estrategia seguida por este tipo de obras confesionales, ya que este de por sí ya está pleno de narratividad (2004: 510). Esta forma teatral, asimismo, se configura como el prototipo del teatro autoficcional para García Barrientos, “el de un espectáculo unipersonal, un monólogo, cuyo único ejecutante es también el autor tanto del texto (si lo hubiere) como de la puesta en escena y un actor que se representa a sí mismo, es decir, que en rigor no representa, sino que habla y actúa en su propio nombre” (2014: 133). Además, como ya hemos señalado, la ruptura de la cuarta pared también es una constante, intentando de esta forma interpelar de una manera más directa a los espectadores y lograr así que su mensaje cale hondamente entre ellos. A fin de cuentas, lo que se pretende es llevar a cabo una politización de la escena, muy en consonancia con la última estética teatral. A esto habría que sumar la presencia de elementos costumbristas que potencian la empatía. Y es que la exhibición de elementos reconocibles por los espectadores ayuda a identificar lo factual presente en estas propuestas, aunque muchas veces se emplee precisamente para lo contrario, para mostrar la ambivalencia de lo mostrado.

Un buen ejemplo de este tipo de creaciones lo constituye *Efecto Foehn*, de Christina Gavel (2016), autora del texto, actriz y directora (esto último con la colaboración de Biel Jordà). En la obra, Gavel relata la violación que sufrió diez años antes. El proyecto, resultante del trabajo final de carrera de la Escuela Superior de Arte Dramático de las Islas Baleares, se programó en salas como La Pensión de las Pulgas y en citas como el Festival Fringe de Edimburgo.

Gavel, fascinada por la dramaturgia sobre el dolor de Sarah Kane o An-gélica Liddell, desarrolla un monólogo de una hora de duración en el que relata la agresión sexual sufrida una década atrás. Resulta interesante que comience el relato detallando el asalto, el robo y la violación sufridos, imponiendo desde este momento sobre el público una conexión directa con el trauma que aflige a la autora y que vertebrará toda la función. El hecho de que se presente de forma directa lo ominoso de lo ocurrido coadyuva a que se genere en los espectadores una clara empatía con lo que le está siendo comunicado, en cuanto la actitud de la actriz contribuye a transmitir fragilidad y desprotección.

A continuación, la autora-narradora-personaje comienza a relatar las consecuencias de este fatal suceso, entre ellas los procedimientos policiales y médicos a los que se vio sometida, denigrantes por la falta de empatía mostrada hacia su situación y por tener que reconocer lo sucedido ante su pareja, padres y amigos. Pero, sobre todo, si algo le aflige, es la consciencia de que esta agresión le ha cambiado para siempre, a ella y a su visión del mundo: "La gente me molesta. Hablo de un auténtico y absoluto desprecio por el ser humano". Frente a los pasajes de pasividad ante la incomprensión de los hechos acaecidos, la autora se enfrenta también ahora a ellos con rabia, recurriendo a la imprecación incluso para intentar resolver en escena su sentimiento de impotencia.

La puesta en escena es sencilla, reforzando el efecto intimista buscado en la representación. Sentada en un sillón, en una sala en penumbras y con una lámpara que le ilumina sus manos, Gavel va exponiendo de forma cronológica los principales hitos acontecidos desde la agresión sexual hasta el presente, todo atravesado por el dolor que le ocasiona el recordar los hechos. Además de la expresión facial y su voz, variable entre lo frágil y lo rabioso en diferentes pasajes, las manos juegan un papel crucial en la expresividad actoral. No solo por la luz, que hace que se centre la atención en ellas, sino también porque toda la función está siendo recogida por una cámara de video cuya imagen se proyecta en el fondo de la escena, y donde las manos ocupan una función clave al constituirse en resonadores fundamentales de la emocionalidad de la intérprete.

Resulta muy sugerente el uso en la puesta en escena del registro y la proyección simultánea de la imagen de Gavel en el fondo, generando su desmaterialización en una nueva entidad bidimensional. La imagen de la autora, además, siempre aparece fragmentada: o planos detalle de las expresivas manos o primeros planos de su rostro. El relato, que guarda coherencia y verosimilitud, es contradicho por esta puesta en escena que desdobra al personaje escénico con su representación al proyectar a su doble. En este mismo sentido de ruptura de la unicidad de la obra habría que interpretar el hecho de que se recurra al tema "Hips don't lie" de Shakira, una canción que repudiaba por recordarle la agresión pero que ya logra soportar, y que paradójicamente es la única música que suena durante el espectáculo. Se constata una cierta persistencia en un dolor que no se quiere abandonar, sino apaciguar para convivir con él, y así superar los deseos autolesivos con los que fantasea: "Lo único que te hace feliz es imaginar el agua de tu bañera teñida de rojo tras haberte cortado las venas...".

Hay que tener en cuenta también que la cámara se asocia a cierta idea de confesión, sobre todo por la textura digital y documental de la misma. La estética surgida tras la irrupción en los años 90 de formatos de telerrealidad que buscaban mostrar los secretos recónditos de la vida privada de las personas resuenan en la propuesta. Actúa así esta cámara como un dispositivo que potencia el carácter confesional de la imagen, en cuanto esta tiene en todo momento un tono documental, con una referencialidad icónica evidente por la inmediatez con la que está siendo creada.<sup>7</sup>

Entre los pasajes más emocionantes cabría destacar aquel en el que narra cuando se contempla a sí misma: "Observo el espejo de mi habitación; me miro a mí, durante horas... durante largas horas en silencio, contemplando mi reflejo. A veces, durante un segundo, vislumbro mi antiguo yo". Se produce un desdoblamiento entre la Gavel que observa y la que se habla a sí misma, reforzando de esta manera el carácter autoficcional de la obra al convertirse en su narrataria: "Ayúdame, te lo pido, ayúdame. Tú, que me observas inocente; con ojos en los que no se lee lástima... tú, que te quedaste en esta casa, en este espejo; que no fuiste, que sigues siendo la de siempre... Háblame, por favor, háblame, dime algo que me reconforte...". Gracias a esta escena advertimos cómo la pieza cumple también una función reparadora, donde el narrar se convierte en un acto de supervivencia extrapolable a toda la obra en sí, y que busca además concienciar a la población sobre la violencia sexual ejercida contra las mujeres en todo el mundo.

Otro de los proyectos más interesantes dentro de esta línea se corresponde con *Anatomía de una sirena*, de Iria Pinheiro (2018), obra galardonada en la XXIII edición de los Premios María Casares al mejor texto original –coescrito con María Ledo– y a la mejor intérprete. En este espectáculo la autora emprende el relato del parto de su primer hijo para arremeter contra toda una serie de funestas prácticas obstétricas cuyas consecuencias suelen ser mantenidas en silencio por las mujeres que las sufren. En concreto relata su experiencia cuando el 5 de mayo de 2016 ingresa en el hospital por rotura de la bolsa amniótica y comienzan a aplicarle una serie de protocolos obstétricos, entre ellos una episiotomía que le ocasionaría secuelas como dolor permanente, trastornos en la sensibilidad del clítoris o incontinencia urinaria. En resumen, la autora enfrenta al público con su experiencia personal para denunciar un mal presente en muchas sociedades, la violencia obstétrica.

Esta obra surge en el seno de Berberecheira, el laboratorio de creación escénica del Grupo Chévere, célebre compañía teatral gallega que creó este proyecto como responsabilidad social y artística tras recibir el Premio Nacional de Teatro en 2014. Para ello se centran en impulsar "proyectos escénicos que documentan experiencias e historias personales, contadas en primera persona y co-

---

<sup>7</sup> Otro elemento reseñable de la puesta en escena es que la propuesta se ideó para representaciones ante solo una veintena de espectadores. Esto permite a la actriz una gran proximidad con su público, y así generar un alto grado de intimidad que refuerza el carácter confesional de la propuesta.

nectadas con hechos y acontecimientos colectivos de nuestra historia reciente” (en Becerra 2019).<sup>8</sup>

Esta pieza, un monólogo de una hora y quince minutos aproximadamente, arranca con el escenario a oscuras donde un solo haz de luz cenital ilumina un barreño azul. Entra Iria Pinheiro, vuelca agua en el recipiente, introduce los pies y comienza a mojarse las piernas. A continuación, se presenta al público como un ser mitológico: “Desde que soy sirena, de vez en cuando, necesito sentir el tacto del agua en el lugar donde antes tenía las piernas”. La asimilación del personaje a la sirena no es gratuita, sino que está conectada con la crítica que efectúa contra la sociedad y sus sistemas de opresión contra las mujeres, ejercidos estos en diferentes ámbitos: “Ser sirena no tiene nada de mágico, es el resultado de siglos de mutilación femenina”.

Si aquí vemos la intencionalidad de Pinheiro de identificarse con un ser imaginario, que la acerca a lo ficcional, al mismo tiempo hay marcas que van recordando al público la factualidad de la propuesta, como cuando recurre a la metateatralidad haciendo referencia a su labor como actriz: “Eran los mismos nervios de antes de salir a actuar”. Juega así con una relación problemática en la constitución de la univocidad de su personalidad, sobre todo gracias a la ruptura con la inevitable ficción de la escena, lo que permite que algunos episodios ominosos impacten en el público por la creencia de que lo relatado ha tenido su correlato en el mundo fuera de la escena. Es lo que sucede cuando comienza a narrar su infancia usando un diario y desvela que abusaron sexualmente de ella siendo niña: “Yo tenía cinco años cuando aquel borracho del bar Elías / se me acercó por detrás e introdujo su mano / en mis bragas / delante de mis amigos”. El tono de la voz, la gravedad del asunto y los gestos faciales hacen entender al público que se trata de un hecho verídico sucedido a la actriz.

Tal vez lo más sugerente sea que la obra intenta desmontar en todo momento el estereotipo del parto como un momento lleno de felicidad. Esto se hace especialmente patente en los momentos iniciales al narrar cómo jugaba con su vecino Marcial siendo niños. Ella fingía dar a luz, mientras su amigo se sentaba en su vientre para ayudarle a expulsar el bebé. Resulta elocuente que todo el juego estaba construido en torno al imaginario sobre este acontecimiento, generado esencialmente a través del cine y la televisión, responsables fundamentales a la hora de idealizar el parto con estrategias como convertir a las madres en *guerreras*.

Como se puede deducir de la escena anterior, la propuesta no está exenta de humor. A veces se recurre a una ironía de corte posmoderno, como cuando llama doctor Payaso al médico que le asiste en el parto. O cuando comienza a usar la tonalidad propia de las locuciones de los anuncios de teletienda para narrar una serie de vejaciones sufridas por las mujeres cuando acuden al paritorio:

---

<sup>8</sup> Dentro de Berberecheira, *Anatomía de una sirena* sería precedida por dos obras, *Goldí Libre* (2016), de César Goldí, y *Salvador* (2017), de Borja Fernández. Por otro lado, tanto en el caso de *Goldí Libre* como en el de *Anatomía de una sirena* estaríamos hablando de una autoficción teatral atenuada, dado que la dirección en ambos casos no le corresponde a la persona que escribe el texto, sino a Xesús Ron.

desde el hecho de hacerlas parir tumbadas en posición de litotomía (escenificado además con una silla de parto) al empleo de utensilios como espéculos ginecológicos, fórceps, espátulas o ventosas que va mostrando al público desde una mesa quirúrgica que ocupa el lado izquierdo del escenario.

Lo más singular en la obra es que este tono humorístico es alternado con temas y situaciones de gran gravedad, recurriendo para ello a imágenes cargadas de agresividad, como cuando la enfermera le introduce un tampón sin previo aviso para suministrarle un medicamento que le ayudaría a acelerar el parto: "Cuando la enfermera empezó con aquella violación torpe, ni siquiera sabía que aquello era la prostaglandina". O cuando narra el momento de la episiotomía: "Sin previo aviso, sin consultar, me hicieron un corte en la vagina, hacia el lado derecho. Con unas tijeras como esas que os enseñé antes. Así me convertí en sirena".

Todas estas acciones, así como lo relatado, tienen como objetivo hacer entender a los espectadores su terrible experiencia en torno al parto, culpando de ello a un sistema sanitario que aplica protocolos que no tienen en cuenta las singularidades de cada mujer. Este desgarró emocional de Pinheiro se intensifica hacia el final, el escenario con luz tenue y una interpretación sobria y dolida, cuando relata cómo tras nacer Martiño, su hijo, se lo llevan y ella queda sola:

Y allí me quedé. Sola. Con una compresa entre las piernas. Sin bragas. En una sala de la que había salido todo el mundo. El desierto. Yo y mi bolso. "Porque nunca sabes dónde te van a robar". Aquella sala era mi pirámide, mi cámara funeraria. Muchas mujeres, en el paritorio, se sienten morir.

Además de la dureza del relato en primera persona basado en su propia experiencia, la obra se enriquece con la lectura que lleva a cabo de algunas teóricas feministas. El ejemplo más evidente sucede cuando estando en la sala de dilatación del hospital Álvaro Cunqueiro de Vigo entra el matrócn ("a quien le vamos a llamar Patrón") con dos únicos temas de conversación, "el comentario crítico sobre el libro *Calibán y la bruja*, de Silvia Federici, y el fútbol". Luego lo imita repitiendo sus palabras: "Concuerdo con Federici cuando dice que los cuerpos de las mujeres son vistos como máquinas para la reproducción de fuerza de trabajo... ¡Empuja, empuja cuando tú veas!".

Resulta significativo que Pinheiro, además de con las sirenas, se identifique también con las brujas: "Las brujas sabemos que anatómicamente nuestro cuerpo está preparado para facilitar el parto". Podría relacionarse con la tradición de las meigas gallegas, dado el origen de la autora, pero sobre todo se debe a la lectura efectuada por Pinheiro de *Calibán y la bruja* (2010), de Federici. La investigadora y activista italiana denuncia aquí las cazas de brujas y reflexiona sobre la falta de atención sobre este terrible hecho, históricamente ignorado. Intenta rescatar así en esta obra, desde un posicionamiento feminista y de izquierdas, esta cruenta historia: "Pero solo el movimiento feminista ha logrado que la caza de brujas emergiese de la clandestinidad a la que se la había confinado, gracias a la identificación de las feministas con las brujas, adoptadas pronto como símbolo de la revuelta femenina" (2013). El hecho de que Pinheiro

se sienta bruja se corresponde con el grado de disensión que siente respecto a la maternidad tal y como se la han hecho vivir, algo que la convierte en *hereje* o *sospechosa* frente a una idea de maternidad preconcebida e idealizada y de génesis patriarcal y capitalista. Es por ello que conecta su discurso con la idea principal que vertebra este ensayo, usando para ello su propia experiencia vital. Se convierte así esta pieza en un ejemplo de lucha desde la escena para que la violencia obstétrica, resultante del histórico ninguneo sufrido por la mujer, no se repita nunca más. Este fragmento perteneciente a la última parte de la obra es bastante significativo al respecto:

En la sociedad en la que vivimos, el cuerpo de la mujer es un objeto como cualquier otro, que sufre los cambios y vilezas del consumismo. Los cuerpos de las mujeres se pueden comprar, romper, sustituir cuando no valen. Nadie va a venir aquí a reparar las heridas de las mujeres que rompemos. Es duro levantarse de la cama del hospital y recoger la ropa como quien recoge los trozos de una misma. Pero hay que hacerlo.

Por último, tal vez la obra de mayor relevancia por la proyección internacional de la pieza y la personalidad de su autora sea *La casa de la fuerza*, de Angélica Liddell,<sup>9</sup> obra estrenada el 16 de octubre de 2009 en La Laboral de Gijón y con la que ganaría el Premio Nacional de Literatura Dramática. Tal y como expone Raquel García-Pascual:

Violencia conyugal y dominación de género son también temas que examina Angélica Liddell en *La casa de la fuerza* [...]. En esta pieza la autora alerta de que la coacción tanto física como síquica es uno de los factores que marca las relaciones entre los sexos y asigna roles de género heredados de una tradición patriarcal. (García-Pascual 2015: 641)

Ya el arranque es bastante significativo respecto a la presencia de la violencia ejercida contra las mujeres. Una niña lee en un papel, con alguna dificultad, el siguiente texto: "No hay cerro, ni selva, ni desierto, que nos libre del daño que los otros preparan para nosotros" (2011: 41). Desde este momento queda patente la fatalidad a la que se ven abocadas las mujeres desde su infancia. Estas palabras que vaticinan desgracias para la humanidad son puestas en la voz de una niña, denotando inocencia y generando un contraste altamente sugestivo, y que a través del extrañamiento introduce al espectador en la radicalidad de la propuesta estética de Liddell, actriz, personaje y autora en esta y otras muchas obras de su singular producción dramática.

La puesta en escena remite continuamente a la violencia contra las mujeres, como se puede ver al inicio. Detrás de la niña aguardan mirándola Getse y Lola, sentadas en una mesa llena de botellines de cerveza. Una vez que la pequeña se va con un triciclo en forma de aeroplano tendrán lugar tres *confesiones*, a

---

<sup>9</sup> Con "la casa de la fuerza" hace mención a los gimnasios y al agotamiento físico que provoca el ejercicio, en este caso usado para apaciguar su dolor personal.

cargo de estas dos mujeres y de Liddell, y donde la presencia de la violencia se explicitará por primera vez: "CONFESIÓN DE GETSE: Una vez un hombre al que amaba muchísimo (y él también me amaba), seguramente el hombre al que más he querido en la vida, me dio una hostia" (2011: 41). Un poco más tarde, Liddell apunta con agresividad a Lola en la sien simulando un arma con los dedos. La sujeta fuertemente por el pelo y la amenaza: "Para que recuerdes mi nombre el resto de tu vida, tendré que levantarte inmediatamente la tapa de los sesos" (2011: 47). A continuación, cita a Harry el Sucio, un hipertexto que le sirve para denunciar los intentos de justificar la violencia: "Disparar no es malo, siempre y cuando mates al tipo que se lo merece" (2011: 47). Y acto seguido pide a la banda de mariachis que está presente en escena, y que interpreta diversos temas mexicanos durante el espectáculo, que toque *Por un amor*. Se produce de esta forma una vinculación del amor con la violencia a lo largo de todo el espectáculo, una combinación que se mostrará fatal para las mujeres.

La segunda parte de la obra arranca con un monólogo de Angélica Liddell en tono confesional, en el que habla de la desolación que sintió en 2009 cuando en Venecia intentaba superar el fracaso amoroso con su última pareja. No solo aprovecha para expresar todo el dolor sufrido y el que le sigue afligiendo, sino también para arremeter contra una relación tóxica donde sufrió violencia psicológica por parte de él:

Y cuando yo estaba dispuesta a darlo todo, / esta persona a la que amaba con locura / empezó a tratarme como a una mierda. / O siempre me trató como una mierda y yo no me daba cuenta. / Me machacaba sin parar. / Por cualquier cosa. / Empezó a darme hostias. / No eran hostias físicas, pero eran cosas que dolían mucho, mucho, mucho. (Liddell 2011: 53)

Mientras que esto podría ser entendido como ficción, encontramos otros elementos dotados de una gran factualidad. Uno de los elementos más significativos es cuando comienza a exhibir las imágenes de sus sesiones de cibersexo con hombres desconocidos desde el hotel de Venecia donde se recluyó para superar su desamor. La referencialidad de las imágenes y del texto que las acompaña dota a la propuesta de un gran realismo, sobre todo porque todo está reforzado por fragmentos de informativos sobre la actualidad sociopolítica de ese momento. Esta veracidad será reforzada además cuando más adelante diga: "Aquí no cuenta si escribo bien o mal. / O si me han publicado con Diderot", haciendo mención a la edición en 2008 de su obra *Perro muerto en tintorerías: los fuertes* junto a *El sobrino de Rameau*, de Diderot.

Tal vez lo más impactante de la puesta en escena, además de las autolesiones de la autora, sea la referencia continua a lo mexicano, invocado por las rancheras que Liddell canta desgañitándose, las actuaciones de la banda de mariachis, el vestuario o la reescritura de *Las tres hermanas* de Anton Chéjov donde sustituye Moscú por México. Esta presencia está en conexión con el tema principal denunciado en la obra, los feminicidios en este país americano, en especial en Ciudad Juárez. En este sentido son clave las representaciones de mujeres asesinadas a través de *tableaux vivants*, por ejemplo, o el campo de cruces

rosas, que sirve para recordar lo siniestro de estos terribles crímenes. Todo se articula en torno a un arrebatado discurso contra la dejadez de una sociedad capaz de permitir que mujeres de diferentes edades sean violadas, desaparecidas y asesinadas con total impunidad. Entre los momentos más emocionantes que se producen se encuentra la declaración en primera persona de tres mujeres mexicanas que exponen, mirando al público, algunos de los crímenes más brutales cometidos contra sus compatriotas. Vestidas y maquilladas de forma natural, como si se tratara de su ropa de calle, irán aportando historias y datos que ayudan a entender la tragedia de la situación de las mujeres mexicanas. Esta estética, que sigue algunos presupuestos del teatro documento según formulara Peter Weiss, hace que la obra se cargue de factualidad, y de esta forma lo relatado en los pasajes supuestamente más íntimos de Liddell se carga de verosimilitud. De esta manera "les spectateurs se voient confrontés aux horreurs qui caractérisent la société et sont invités à partager les sentiments exprimés sur scène, à les comprendre" (Bottin 2012: 776).

## CONCLUSIONES

La incorporación de mujeres a la escena en cargos de importancia está siendo una realidad en el teatro español, en especial en lo que llevamos de siglo. Es obvio que, además de asumir responsabilidades, también se actúa desde la consciencia de la identidad de género por parte de estas autoras dramáticas, algo que se acentúa especialmente cuando se trata de creaciones de corte más confesional. No es extraño que, desde este posicionamiento, empleen la autoficción como forma para llevar a cabo sus proyectos escénicos, siendo además este un modelo en auge entre público, crítica y academia, e incluso con visos de poder desarrollarse aún más en el futuro.

Uno de los aspectos más relevantes que encontramos en estas autoras es una preocupación notable por su pasado, presente y futuro, colocando en el centro de sus propuestas un alto sentido de compromiso con el mundo. Dado el objetivo de este tipo de producciones, no es de extrañar que nos encontremos ante muestras de lo que Manuel Alberca (2007) denominó autoficciones biográficas, en las que lo relatado se encuentra más próximo a la autobiografía dentro de las diferentes gradaciones posibles. El hecho de que se puedan reconocer como factuales los hechos relatados, confiere a este tipo de propuestas un alto grado persuasivo que permite que lo politizado de la palabra logre mayor eficacia. No es de extrañar que la crítica teatral, a la hora de llevar a cabo sus crónicas, se suela centrar en los temas sociales que son denunciados, pasando las formas teatrales a un segundo plano –aunque siempre, y dada la relativa novedad que supone hoy en día, se siga poniendo énfasis en el modo autoficcional–.

La toma de consciencia sobre el poder de la palabra y la acción teatral está animando a muchas de ellas a enlazar sus propias historias con los problemas más acuciantes de la sociedad. Y dada esa clara identificación de género que se produce en este tipo de piezas no es de extrañar que una de las principales líneas de acción se centre en la situación de desigualdad que sufren en un

mundo comandado históricamente por hombres. Es por ello que encontramos en estas artistas una voluntad clara de mostrarse a sí mismas como ejemplos de los agravios sufridos y que incluso derivan en episodios de violencia.

Bien es cierto que la presencia de esta violencia a un nivel temático no implica denuncia necesariamente, pero no es casual que en estos casos se recurra a lo ominoso para impactar al público con la dura realidad: el objetivo es desmontar estereotipadas visiones edulcoradas de temas como el amor romántico o el momento del parto. Entroncan de esta manera con un teatro agresivo en sus formas y que tendría en la malograda dramaturga británica Sarah Kane un claro precedente, tanto por lo rabioso de su estilo como por el trabajo dramático llevado a cabo sobre el *yo*. En estas piezas, de esta manera, el teatro aparece como un espacio privilegiado de reflexión política y social, donde la situación de la mujer y de la violencia que se ejerce sobre ella son puestas en relieve ante un público activo durante el momento del visionado, atento a los diferentes grados de factualidad y de ficcionalidad detectados: "Por lo tanto, creemos que la multiestabilidad perceptiva que el trabajo del actor autoficcional promueve contribuye con esta lógica política en la escena" (Tossi 2017: 76).

En la dinámica instaurada en el teatro de los siglos *xx* y *xxi* para disolver la distancia entre audiencia y teatro tal y como lo distingue Jacques Rancière, basculando entre las estrategias brechtianas y las artaudianas, pensamos que tiene perfecto acomodo la autoficción. En los casos estudiados, las propuestas de estas creadoras pretenden que nos sintamos interpelados de manera directa por lo que están narrando, sintiendo que lo dicho en los momentos de mayor tensión emocional no pertenece al terreno de la ficción, sino al menos a un área fronteriza con lo factual. Así sus mensajes se potencian y se puede alcanzar el ideal del teatro para Rancière: "Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos" (2010: 11). Gracias a este tipo de estrategias, el teatro puede generar cambios.

#### OBRAS CITADAS

- Abuín González, Anxo (1997). *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo xx*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Abuín González, Anxo (2011). "Poetry and Autofiction in the Performative 'Field of Action': Angélica Liddell's Theater of Passion", in *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*, Áed. Cornelia Gräbner y Arturo Casas. Ámsterdam: Rodopi, 151-172. DOI: <[https://doi.org/10.1163/9789401200257\\_010](https://doi.org/10.1163/9789401200257_010)>.
- Alberca, Manuel (1996). "El pacto ambiguo", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1: 9-18.
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela a la autobiografía*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Becerra, Alfonso (2019). "Berberecheira Chévere y *Anatomía de una sirena*, Iria Pinheiro", Artezblai: el periódico de las artes escénicas, 15 abril. Accesible en <<https://wordpress.ecomthinkers.com/2019/04/15/berberecheira-chevere-y-anatomia-de-una-sirena-iria-pinheiro/>> (15 de junio de 2021).
- Blanco, Sergio (2019). Autoficción: una ingeniería del yo. Madrid: Punto de Vista.
- Bottin, Béatrice (2012). "Le théâtre de la douleur d'Angélica Liddell", Bulletin hispanique, 114.2: 775-798. DOI: <<https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.2163>>.
- Casas, Ana (2019). "De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción", Revista de Literatura, 80.159: 67-87. DOI: <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.003>>.
- Doubrovsky, Serge (1977). Fils. París: Galilée.
- Doubrovsky, Serge (2012). "Autobiografía/Verdad/Psicoanálisis", in La autoficción. Reflexiones teóricas, ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 45-64.
- Federici, Silvia (2010). Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Madrid: Traficantes de sueños.
- Fialdini Zambrano, Rossana (2017). "Amores que matan y mujeres que sufren en el teatro español contemporáneo", Teatro: Revista de estudios culturales, 31, art. 3. Accesible en <<https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol31/iss31/3/>> (15 de junio de 2021).
- García Barrientos, José Luis (2004). "Teatro y narratividad", Arbor: ciencia, pensamiento, cultura, 177.699-700: 509-524. DOI: <<https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.592>>.
- García Barrientos, José Luis (2014). "Paradojas de la autoficción dramática", in El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 127-146. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954878154-007>>.
- García-Pascual, Raquel (2015). "La lucha contra la violencia de género en el teatro español contemporáneo: un acercamiento", Anales de la literatura española contemporánea, 40.2: 623-648.
- Garnier, Emmanuelle (2011). Lo trágico en femenino. Bilbao: Artezbai.
- Gómez Tarín, Francisco Javier y Agustín Rubio Alcover (2013). "Narrador fílmico y autoficción. Nuevas posibilidades del punto de vista", in Actas del V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, ed. Francisco Javier Herrero Gutiérrez et al. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social, 1-28.
- Herrera Zamudio, Luz Helena (2007). La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modo analítico de Vincent Colonna. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- Jódar Lozano, María Pilar (2018). "Igualdad, representación y violencia de género: El feminismo en las dramaturgas del siglo XXI", Signa, 27: 617-645. DOI: <<https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.18338>>.
- Jordan, Shirley (2013). "Autofiction in the Feminine", French Studies, 62.1: 76-84. DOI: <<https://doi.org/10.1093/fs/kns235>>.
- Láin Corona, Guillermo y Rocío Santiago Nogales (eds.) (2019). Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). Madrid: Visor.
- Kowzan, Tadeusz (1997). El signo y el teatro. Madrid: Arco Libros.

- Liddell, Angélica (2011). *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota*. Anfaegtelse. Segovia: La uña rota.
- Martínez-López, Maribel (2018). "La violencia de género en el teatro español de denuncia: acercamiento al problema en cuatro textos contemporáneos", *Roczniki Humanistyczne*, 61.5: 37-58. DOI: <<http://dx.doi.org/10.18290/rh.2018.66.5-3>>.
- Pavis, Patrice (2016). *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Londres / Nueva York: Routledge. DOI: <<https://doi.org/10.4324/9781315721156>>.
- Pérez Rasilla, Eduardo (2011). "La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España", *Acotaciones*, 27: 13-32. Accesible en <<https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/issue/view/34>> (15 de junio de 2021).
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sánchez, José A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sarlo, Beatriz (2012). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Toro, Vera (2010). "La auto(r)ficción en el drama", in *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, ed. Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 229-250. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783964561701-013>>.
- Torre-Espinosa, Mario de la (2015). "Cines del yo: el documental autoficcional contemporáneo español", *Bulletin of Hispanic Studies*, 92.5: 567-582. DOI: <<https://doi.org/10.3828/bhs.2015.33>>.
- Tossi, Mauricio (2015). "Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 3.1: 91-108. DOI: <<https://doi.org/10.37536/preh.2015.3.1.972>>.
- Tossi, Mauricio (2017). "Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral", in *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 59-79. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954875931-004>>.

## FIGURAS DE ENCANTAMIENTO EN *LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA* DE NONA FERNÁNDEZ Y *EL NERVIÓ ÓPTICO* DE MARÍA GAINZA\*

FIGURES OF ENCHANTMENT IN *LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA*  
BY NONA FERNÁNDEZ AND *EL NERVIÓ ÓPTICO* BY MARÍA GAINZA

ANNA FORNÉ  
Göteborgs universitet  
[anna.forne@sprak.gu.se](mailto:anna.forne@sprak.gu.se)

Recibido: 18.09.2021

Aceptado: 19.12.2021

RESUMEN: Inspirada en los planteamientos neomaterialistas en torno a la interacción entre sujeto y objeto, en este artículo propongo una lectura de las representaciones de la "materia vibrante" de los diferentes objetos expuestos en los museos y galerías que las protagonistas visitan en *La dimensión desconocida* (2016) de la autora chilena Nona Fernández y en *El nervio óptico* (2017) de la novelista argentina María Gainza. La lectura propuesta abordará la dimensión afectiva de la interacción entre sujetos y objetos, una aproximación que implica una reconsideración de la subjetividad y de la memoria, nociones centrales de la conceptualización de las diferentes variantes de las escrituras del yo en tanto expresiones del humanismo occidental.

PALABRAS CLAVE: Materia, subjetividad, objeto, encantamiento, memoria

ABSTRACT: Inspired by new materialist approaches to the interaction between subject and object, in this article I propose a reading of the representations of the "vibrant matter" of the different objects exhibited in the museums and galleries that the protagonists visit in *La dimensión desconocida* (2016) by the Chilean author Nona Fernández and in *El nervio óptico* (2017) by the Argentine novelist María Gainza. The proposed reading will address the affective dimension of the

---

\* Esta investigación forma parte del Proyecto I+D "Pensar lo real: autoficción y discurso crítico" (Ref. FFI2017-89870-P), Ministerio de Ciencia e Innovación, España.

interaction between subjects and objects, an approach that implies a reconsideration of subjectivity and memory, central notions of the conceptualization of the different variants of the first person narratives, as expressions of humanism.

KEYWORDS: Materia, Subjectivity, Object, Enchantment, Memory



## 1. DESTELLOS

Inspirada en los planteamientos neomaterialistas en torno a la interacción entre sujeto y objeto, en este artículo propongo una lectura de las representaciones de la “materia vibrante” de los diferentes objetos expuestos en los museos y galerías que las protagonistas visitan en *La dimensión desconocida* (2016) de la autora chilena Nona Fernández y en *El nervio óptico* (2017) de la novelista argentina María Gainza.<sup>1</sup> La lectura propuesta abordará la dimensión afectiva de la interacción entre sujetos y objetos, una aproximación que implica una reconsideración de la subjetividad y de la memoria, nociones centrales de la conceptualización de las diferentes variantes de las escrituras del yo en tanto expresiones del humanismo occidental. Por tanto, esta aproximación permite poner en tensión crítica las concepciones humanistas de la subjetividad, al enfatizar los procesos relacionales y de interdependencia entre las subjetividades y las materialidades en las novelas autoficcionales objeto de estudio. Abordaré las escrituras del yo en las novelas de Fernández y Gainza, pensándolas como prácticas estéticas que, desde una concepción renovada del yo, plantean preguntas sobre cómo pensar el sujeto y la escritura de la memoria en relación con los objetos materiales circundantes. Esta perspectiva implica una problematización de la posible agencia de los objetos, en interacción con la del sujeto autoral, significativa para repensar las interrelaciones entre subjetividad y materialidad, entre intelecto y afecto, alma y cuerpo, así como en torno a la representación de lo real. Explica Héctor Hoyos acerca de la cultura material en la literatura que:

En otras palabras, queremos desplazarlos de una ontología que separa sujeto y objeto, cuyo ejemplo paradigmático es Descartes, a una que reconoce las propiedades agénticas de cosas que, aunque carecen de intención, sí tienen una efectividad en el mundo. Ese planteamiento afecta a la literatura doblemente, por cuanto esta hace parte de procesos materiales y también los representa. A contrapelo de la teoría dualista de la mímesis, en la que la literatura y otras artes reflejarían lo material en lo espiritual, se abre paso un pensamiento más matizado sobre la compleja interacción interna entre creación y realidad. (Hoyos 2016: 256)

---

<sup>1</sup> Manejo una edición de 2017.

Ambas novelas pueden categorizarse como autoficcionales. Por una parte, en *La dimensión desconocida* están insertadas referencias explícitas a los trabajos anteriores de Nona Fernández, como el documental sobre la *Vicaría de la Solidaridad*,<sup>2</sup> así como el guion de once episodios de la serie televisiva *Los archivos del cardenal* (2011). Además, en varias entrevistas y presentaciones públicas, Nona Fernández se ha referido al carácter autoficcional de su novela, haciendo hincapié, no obstante, en la manera en que la realidad sobrepasa la ficción (y no al revés), así como la responsabilidad del autor al trabajar con materiales documentales de archivo, insertados en un marco ficcional: “Solo podía organizar ese material, y lo hice incluyendo mi propia vida, aunque sea una vida corriente. Mi presencia en la novela le otorgaba una dimensión presente y también suponía cierto bálsamo. Son hechos feroces pero filtrados a través de mi imaginario, de mi cotidianeidad” (Hebrero 2019). Por otra parte, si bien no trabaja con materiales de archivo historiográficos en su novela, en *El nervio óptico* las tensiones e interacciones entre sujetos y objetos ocurren cuando las memorias y experiencias de la narradora-protagonista llamada María, una guía de museo y crítica del arte, al igual que María Gainza, toman forma a través de una serie de descripciones de sus experiencias estéticas o, como sugiere Dustin Illingworth, “her experiences are refracted through the prism of art” (2019: sp.).

## 2. LAS FIGURAS DE ENCANTAMIENTO

El giro epistemológico y ontológico que se experimenta en los años 90, referido como el neomaterialismo, implica una puesta en duda de los dualismos humanistas y un rechazo del antropocentrismo, destronando al ser humano, que termina relocalizado entre otros agentes, de los que los objetos-materia es uno. Desde esta postura teórica, la configuración de la subjetividad no es meramente discursiva, sino que depende de las realidades materiales, dado que lo material también se considera agencial. En *Vibrant Matter*, Jane Bennett sugiere que “thing-power gestures toward the strange ability of ordinary, man-made items to exceed their status as objects and to manifest traces of independence or aliveness, constituting the outside of our own experience” (2010: xvi). Según Bennett, es necesario desarrollar una lectura horizontal, más allá de la jerarquía vertical humanista, con el fin de poder entender cómo interactúan la materialidad y las personas, un acercamiento que implica una “puesta entre paréntesis” del ser humano y también de la subjetividad: “[B]racket the question of the human and to elide the rich and diverse literature on subjectivity and its genesis, its conditions of possibility, and its boundaries” (2010: ix). En *Vibrant Matter*, Bennett sostiene que los objetos se convierten en cosas gracias a su vitalidad, que no solo se determina según la percepción humana. En la terminología elaborada por Bennett, el *afuera* [the *out-side*] es aquello que el ser humano sabe que está allí, pero que solamente puede percibir de forma indirecta por medio de *vislumbres* o *destellos* [*glimpses*], que provocan una sensación de extrañamiento en el sujeto. En este

---

<sup>2</sup> *Habeas Corpus* (2015).

sentido, hasta cierto punto la cosa excede nuestro entendimiento y para poder percibir la vitalidad [*thing-power*], el ser humano necesita asumir la ingenuidad de un niño, abierto a maravillarse y sobrecogerse por el mundo material (2010: 5). Además, estos vislumbres de la extrañeza de la cosa son solo momentáneos y, a causa de la brecha entre una cosa y su representación, difíciles de poner en palabras (2010: 13). Si bien la agencia de las cosas no depende de la subjetividad humana para aparecer, Bennett plantea en *Vibrant Matter* cómo saber si los efectos de los objetos encontrados son solo configuraciones subjetivas, derivadas de la memoria y el significado cultural de estas cosas o si, en cambio, la "actividad hormigueante" es causada por la materialidad vital: "[I]f the swarming activity inside my head was itself an instance of the vital materiality..." (2010: 10).<sup>3</sup>

Con relación a la duda expresada por Bennett acerca del origen de los destellos o vislumbres, Erika Goble argumenta que, si bien Bennett explícitamente evita una aproximación fenomenológica, su trabajo revela varios aspectos en común con los estudios fenomenológicos de las cosas, como por ejemplo querer entender la unicidad de las cosas, y concientizar a las personas sobre su calidad viviente (2017: 75). Goble critica la falta de compromiso con la subjetividad en el acercamiento de Bennett, sosteniendo que incluso si reconocemos nuestra propia materialidad y la agencia de las cosas, es imposible hablar de la experiencia más allá de la subjetividad:

We may come to recognize in our own material agency something of things' quasi agency, but we are still bound to our experience of the world and our reliance on language. And while we may have no doubt that the material world exists, is always changing, and is always interacting with other elements in the world –with or without humans' awareness– Bennett fails to address how this could be accessed in any other way than through human subjectivity. Nor does she address the potential shaping that subjectivity may have on our understanding. (Goble 2017: 75)

En el marco de los estudios de la memoria, Andreas Huyssen (2016: 108) rechaza una perspectiva ontológica, argumentando a favor de una aproximación dialéctica y genealógica, que toma en consideración las proyecciones mutuas de sujeto y objeto. Otra perspectiva la ofrece Jo Labanyi, quien indaga en cómo el "giro afectivo" de los estudios culturales podría servir al explorar el "enredo" [*entanglement*] del ser humano con lo material. Labanyi sugiere una concepción relacional de la subjetividad, con base en la interacción (o "enredo") entre el yo y los demás, así como con las cosas. Repasando las teorías del afecto, Labanyi indica que este es un fenómeno corporal, provocado por algo que viene desde afuera, es decir la respuesta corporal a un estímulo precognitivo y prelingüístico (2010: 224). En este sentido, Labanyi sugiere un continuo o escala que va de la emoción a la materialidad, en el que el afecto, tal como se conceptualiza por

---

<sup>3</sup> Al pensar en la traducción del concepto de *glimpses*, se me ocurre que, dependiendo de si elijo poner vislumbres o destellos, la agencia se traslada del sujeto que vislumbra a un objeto destellante.

los teóricos del “giro afectivo”, ocupa un término medio complejo: “The complex middle ground of the ‘real-materia-but-incorporeal’” (2010: 227), afín a las concepciones pre-Ilustración de la pasión como un fenómeno corporal provocado por una fuerza externa. Esta reconceptualización contemporánea, por tanto, deshace la dicotomía entre cuerpo y mente, sujeto y objeto, y la idea del sujeto autónomo. No obstante, para el análisis textual estas ideas presentan una serie de dificultades. Señala Labanyi (2010: 230) que el enfoque en el afecto nos acerca a sentidos que no se limitan a lo cognitivo, pero que habría que desarrollar formas de lectura que aborden las intensidades de los textos culturales, en tanto formas de prácticas culturales: “Cultural texts are ‘things that do things’: that is, things that have the capacity to affect us” (2010: 232).

En *Vibrant Matter* Jane Bennett retoma el concepto de *encantamiento*, proponiendo hablar de *figuras de encantamiento*, en las que inconfundiblemente hay un sujeto humano que lo experimenta respecto al objeto-cosa:

[T]he catalyst itself as it exists in nonhuman bodies. This power is not transpersonal or intersubjective but impersonal, an effect intrinsic to forms that cannot be imagined (even ideally) as persons. [...] the figure of enchantment points in two directions: the first toward the humans who feel enchanted and whose agentic capacities may be thereby strengthened, and the second toward the agency of the thing that *produce* (helpful, harmful) effects in human and other bodies. Organic and inorganic bodies, natural and cultural objects (these distinctions are no particular salient here) *all* are affective. (Bennett 2010: xii)<sup>4</sup>

Desde esta perspectiva, las vibraciones materiales del entorno repercuten en el ser humano, generando efectos perceptivos tanto sensoriales como corpóreos. Pensado en relación con la autoficción y otras formas de narrativas de vida, ¿cómo podemos concebir la configuración y representación de la subjetividad y la memoria cuando también se le otorga agencia al mundo no-humano y material? A continuación, propondré una lectura de algunos pasajes de *La dimensión desconocida* y *El nervio óptico* a partir de la noción de figuras de encantamiento con el fin de indagar en las dimensiones afectivas de la interacción entre sujetos y objetos, aproximándome a una reconsideración de la subjetividad y de la memoria tal como se despliega en las representaciones literarias del encantamiento provocado en las protagonistas de las dos novelas antedichas.

### 3. OBJETOS LUMINOSOS

En *La dimensión desconocida*, la voz en primera persona abre la trama enfatizando las tensiones entre la imaginación y lo real-documentado. Tanto lo real como lo imaginario pertenecen al pasado, que es recordado e imaginado en el presente por medio de la lectura y la escritura:

---

<sup>4</sup> Bennett esbozó sus ideas en torno al encantamiento ya en *The Enchantment of Modern Life* (2001), explorando sus alcances y las condiciones del asombro, que en la vida cotidiana se produce en el encuentro o cruce con un objeto, generador de una experiencia sensorial.

Imagino que la periodista no esperaba algo así. Observaba la tarjeta desconcertada. Podría agregar: asustada. Andrés Antonio Valenzuela Morales, soldado 1°, carnet de identidad 39.432 de la comuna de la Ligua. Junto a la información una fotografía con el número de registro 66.650, que no imagino, que leo aquí, en el testimonio que la misma periodista escribió tiempo después. (Fernández 2017: 16)

El punto de partida de la historia narrada en *La dimensión desconocida* es la memoria de la portada de la revista *Cruce*, que la narradora vio a los trece años, en 1984. La cara de Andrés Valenzuela, un agente de inteligencia de los servicios de seguridad durante la dictadura de Pinochet, quien decidió desertar y dar testimonio sobre las atrocidades cometidas, cubría este número específico de la revista, con el rubro “yo torturé”.<sup>5</sup> La narradora explica que la lectura del testimonio de Valenzuela le hizo entrar en una suerte de realidad paralela, infinita y oscura, al mismo tiempo que pudo entender que el hombre que torturaba podría ser cualquier persona, porque era de aspecto común y corriente (2017: 19). La segunda vez que la narradora-protagonista se encuentra con el hombre que torturaba ocurre veinticinco años más tarde, cuando trabaja con el guion de una serie de televisión, en la que uno de los personajes se inspira en alguien como Valenzuela.<sup>6</sup> La última vez que lo vio –“que lo vi” (2017: 21)– fue, cuenta la narradora, unas semanas atrás cuando estaba repasando todo el material documental y testimonial que ella y sus amigos habían juntado para el documental que estaban realizando sobre la Vicaría de la Solidaridad.<sup>7</sup> De repente Valenzuela aparece en un video dando su testimonio. Entre la multitud de testimonios recolectados, el de Valenzuela destaca y llama la atención de la narradora, quien sufre una transformación a través de la interacción con los archivos audiovisuales testimoniales, que no solo proveen información factual, sino que afectan de tal manera que se convierte en un detective/fantasma, que converge con Valenzuela, cuando su cara se sobrepone a la de él en la pantalla: “Mi rostro se refleja en la pantalla del televisor y mi cara se funde con la suya. Me veo detrás de él, o delante de él, no lo sé. Parezco un fantasma en la imagen, una sombra rondándolo, como un espía que lo vigila sin que se dé cuenta” (2017: 24-25). El poder performativo de este montaje visual recuerda al carácter sugestivo de los conocidos ensayos fotográficos de Lucila Quieto, recogidos en *Arqueología de la ausencia* (2011), en los que los hijos de desaparecidos en Argentina colocan una foto de su familiar desaparecido en una pared, entran en la escena entre el proyector y la pared, y se toman una foto con su familiar perdido, creando así una tercera temporalidad imaginaria (Amado, Domínguez y Astutti 2004: 55) que posee la potencialidad performativa de un “qué pasaría si”: “El cruce entre *lo que*

---

<sup>5</sup> Para consultar la galería de prensa donde se puede ver la portada citada, véase <<http://www.casosvicaria.cl/temporada-uno/el-hombre-que-olia-a-muerte/>>.

<sup>6</sup> Se refiere a la serie televisiva *Los archivos del cardenal* (2011).

<sup>7</sup> Un organismo de la iglesia católica que trabajó en defensa de los Derechos Humanos durante la dictadura. Véase aquí: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3547.html>>.

ha sido y lo que es deviene en que lo que ya no puede ser aparezca, a pesar de todo, en la batea del revelador" (Longoni 2011: sp). Si bien la relación afectiva en la obra de Fernández no emana de un parentesco y amor íntimo, el palimpsesto formado de igual forma produce una suerte de tercera temporalidad imaginaria, en este caso de índole siniestra. En efecto, el título de la novela, *La dimensión desconocida*, alude a una espacio-temporalidad que podría aproximarse a la tercera temporalidad mencionada. El título es la traducción al español de la serie de televisión *The Twilight Zone*, que la narradora-protagonista miraba cuando era niña, recuperada en la novela para acercarse a la zona gris entre lo observable y racionalmente explicable, y las facetas que se encuentran más allá de la razón.

En la novela de Fernández se suman y se describen sus visitas al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile, y en la primera parte de la novela narra cuatro visitas. En la cuarta ocasión, la narradora cuenta que regresó al museo para buscar más documentación sobre el hombre al que intenta imaginar, es decir, Andrés Valenzuela (2017: 41). Según se describe en la novela, en una sección del museo "ideado para seducir a los visitantes, incluso a los aguafiestas como yo" (2017: 45), más de mil fotografías de las víctimas de la dictadura chilena cuelgan de uno de los muros, y los visitantes pueden observarlos desde arriba, desde un mirador iluminado por velas eléctricas. Las imágenes, donadas por familiares de las víctimas, muestran escenas cotidianas, domésticas, que no guardan relación con las circunstancias extremas que interrumpieron violentamente la vida cotidiana de las personas fotografiadas:<sup>8</sup>

Son fotos donadas por sus familias, entonces se las ve en situaciones domésticas, en celebraciones, en la playa, sonriendo a la cámara como hacemos todos cuando queremos dejar un registro de nuestros mejores momentos. [...] Imágenes protectoras, luminosas, que establecen lazos a pesar de los años y la muerte. Vistos en conjunto todos parecen una gran familia. En parte lo son. Tíos, primos, hermanos, sobrinos, abuelos, gente emparentada por circunstancias extremas. (Fernández 2017: 45)

Las fotografías son, obviamente, un rasgo común en las exposiciones museísticas, y este medio específico ciertamente tiene connotaciones particulares con respecto a las configuraciones de la memoria en las sociedades postdictatoriales del Cono Sur. Se ha sugerido en innumerables análisis, partiendo de la noción de *postmemoria* de Marianne Hirsch (2008, 2012) que, al estar moldeada por los afectos y deseos del espectador, la indexicalidad se vuelve performativa en las reconfiguraciones de las fotografías y otros materiales de archivo, realizadas por los artistas de segunda generación. De hecho, la performatividad lograda a través de la innovación estética es omnipresente en los artistas de la segunda generación, como han argumentado varios críticos. Al extender el enfoque analítico a la figura bidireccional del encantamiento, tal como propongo aquí, se abre paso a una interrogación acerca de cómo los objetos y artefactos de la

---

<sup>8</sup> En la página web del museo se puede ver una foto de esta sección: <<https://web.museodelamemoria.cl/exposicion-principal/>>.

memoria pueden interactuar y afectar al sujeto cuando se consideran objetos vibrantes. Tal análisis comprende no solo las experiencias del sujeto creador, sino también los posibles efectos en el sujeto perceptor, que encuentra los artefactos artísticos y los objetos de memoria en galerías y museos. Es la representación literaria de estos procesos materiales lo que me interesan abordar aquí.

Según Jennifer Fisher y Helena Reckitt, en lo que respecta a las exposiciones museísticas, "affect accounts for the feeling of exhibitions. It is sensed before cognition or meaning occur – qualifying and charging the interstice among artworks themselves, as well as in the links between exhibitionary agents, institutions, communities, technologies and platforms" (2015: 361). Ahora bien, en *La dimensión desconocida*, el significado sociohistórico ya está instalado cuando la narradora-protagonista visita el Museo de la Memoria, lo que sugiere que el encantamiento se produce más allá de la aprehensión cognitiva del contenido documental de la exposición. En este sentido, los documentos aportan conocimientos y permiten la verificación, pero no conducen a una comprensión profunda. Es como si fuera solo por medio de destellos, un sentir del afuera –en el sentido que da Jane Bennett al término–, de lo que está más allá de lo obvio, que las profundas heridas sociales se pueden imaginar, sentir y comprender. En este sentido, argumentaría que la secuencia de cognición, significado y sentimiento podría ser otra a la sugerida por Fisher y Reckitt, en los casos en que el visitante conoce previamente el significado sociohistórico de los objetos museísticos expuestos.

En la descripción de esta sección del museo, el sujeto perceptor que trata de reconstruir el pasado presente es movido por los objetos expuestos, con los que no tiene ninguna conexión genealógica personal. No se trata solo de registros históricos, sino de piezas u objetos luminosos que generan asociaciones y sensaciones más allá del impulso de verificar y autenticar. En la escena, las fotografías expuestas provocan un sentimiento de extrañamiento y encantamiento, que se fortalece paulatinamente cuando la narradora-protagonista toca la pantalla táctil colocada en medio del mirador para recibir más información. Poco a poco los rostros que aparecen en la pantalla cobran vida y el público (y nosotros como lectores) somos invitados a la zona liminal que da título a la novela. Está claro que el modo documental-testimonial no es suficiente para narrar lo inconmensurable:

Muchos de los nombres que he leído en el testimonio del hombre que torturaba comienzan a enfocarse en esta pantalla que les da un rostro, una expresión, un poco de vida. Aunque sea una vida virtual. Extensión de las fotografías que cuelgan de este muro transparente y celeste que parece un pedazo de cielo. O mejor, un pedazo de espacio exterior en el que naufragan perdidos, como astronautas sin conexión, todos estos rostros que fueron tragados por una dimensión desconocida. (Fernández 2017: 47)

En contraste con la experiencia afectiva del Museo de la Memoria representada en *La dimensión desconocida*, en su abordaje de la museografía del mismo, y en particular del muro de fotografías, Nelly Richard repara en el carácter artificial

de la escenificación, que tilda de espectáculo hiperestilizado. Según Richard, la estética de diseño mercantil, alcanzada por medio de la elección de materiales como el vidrio y las velas de acrílico, arruina las posibilidades de reverberación del objeto. Richard en particular subraya cómo esta hiperestetización, propia del espectáculo neoliberal, priva a la exposición de rigor al “desvincula[r] afectivamente la mirada de las fotografías exhibidas” y “anula[r] el temblor melancólico del aura” (2010: 268). En este sentido, según Richard, la espectacularización de la memoria desprovee a los objetos exhibidos de sus propiedades agénticas, cancelando así las posibilidades de comprensión e imaginación, es decir, lo que experimenta la protagonista de *La dimensión desconocida*.

El objeto-cosa es uno de los artefactos más habituales empleados para crear verosimilitud en la literatura de lo fantástico, que en general se configura en torno al encuentro imposible entre dos órdenes ontológicos incompatibles, de los cuales lo normal es mimético, realista y referencial, mientras que el reino de lo fantástico carece de o, al menos, tiene una fiabilidad cognitiva inestable. Según José María Martínez (2010: 363-364), este rasgo de lo fantástico muchas veces lo convierte en una ficcionalización de la filosofía de lo real del autor, y también explica por qué el género es comúnmente analizado como una reacción a los enfoques racionalistas o cientificistas de la realidad. Este tipo de explicación, afirma Martínez, ha tendido a obviar el componente mimético-realista del género fantástico. Lo que Martínez llama el objeto-mediador, está omnipresente en diferentes formas en la narrativa fantástica, y como parte del modo realista estos objetos “materializan el momento de fricción entre los dos órdenes ontológicos y proponen así la existencia real de un acontecimiento extraordinario o inexplicable” (2010: 365). Al mismo tiempo que estos objetos consisten en evidencias auténticas de la veracidad del hecho, son también una prueba de la imposibilidad de saber y comprender. En *La dimensión desconocida*, Nona Fernández recurre al reino de lo fantástico tratando de entender y explicar la imposibilidad de comprender lo que corroboran los documentos recogidos y expuestos; hechos que, a pesar de todas las pruebas presentadas, son difíciles de aprehender, pero susceptibles de ser imaginados. En un párrafo breve insertado después de la escena de la visita al museo, la narradora-protagonista invoca los poderes de la imaginación como llave de la comprensión, invitando a los lectores a adentrarse en la dimensión desconocida: “Abramos esta puerta con la llave de la imaginación. Tras ella encontraremos una dimensión distinta. Están ustedes entrando a un secreto mundo de sueños e ideas. Están entrando en la dimensión desconocida” (Fernández 2017: 47).

Más allá de su importancia y validez histórica, los objetos expuestos en el Museo de la Memoria parecen tener algo de lo que Bennett llama el exterior [the *out-side*], algo que el sujeto humano discierne implícitamente y percibe indirectamente como indicaciones, pistas o signos, llamados vislumbres o destellos en la terminología de Bennett. Estos son los objetos luminosos que encuentra la narradora-protagonista cuando regresa por cuarta vez al museo. En este sentido, *La dimensión desconocida* se sumerge en una realidad análoga –“un universo que se desarrolla más allá de las apariencias” (2017: 47); “esa grieta por la que

se asomaba la dimensión desconocida" (2017: 51)– para explorar lo que Giorgio Agamben denominó la aporía de Auschwitz, que es la contradicción interna del conocimiento histórico, entre hechos y verdad, y entre verificación y comprensión. Según Agamben, podemos poseer un conocimiento histórico detallado y ser capaces de enumerar y describir los eventos, pero, sin embargo, "they seem singularly opaque when we truly seek to understand them" (2000: 12). Agamben sostiene que los testimonios de Auschwitz contienen una laguna, y para entender el testimonio del sobreviviente es necesario atender a este vacío. En *La dimensión desconocida* es este vacío, es decir, el silencio de los desaparecidos, el que Nona Fernández nos invita a escuchar, convocándonos a maravillarnos y emocionarnos con los objetos de la memoria y las historias que contienen, y lo que nos pueden decir si nos atrevemos a escuchar. De esta forma, se nos invita a reconsiderar la relación no solo entre sujetos y objetos, sino también entre el significado histórico y su comprensión más profunda.

#### 4. LOS PODERES MAGNÉTICOS DEL ENCANTAMIENTO

*El nervio óptico* es el relato en primera persona de una crítica y guía de arte llamada María, quien vive y trabaja en Buenos Aires. En comparación con *La dimensión desconocida*, la historia narrada en esta novela es de carácter más íntimo, revelando las limitaciones y debilidades personales de la narradora-protagonista, quien reflexiona en torno a su vida, y a la historia y presente decadencia de su familia patricia. Al mismo tiempo que la novela presenta una suerte de diario extendido, ofrece a sus lectores una clase de Historia de Arte, ya que la peripecia vital desplegada en *El nervio óptico* está íntimamente conectada con la descripción de una serie de obras de arte y la biografía de las artistas, invocadas a lo largo del relato. En *El nervio óptico*, las experiencias y vivencias subjetivas de una serie de obras de arte, descritas en detalle, constituyen el núcleo del texto. Así, en esta novela autoficcional, los artefactos artísticos se convierten en catalizadores externos, que posibilitan articular y poner en palabras los sentimientos y sensibilidades de la narradora-protagonista. En el capítulo titulado "Refucilos sobre el agua" se entretajan, en una cadena de asociaciones, los recuerdos personales con fragmentos de la historia del arte en la que una casa en Mar del Plata y el elemento agua sirven como puntos nodales: "Dejen que les cuente algunas cosas, algo así como mi historia íntima con ese pedazo de agua" (Gainza 2017: 66). Es decir, es el elemento agua y sus diferentes configuraciones artísticas que posibilitan la narración de los recuerdos y vivencias de la protagonista. En esta sección de la novela, la narradora cuenta que se enamoró por primera vez en su adolescencia, cuando vio el cuadro *Mar borrascoso* de Gustave Courbet. Lo que llama la atención aquí no es tanto la descripción de la pintura, sino la narración de los efectos corporales que el objeto-cosa provoca en el perceptor, que preceden a la comprensión intelectual de la obra de arte:

Cada vez que miro *Mar borrascoso* algo se comprime dentro de mí, es una sensación entre el pecho y la tráquea, como una ligera mordedura. He llegado a respetar esa punzada, a prestarle atención, porque mi cuerpo alcanza conclu-

siones antes que mi mente. Más tarde, rezagado, llega a la escena mi intelecto con su incompleto kit de herramientas. (Gainza 2017: 66)

Refiriéndose a esta pintura en particular, la narradora-protagonista también habla de sus poderes magnéticos, comparándolos con los efectos fosforescentes que tienen algunos minerales después de ser expuestos a la luz ultravioleta. En este caso, lo difícil de describir no es el objeto en sí, sino las emociones y los sentimientos que provoca, y los recuerdos que despierta en el espectador. Los destellos de la materia vibrante del cuadro –su fuerza magnética– solo pueden describirse mediante analogías con las fuerzas de la naturaleza, porque los efectos son corporales más que intelectuales. Cuando la obra de arte provoca, en palabras del narrador, una sobresaturación de los sentidos, el artefacto desaparece en favor de la vida misma: “Frente a él el arte desaparece y otra cosa toma su lugar: la vida con todo su penacho estridente” (2017: 70). Las aguas tormentosas del cuadro de Courbet llevan a la narradora-protagonista a recordar a su prima que vivía temporalmente en la casa vieja y abandonada de la familia en Mar del Plata, y cuya intrépida relación con el mar, así como su enfermedad psíquica toman forma en los *collages* que hacía en las paredes de su habitación: “Fue como ver la ola de Courbet desde adentro” (2017: 73).

Es como si para la narradora-protagonista, vislumbrar el exterior del objeto-cosa –el mar y las obras de arte– y dejarse afectar, fuera la única forma de comprender el interior –la vida y la persona– y así establecer algún tipo de relación interpersonal con un familiar, al que sólo ve en el desayuno y con quien no habla, ni tiene ninguna relación. Tras el suicidio de la prima se da cuenta de que su nombre (ambas se llaman María) contiene la palabra mar: “Como un llamado, como una premonición” (2017: 74).

Tal como revela el título de la novela, en *El nervio óptico* la vista es el sentido de percepción principal cuando la narradora-protagonista intenta dar sentido al mundo. Como es bien sabido, Víctor Shklovski argumentó que el propósito del arte es desfamiliarizar nuestra percepción para hacernos ver más allá de lo habitual:

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte.* (Shklovski 1978: 60)

Parfraseando a Shklovski, en *El nervio óptico*, la piedra es pedregosa o, en este caso, el agua es acuosa, porque la narradora describe los objetos y acontecimientos como si los viera o como si sucedieran por primera vez. Aunque la idea de Shklovski del arte como artificio no toma en consideración el exterior o la vibración de los objetos que podría resultar en un encantamiento –si bien habla

del devenir del objeto—, él concluye después de varias páginas de citas de Tolstoi que existe un extrañamiento en cada imagen porque la imagen no es invariable, sino que está en cambio constante, con el propósito de hacernos experimentar el objeto con nuevos ojos: “[L]a imagen no es un predicado constante para sujetos variables. Su finalidad no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento” (1978: 65). Así que, aunque el formalismo y el neomaterialismo pueden parecer paradigmas teóricos incompatibles, comparten el presupuesto de que: “La elaboración en el arte y la literatura de un distanciamiento o desfamiliarización de formas dominantes de percibir el espacio [...] para abrir la posibilidad a otras maneras de ver y sentir la realidad” (Castro 2020: 12). La diferencia entre el neomaterialismo y el formalismo es que en este los efectos de desautomatización y extrañamiento dependen de las estrategias estéticas empleadas por el artista, mientras que en aquel, las fuerzas materiales nos afectan, en forma de encantamiento y extrañamiento, independientemente de los propósitos del sujeto creador y perceptor. En *La dimensión desconocida* el proceso de desfamiliarización se realiza principalmente en un nivel metanarrativo, y menos como un experimento formal con la materialidad *per se*. Aun así, en la obra se sugiere la importancia de encontrar formas alternativas de percibir y sentir lo real. En este sentido, *El nervio óptico* parece ser el objeto-cosa—los poderes magnéticos— como tal que provoca una saturación de los sentidos, corpórea-afectiva, más que intelectual y racional.

## 5. PALABRAS FINALES

En este artículo he ensayado cómo una perspectiva neomaterialista podría conducir a una nueva lectura de la subjetividad y la memoria al centrarse en la interacción entre sujetos y objetos. He sugerido que en *La dimensión desconocida* se nos recuerda que el modo documental es insuficiente si queremos comprender realmente lo que sucedió en Chile durante la dictadura. Atendiendo a los vacíos de los testimonios y percibiendo los destellos del material documental, se pueden imaginar y comprender las profundas heridas de la sociedad. También en *El nervio óptico*, aunque sin un mensaje político explícito, se enfatizan los afectos provocados por el objeto—la obra de arte— como previos a una comprensión intelectual. En ese sentido, la dimensión afectiva y las fuerzas performativas de los objetos contemplados por las narradoras-protagonistas se revelan como catalizadores de una reconfiguración de la memoria y la subjetividad en estas dos novelas recientes. De esta forma, en las novelas de Fernández y Gainza, se propone, si bien de forma indirecta, una concepción renovada del yo, colocando al sujeto y la escritura de la memoria en relación a los objetos materiales circundantes.

## OBRAS CITADAS

- Acuña, Nicolás (dir.) (2011). *Los Archivos Del Cardenal*. Promocine. 2011-2014.
- Agamben, Giorgio (2000). *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Nueva York: Zone Books.
- Amado, Ana María, Nora Domínguez y Adriana Astutti (2004). *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Barril, Claudia y Sebastián Moreno (dirs.) (2015). *Habeas Corpus*. Documental. Las Películas del Pez. Chile.
- Bennett, Jane (2001). *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*. Princeton: Princeton University Press.
- Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press. DOI: <<https://doi.org/10.1215/9780822391623>>.
- Castro, Azucena (2020). *Ecologías Extrañas: Lecturas Postnaturales de Poemas Extensos Latinoamericanos Del Siglo XXI* (Roxana Miranda Rupailaf, Daniel Samoilovich y Luigi Amara). Estocolmo: Romanska och klassiska institutionen, Stockholms universitet.
- Fernández, Nona (2017). *La dimensión desconocida*. Madrid: Penguin Random House.
- Fisher, Jennifer y Helena Reckitt (2015). "Introduction: Museums and Affect", *Journal of Curatorial Studies*, 4.3: 361-362. DOI: <[https://doi.org/10.1386/jcs.4.3.361\\_2](https://doi.org/10.1386/jcs.4.3.361_2)>.
- Gainza, María (2017). *El nervio óptico*. Barcelona: Anagrama.
- Goble, Erika (2017). "Beyond Human Subjectivity and Back to the Things Themselves: Jane Bennett's *Vibrant Matter*", *Phenomenology & Practice*, 11.2: 70-78. DOI: <<http://dx.doi.org/10.29173/pandpr29352>>.
- Hebrero, Virginia (2019). "Muñoz Molina, Vilas y Nona Fernández: la responsabilidad de narrar lo real", *eldiario.es*, 3 de mayo, <[https://www.eldiario.es/cultura/Munoz-Molina-Vilas-Nona-Fernandez\\_0\\_895210720.html](https://www.eldiario.es/cultura/Munoz-Molina-Vilas-Nona-Fernandez_0_895210720.html)> (1 de junio de 2021).
- Hirsch, Marianne (2008). "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, 29.1: 103-128. DOI: <<https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>>.
- Hirsch, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory: Visual Cultures after the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.
- Hoyos, Héctor (2016). "La cultura material en las literaturas y culturas iberoamericanas de hoy", *Cuadernos de Literatura*, 20.40: 254-261. DOI: <<https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.cmlc>>.
- Huyssen, Andreas (2016). "Memory Things and Their Temporality", *Memory Studies*, 1.9: 107-110. DOI: <<https://doi.org/10.1177%2F1750698015613977>>.
- Illingworth, Dustin (2019). "What to Do When Art Leaves You Speechless", 8 de abril, <<https://www.thenation.com/article/archive/maria-gainza-optic-nerve-novel-review/>> (1 de junio de 2021).
- Labanyi, Jo (2010). "Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11.3-4: 223-233. DOI: <<https://doi.org/10.1080/14636204.2010.538244>>.
- Longoni, Ana (2011). "(Sobre Lucila Quieto, Arqueología de la ausencia) Apenas, nada menos", in *Arqueología de la ausencia: ensayo fotográfico 1999-2001*. Buenos Aires: Casa Nova, sp.

- Martínez, José María (2010). "¿Subversión u oxímoron?: La literatura fantástica y la metafísica del objeto", *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, 26.2: 363-382. Accesible en <<https://hdl.handle.net/10171/20738>> (1 de junio de 2021).
- Quieto, Lucila (2011). *Arqueología de la ausencia: ensayo fotográfico 1999-2001*. Buenos Aires: Casa Nova.
- Richard, Nelly (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Shklovski, Víctor (1978). "El arte como artificio", in *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tzvetan Todorov, ed. Ana María Nethol. México: Siglo veintiuno, 55-70.

# ENTREVISTA



CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS, DOCTORA HONORIS CAUSA.  
ENCUENTRO CON LA COMUNIDAD UNIVERSITARIA\*

PATRICIA GARCÍA GARCÍA  
Universidad de Alcalá  
patricia.garciag@uah.es

TERESA LÓPEZ-PELLISA  
Universidad de Alcalá  
teresa.lopezp@uah.es

TERESA LÓPEZ PELLISA: *Buenos días a todos y a todas las asistentes. Vamos a dar inicio al coloquio. Es un placer y un privilegio poder conversar hoy con la escritora Cristina Fernández Cubas, recién investida Doctora Honoris Causa por la Universidad de Alcalá en el día de ayer. Por lo que, desde aquí, tanto mi colega Patricia García como yo queríamos agradecerle que se haya prestado a mantener este diálogo en nuestra facultad, dándonos la oportunidad de conocerla mejor, conversar con ella y hacerle una serie de preguntas.*

*Estos días hemos presentado a Cristina Fernández Cubas en numerosas ocasiones, ya que ha participado en diferentes eventos, pero me permitiréis que repita algunos de sus méritos, aunque abreviadamente. Cristina Fernández Cubas estudió Derecho en la Universidad de Barcelona y Periodismo en la Escuela Oficial de Periodismo. Ha sido, sobre todo, autora de relatos, entre cuyos libros destacamos Mi hermana Elba (1980), Los altillos de Brumal (1983), El ángulo del horror (1990), Con Agatha en Estambul (1994), Paredes pobres del diablo (2006), Todos los cuentos (2009) –que es una recopilación de sus relatos hasta esa fecha–, y La habitación de Nona (2015), su último libro de cuentos. Además, es autora de tres novelas: El año de gracia (1985), El columpio (1995) y La puerta entreabierta (2013); de la obra de teatro Hermanas de sangre (1998) y de un libro de memorias, que os recomiendo muchísimo porque está escrito como si fuera un libro de cuentos, que lleva por título Cosas que ya no existen (2001). Estas referencias nos permiten entrever la cantidad de géneros que ha trabajado y cultivado a lo largo de su trayectoria. Entre sus premios, cabe mencionar el Premio Nacional de Narrativa, el*

---

\* Esta conversación con Cristina Fernández Cubas tuvo lugar en el Salón de actos de la Facultad de Filosofía y Letras el 15 de diciembre de 2021, un día después de que obtuviera el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Alcalá. La reproducimos con el permiso de la autora.

*Premio de la Crítica, el Premio Setenil al mejor libro de cuentos, el Premio Ciudad de Barcelona, el Premio Salambó y el Premio NH, entre otros galardones y distinciones, entre los que ahora mismo se encuentra el de Doctora Honoris Causa por la Universidad de Alcalá. Tenemos, sin duda, en esta mesa a una de las escritoras más relevantes de la literatura española contemporánea. Cristina, bienvenida a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alcalá y muchísimas gracias por acompañarnos en esta conversación.*

CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS: Muchas gracias, Teresa y Patricia. Y gracias, por descontado, a todos los presentes y a las personas que han hecho posible este encuentro.

T.L.P.: *El misterio forma parte siempre de tus textos, así como de ese universo literario del que hoy nos vas a desvelar alguna de sus claves. Lo cierto es que gran parte de tu obra se relaciona con lo insólito y con lo fantástico. Muchas veces tenemos la duda acerca de dónde salen esos mundos de los escritores y de las escritoras de lo fantástico, si provienen de la imaginación de los creadores o quizás son cosas que pasan también en el mundo real.*

C.F.C.: Un poco de todo. Las historias pueden surgir de recuerdos, de sueños, de la imaginación pura y dura... Y pueden también surgir –y, de hecho, así ocurre muchas veces– de situaciones que presenciamos o de sucesos de los que tenemos noticia y no logramos explicarnos. El abanico de posibilidades es inmenso. Lo único importante, al menos para mí, es que el punto de partida despierte mi curiosidad. Y me inquiete de tal modo que necesite desarrollarlo sobre el papel. Sumergirme en el misterio.

T.L.P.: *¿Y un cuento fantástico?*

C.F.C.: Bueno, para mí es muy fácil que el cuento en el que puedo andar metida, sin pensar en adjetivos ni etiquetas, termine resultando “fantástico”. Supongo que todo viene de mi visión de la vida, de lo que llamamos “realidad”. Una realidad repleta de agujeros negros y una vida en la que se dan muchas cosas que no comprendo. Y en eso estoy, moviéndome en ese mundo de claroscuros, de grises, donde las cosas no son blancas ni negras ni tampoco todas las preguntas tienen respuesta. Quizás dentro de unos años, mucho de lo que ahora consideramos fantástico, enigmático o inexplicable no lo sea tanto. Ley de vida... Pero, de momento, me gusta moverme en ese mundo de dudas. En la frontera entre lo conocido y lo desconocido, entre lo que sabemos y lo que ignoramos, entre lo que se nos desvela y lo que no se ve... Pero está ahí.

PATRICIA GARCÍA GARCÍA.: *Y a ese mundo de claroscuros que mencionas, fronterizo, le das forma de cuento. Sabemos que has cultivado varios géneros, pero sobre todo el cuento... ¿Hasta qué punto te sientes cómoda con ese género?*

C.F.C.: Pues, mira, cada vez más. Al principio, cuando se me preguntaba por mi relación con mis obras, yo siempre respondía que me sentía muy cómoda en el cuento, pero que también en la novela me había encontrado a gusto. Y era cierto. Lo que ocurre es que, a medida que pasa el tiempo, cada vez me interesa más el cuento como género. Y no hablo solo como escritora, sino como lectora. El cuento es un género misterioso, una gran aventura en la que me siento a mis anchas... Aunque no siempre, claro. El cuento tiene sus normas secretas y sus misterios y, más de una vez, algún que otro intento ha terminado en la papelera. No todo sale bien a la primera. El cuento es una invitación a un viaje que a veces llega a destino y a veces no.

P.G.G.: *Precisamente, hablando del cuento y del viaje, me gustaría remontarme a los años 80 y que nos contaras las dificultades a las que te enfrentaste cuando empezaste a escribir cuentos en España. Y que nos cuentes un poco cómo ha sido esa trayectoria.*

C.F.C.: Las primeras dificultades se suelen tener con uno mismo. Es la falta de seguridad. Aunque un primer libro, en el fondo, resulta, en muchos aspectos, más fácil que el segundo. En el primero, como todavía no te has dado a conocer, nadie espera nada de ti, no has levantado expectativas, con lo que puedes permitirte escribir con la mayor libertad del mundo, con toda la tranquilidad que te brinda el anonimato. Ahora bien, si tu primer libro ha tenido cierta resonancia, con el segundo tienes que enfrentarte a cien mil ojos que te están mirando o que tú crees que te están mirando. Y eso requiere bastante disciplina. La de olvidarse, para empezar, de esos ojos que a lo mejor ni existen y recobrar en lo posible la libertad perdida... Pero, siguiendo con tu pregunta, mi primer libro, *Mi hermana Elba*, consistía en cuatro cuentos. En aquellos momentos era casi imposible publicar cuentos, yo era una absoluta desconocida y parecía improbable que una editorial apostase por un libro de relatos de una autora desconocida. Del libro recibí elogiosas frases... Sí, muy elogiosas, aunque rematadas sin excepción con la coletilla: "Bueno, los cuentos se venden muy mal. No interesan. Cuando des el salto a la novela, entonces hablaremos". Así estaban las cosas. Pero finalmente tuve suerte. No puedo quejarme. Beatriz de Moura, fundadora de Tusquets, dirigía, entre otras, una colección de cubiertas plateadas que a mí me gustaba muchísimo y que se adaptaba perfectamente a una escritora que publicaba por primera vez. Y Beatriz de Moura creyó en mí y creyó en mis cuentos. Final feliz. No pude haber encontrado mejor editora. Y ahora un inciso: estos libros prácticamente ya no se encuentran. Son casi de coleccionista... Pero lo he traído (*enseña al público la edición plateada de su primer libro*) porque, como iba a leer el fragmento de un cuento y esta edición no pesa nada y es ideal para viajar... Y además le tengo mucho cariño. Bueno, pues, como he dicho, publicar cuentos en aquellos años resultaba casi milagroso. Ahora, por suerte, el asunto ha cambiado bastante y, aunque muchos editores sigan privilegiando la novela, existen también algunas editoriales que solo publican cuentos... Resumiendo: el

primer problema es una misma. Una vez has superado este, a enfrentarte a los otros.

T.L.P.: *Pues vamos a enfrentarnos al monstruo, a esta figura tan poderosa que hay en la literatura y en la tradición occidental y oriental también. En tus relatos aparecen monstruos que podríamos encontrarlos en la vida real, como se refleja en el cuento "Hablar con viejas", pero también hay monstruos extraordinarios y sobrenaturales, como en "La mujer de verde", donde juegas con el motivo del doble, y otras veces aparecen brujas o fantasmas... ¿Qué nos puedes contar sobre el monstruo en tu narrativa?*

C.F.C.: Acabas de citar un cuento en el que hay un monstruo "de verdad", "Hablar con viejas". Pero a mí el monstruo que me da más miedo es aquel que, aparentemente, es como nosotros, el que no se diferencia en nada de los demás humanos. Por ejemplo, los supuestos monstruos –*supuestos* porque no se llega a saber con certeza si lo son o no– del relato "Interno con figura". La narradora es una escritora que visita una exposición y se detiene ante un cuadro de Cecioni. En el cuadro vemos a una niña, quizás una hospiciiana, vestida de negro, acurrucada junto a una cama gigantesca. El efecto es extraño. Desproporcionado. El cuerpo de la niña no está a escala del tamaño de la cama. Nos podría recordar el cuento de Andersen, "La princesa y el guisante", en el que, para probar que la doncella que afirma ser una princesa es verdaderamente de sangre real y no una impostora, la acuestan en una cama con siete colchones y un guisante debajo del último. Al día siguiente, la joven amanece extenuada, no ha podido dormir en toda la noche y tiene el cuerpo lleno de cardenales. Prueba suficiente, se nos dice, para demostrar que la muchacha es realmente de sangre azul.

Pero la cama gigantesca no es lo único inquietante del cuadro de Cecioni. La niña no tiene los rasgos definidos y, en cambio, los dibujos del papel de la pared están claramente delimitados... Me intrigó mucho este cuadro cuando lo vi en una exposición de la fundación MAPFRE en Madrid. En las exposiciones siempre hay grupos de niños y niñas a los que me encanta escuchar porque interpretan los cuadros a su manera y suelen soltar maravillas... Pero ese día no tuve esta suerte y, al llegar al hotel, me imaginé lo que habrían podido decir esos niños mirando el cuadro. Y, de repente, *los vi*. Los recreé preguntándose qué le podría pasar a esa extraña niña, acurrucada junto a una cama desmesurada, en cuclillas, como si se escondiera, como si estuviera asustada o triste... Y ahí empezó todo. Imaginé a una niña pelirroja afirmando muy seria: "Sí, está asustada". Y a la profesora o monitora preguntando: "¿Por qué?". Y de nuevo a la niña mirando fijamente el óleo: "Porque quieren matarla". "¿Quién quiere matarla?, por favor, qué tontería", dice la profesora. Y la niña sin dudarle un instante: "Sus padres". Ahí está la clave. La cría del relato escupe sus propios miedos ante el lienzo que está contemplando. Un espejo. Sus padres –los padres de la niña pelirroja– pueden ser aparentemente normales, pero, si es verdad lo que aventura la pequeña espectadora, quieren cargarse a su hija, quizás porque "ha visto algo que no debiera haber visto..." En aquellos momentos, pienso ahora, posiblemente estaba

influida, sin saberlo, por las noticias que habían aparecido en la prensa acerca de unos padres que, según todos los indicios, habían asesinado a su hija y nunca se ha sabido por qué; él era periodista, ella abogada, gente con dinero, gente con un alto nivel de vida, gente que, aparentemente, no se diferenciaba de sus vecinos ni de los colegas de sus profesiones liberales. Para mí ellos –o su reflejo en el cuento– sí son el monstruo. La maldad oculta. La maldad que no avisa. A su lado el “pobrecito” hombretón deforme de “Hablar con viejas” es únicamente digno de lástima.

T.L.P.: *Además de estos monstruos reales, a los que tememos y que conviven con nosotros, nos gustaría también que nos contaras cuáles son tus monstruos predilectos de la tradición literaria.*

C.F.C.: *Drácula*, para empezar, la excelente novela de Bram Stoker. Ese engranaje narrativo hecho de cartas, diarios, noticias de prensa... Todo un hallazgo. Y hablando de *Drácula* no podemos dejar de citar el cine, medio al que esta novela ha sido llevada en numerosas ocasiones. Cada generación tiene su *Drácula* y el mío es Christopher Lee. Bela Lugosi, supongo, sería el de mis padres, Nosferatu el de mis abuelos... Pero el mío, sin lugar a dudas, es Lee y su creación: un personaje fascinante que, como todo buen vampiro, atrae y, al tiempo, repele... Frankenstein, tal vez el más querido de mis monstruos, no ha tenido tanta suerte en el cine. Y volviendo a la literatura, hay una *monstrua* que me fascina, la protagonista del libro de Hanns Heinz Ewers titulado *Alraune (Mandrágora)* y aparecido en 1911. La novela alude, por supuesto, a la leyenda de la mandrágora, aunque en este caso la leyenda sirva únicamente de marco para crear una mandrágora artificial, una mujer tan bella como malvada. Nada más nacer provoca la muerte de su madre, y cuando va creciendo cautiva a todo el mundo gracias a su poder de seducción frío y maligno. Un monstruo femenino con una apariencia bellísima que corrompe por igual a hombres y mujeres, los atrapa en su tela de araña y los conduce a la perdición. Si lo encuentran [el libro] por *Mandrágora* o por *Alraune*, léanlo.

P.G.G.: *Precisamente hablando de los engranajes de los grandes textos literarios de suspense, de terror, de inquietud, te querría hacer una pregunta desde la inquietud y sobre la inquietud que he observado entre los alumnos y las alumnas, no solo de Alcalá, sino en otros contextos culturales también. Al leer te surge cierta frustración de sabernos en un terreno ambiguo en el que no se cierran finales muchas veces y en el que tenemos la sensación de que el suspense está meticulosamente dosificado: ¿Hasta qué punto sientes que controlas tú ese proceso de creación en tus cuentos? Porque nosotros, desde luego, tenemos la sensación de que lo controlas meticulosamente.*

C.F.C.: Bueno, porque vosotros leéis los cuentos que han sido publicados, pero de los que han perecido por el camino no tenéis noticia. Ahí está la prueba evidente de que no lo he controlado todo... Pero sí intento ejercer cierto control

sobre el proceso creativo. Para empezar, parto de la firme convicción de que el lector es inteligente. Porque lo es. Y, sobre todo, el lector de cuentos. Es tu colaborador, tu cómplice. Huyo de contar las cosas hasta la saciedad, de repetirlas, de dar los elementos machacados. Los elementos están ahí. Diseminados a lo largo del camino. Y al lector le es fácil volver al principio si hay algo que no acaba de entender. También es cierto que, a veces, los finales son abiertos, pero ahí yo cuento con el lector. El lector es creador, el lector de cuentos, por lo menos. Y muchas historias pueden tener más de un final. De alguna manera, cuando empiezo a escribir sigo un camino, hay una hoja de ruta en la que el hipotético lector está presente; avanzamos juntos. El lector de cuentos es un gran compañero con quien quiero seguir trabajando mucho tiempo.

T.L.P.: *Otro tema que nos gustaría abordar es el de la infancia. En tus relatos hay muchos niños y muchas niñas que narran o que asumen el punto de vista total o parcialmente, como en "Mi hermana Elba", "La ventana del jardín", "La habitación de Nona" o en "Interno con figura". Estos niños a veces son personajes fantásticos (o no), pero son terroríficos y dan miedo. Nos gustaría que nos explicaras a qué parámetros responde el mundo de la infancia en tus textos.*

C.F.C.: Las primeras niñas de mis libros fueron las que aparecen en "Mi hermana Elba". O sea, Elba, la narradora que no tiene nombre y Fátima, la mayor de ellas. Este fue uno de mis primeros relatos, el que da título a mi primer libro, *Mi hermana Elba* (1980). Ahí apelé de alguna manera a mi vida. No literalmente a *mi vida* porque yo nunca he tenido una hermana Elba, pero sí a la vida de la imaginación. A esas etapas en que los críos creen que todo es posible con solo desearlo. Es, pues, un tributo a esos años y a la ilusión por desafiar las leyes del tiempo y del espacio, por encontrar "caminitos chiquitos", atajos, imperceptibles para los demás, que te lleven de un lado a otro, por ejemplo. Y entre las grandes ilusiones se encuentra el viejo sueño de la invisibilidad, el poder descubrir un lugar donde observar sin ser visto, sin que nadie te controle. Yo nunca di con esos lugares mágicos, pero, de pequeña, los buscaba. Y de mayor me vengué. Hice que los encontrara Elba. Y con ella realicé mi deseo... Por otro lado, el niño, la niña, la infancia, en fin, proporcionan al escritor un punto de vista, una mirada que no tiene precio. Se trata de un código de conducta, de una escala de valores completamente distintas a los del adulto. Es decir, lo que es bueno, lo que es malo, no es lo mismo para un crío que para sus mayores. Tengo un ejemplo a mano: "El legado del abuelo". El niño que, de alguna manera, *mata* a su abuelo. Lo hace, según sus normas, con todo el derecho. Una cuestión de "justicia" dentro de su código de valores. Ha sorprendido al abuelo hurgando en su hucha, acto a todas luces deleznable. Por eso, cuando el anciano, asfixiándose, le pide "¡las pastillas, las pastillas!", como el único remedio que puede salvarle, el niño coge la caja, la agita ante sus ojos (*la autora realiza un gesto de burla moviendo la mano de un lado a otro con un fingido bote de pastillas*) y no se las da porque está muy enfadado. Y el abuelo, sin la medicación, muere. ¿Estamos ante una travesura? Sí. ¿Ante un crimen? También, pero según el crío: "Tú has hurgado en mi hucha,

pues ahora verás las pastillas, pero no las tomarás”. Esa es su visión. Su justicia. También, cuando el niño narra el revuelo que produce la muerte del abuelo y la reacción de los allegados, lo hace desde la posición de quien no entiende nada de lo que está ocurriendo. El abuelo, que era autoritario, antipático y gruñón, se convierte de pronto, a raíz de su muerte y ante su perplejidad, en un ser buenísimo, un dechado de virtudes, un ejemplo. Esa mirada, con su propio código de valores y de conducta, siempre ajena a los prejuicios de los adultos, me parece muy interesante para indagar en ella y para seguirla. Por eso he trabajado mucho con narradores y narradoras niñas.

P.G.G.: *Queremos ampliar el tema de la mirada que mencionas, porque tu literatura no se centra únicamente en la mirada infantil. Es una mirada más compleja, como bien acabas de decir. Es un lugar que, a mi parecer, necesita un espacio concreto. La crítica ha escrito mucho sobre tus atmósferas, atmósferas con cierto tinte gótico, pero también hay otro tipo de espacio que trabajas mucho y que aparece de forma explícita en “La habitación de Nona”: lo podríamos llamar espacio-santuario. La palabra “santuario”, además, aparece varias veces en el relato. Es tanto protección como aislamiento de esas miradas insólitas. Y me pregunto, ¿de qué estás protegiendo y aislando a esos personajes?*

C.F.C.: La respuesta es un tanto complicada, pero lo intentaré. Veamos. Parto, en principio, de un gusto por los espacios cerrados, por las relaciones interpersonales, por la familia, por ejemplo. Esa familia que puede ser tu apoyo, aunque también tu perdición, tu ahogo. ¿De qué les protejo? Del mundo exterior. Pero, al mismo tiempo, esa protección se puede convertir en condena. Y creo que, asimismo, en esos espacios, (hablo de cuentos, sobre todo) hay implícita una economía de lenguaje y de situaciones que, generalmente, desembocan en relaciones entre poca gente y en espacios cerrados. Ahora bien, cuando yo escribí mi primera novela, *El año de gracia*, tenía ganas de viajar, cansada, quizás, de tanto espacio cerrado, de tanto santuario. Hasta que, de repente, me di cuenta de que me encontraba en una isla y de que, en el fondo, era un espacio más cerrado aún que esas habitaciones de las que pretendía huir. También me di cuenta de otra cosa: esa isla era como una biblioteca sin libros. Estaban ahí todos, en el aire. Para mí esa novela fue significativa e interesante. Fue reveladora. Me aclaró muchísimos aspectos de mi proceso creativo.

Se abre el turno para las preguntas del público:

PREGUNTA DEL PÚBLICO: *Ayer habló usted muy elocuentemente de El cuervo (1845) de Edgar Allan Poe en la investidura del Doctorado Honoris Causa.<sup>1</sup> Están aquí mis alumnos de Literatura Hispanoamericana, a los que les estuve comentando la importancia de lo fantástico y cómo los propios narradores hispanoamericanos*

---

<sup>1</sup> Reproducimos el texto de aceptación del Doctorado Honoris Causa de Cristina Fernández Cubas en la sección “Mirada de autora”.

*también han influido un poco en lo fantástico en España. Pero en lo que se refiere a Poe y su teoría sobre el cuento, la brevedad, la intensidad y el efecto, ¿lo experimenta usted como escritora? Luego, con referencia a otro autor, a Borges, que también sacó a colación ayer, hay dos elementos que yo creo que podemos destacar. Él mismo los saca. Es "Álgebra y fuego", y creo que, con sus lecturas a la luz de las velas, puede tener alguna relación. Muchas gracias.*

C.F.C.: Bueno, en aquellos tiempos de los que hablé ayer, tiempos de la salamandra encendida, de las sombras, de las restricciones y de las velas, yo, naturalmente, no había leído a Borges. Yo tenía unos cinco años. Era espabilada, cierto, pero tanto no. Lo que sí tuve fue la suerte de contar con unas narradoras orales muy grandes y con su habilidad a la hora de dosificar el misterio. En cuanto a lo de Poe, cuando estaba escribiendo el discurso que pronuncié ayer, las sombras de mi infancia me llevaron a *El Cuervo*. Y me gustó citarlo porque este cuervo, como usted sabrá, ha sido muy loadado, pero también muy criticado. El propio Borges, incluso, le discute (y aquí me parece que se pasa un poco) la oportunidad de su réplica: "Nevermore". Y también se ha dicho a menudo: "Es un poema para niños, no da miedo a nadie"... Bueno, pues yo aquí estoy con Gómez de la Serna. Como dije ayer, los cultores de la noche hemos visto alguna que otra vez al cuervo. Aquello del sombrero mal puesto, la sombra, la media luz, el remate de una biblioteca... Lo hemos visto. Y, sobre todo en mi caso, lo sigo viendo y siempre en el mismo entorno. Me explico: leí *El cuervo* por primera vez de adolescente, enferma no recuerdo ahora de qué dolencia y en el cuarto de mi hermano. Mi hermano no dormía en un cuarto normal, un cuarto al uso, dormía en un camarote. Su cuarto era una especie de camarote desde el que se veía el mar a través de un ojo de buey. Como él estudiaba fuera del pueblo, nos instalaban a mis hermanas o a mí en ese dormitorio, que me parecía mágico, en cuanto caíamos enfermas o simplemente estábamos resfriadas y teníamos unas décimas de fiebre. Nunca olvidaré las lecturas de entonces en aquel entorno. Era maravilloso, por ejemplo, devorar *La isla del Tesoro* con el sonido del mar al fondo. Claro que el mar era el Mediterráneo, pero yo me lo imaginaba más fiero y más salvaje. En una de esas ocasiones leí *El cuervo* y me fascinó. Y desde entonces, incluso si lo leo ahora, con la cortina que se mueve, el aleteo del cuervo o la tormenta, vuelvo al camarote de mi hermano. Ha quedado fijo en mi mente. ¿Que es infantil? Pues bueno, yo también era una cría entonces y como dije ayer: "Nobleza y memoria obligan". Y no solo eso. ¡Cómo me hubiera gustado, si se pudiese jugar con el tiempo, tener la ocasión imposible de escuchar al propio Edgar Allan Poe recitándolo! Cuentan que era fascinante. Aparecía de negro, a media luz y su voz no parecía de este mundo... ¿Había algo más que tenía que contestar? Ah, sí, "Álgebra y fuego"... Bueno, vuelvo a lo que he dicho antes, a los cinco años no tenía noticia de quién era Borges y el fuego, como dije ayer, es para mí es un recuerdo infantil poderoso, la salamandra del último piso testigo cotidiano de las maravillosas historias de miedo con las que me acostaba cada noche... Y un respeto para Borges, a pesar de que a mí sí me gusta *Nevermore*.

P.P.: *Buenos días, muchas gracias por acompañarnos. Mi pregunta es, ¿qué relación hay entre el uso de lo fantástico y la memoria?*

C.F.C.: En mi caso creo que está muy junto porque la memoria, que me lleva a esa burbuja de la infancia donde todo es posible, está plagada de ventanas a lo fantástico. Quiero decir que van de la mano. No tienen por qué solaparse, pero van juntas. Naturalmente hablo por mí, no por todos los escritores del mundo.

P.P.: *Buenos días. Mi pregunta es si, a la hora de escribir un cuento, considera la finalidad social o quiere enseñarnos a los lectores cómo afrontar la realidad o solo narra lo que piensa en ese momento. Tomamos el caso de "La habitación de Nona", ¿hay algo educativo para los lectores?*

C.F.C.: Yo no pretendo "enseñar". Lo que pasa es que aprendo mucho escribiendo y me gustaría que al lector le ocurriera lo mismo. Has citado "La habitación de Nona"... Nona, Elba... Bueno, como antes hemos comentado, en realidad y de alguna manera me rebelo contra lo que se llama normalidad, o sea que respeto la diferencia y me gusta meterme en ella. Si el lector aprende algo o no aprende nada, eso ya no lo puedo controlar. Pero yo sí he aprendido escribiendo. Y más de una vez algunos lectores me han hecho saber que mis cuentos les han ayudado a asumir ausencias o a paliar estados depresivos. Y mira, yo no pretendo cambiar el mundo, pero con que un par de personas me digan algo parecido, ya me siento completamente realizada.

T.L.P.: *Precisamente, en relación con esto que comentabas en torno a la normalidad, lo cierto es que alguna vez has afirmado que, de algún modo, tu narrativa lo que se planteaba era una protesta contra la dictadura de la normalidad. Y precisamente ayer Ana Casas en su laudatio hablaba de tu literatura como "irreverente". Quizás a partir de esta pregunta y de lo que nos estás comentando, podrías hablar de esa "anormalidad" que caracteriza muchas veces a tus personajes, narradores que, en primera persona, a veces nos muestran su percepción de la realidad. No sabemos qué les pasa, si sufren de algún tipo de problema de salud mental o es que esa diferencia les hace estar fuera del ámbito de lo social, a partir de cierta ambigüedad que se crea en el texto en torno a la anormalidad de esos personajes.*

C.F.C.: Bueno, en "Mi hermana Elba", que es el primer libro, está clarísimo. Elba, a los ojos del mundo, es una deficiente. En cambio, a los ojos de su hermana, la narradora sin nombre y de Fátima, la amiga mayor, durante un tiempo, antes de que la edad haga de las suyas, es un genio. Quizás porque tiene unas habilidades o cierta capacidad de conocimiento que se sale de lo habitual. Es decir, muy a menudo lo diferente da miedo. A mí, en cambio, me atrae y de alguna manera lo desarrollo. Pero me indigno ante la dictadura de la normalidad porque, en aras de la llamada normalidad, se han hecho grandes desmanes en la historia del mundo.

P.G.G.: *Hasta ahora nos hemos olvidado de alguien muy importante. ¿Qué opina de todo esto Fernanda Kubbs, tu alter ego? ¿Cómo es tu relación con ella?*

C.F.C.: ¡Uy! La tengo un poco olvidada a mi hermana de tinta, pero yo le debo mucho a Fernanda. ¿Cómo surgió Fernanda Kubbs? No fue un desdoblamiento traumático ni mucho menos. Fue en un momento en el que yo, por cuestiones personales, me encontraba en un estado de incapacidad total para escribir. No tenía estímulos, estaba desganada y, de repente, pensé en cambiar un poco de perspectiva. Hasta ese momento había jugado con la ambigüedad, con lo posible, lo probable, lo improbable... Pero en *La puerta entreabierta* (2013), la protagonista se sumerge ya directamente en el mundo de la magia, de lo inverosímil. A las cuatro páginas ya está metida dentro de una bola de cristal. No quise despistar a mis lectores y por eso les avisé desde la misma solapa: "Fernanda Kubbs es Cristina Fernández Cubas". En una línea distinta, claro. Yo pensaba continuar esa línea, siempre como Fernanda, aunque no haya sido así. Pero le tengo un gran agradecimiento porque ella me ayudó a salir del bloqueo en el que me encontraba. Era un bloqueo muy gordo, un bloqueo vital. No era solo de escritura. Y Fernanda me ayudó muchísimo porque salí de mí y fui otra.

P.P.: *Sabemos que muchas veces los escritores en el momento en el que deciden empezar a escribir están a lo mejor en un momento crítico de su vida y otras veces simplemente escriben como vía de escape. ¿Cuál fue la causa que le animó a escribir? ¿Fue algo espontáneo o lo llevaba meditando desde hace tiempo y no sabía muy bien cómo empezarlo?*

C.F.C.: Yo escribía desde pequeña. Escribir para mí era un juego privado. Uno de esos juegos en mi soledad de niña. Los niños también se sienten solos a veces y necesitan proyectarse. Luego, paradójicamente, cuando estudié Derecho en la Facultad, dejé de escribir o, quizás, me entró el espíritu crítico y pensé que lo que yo estaba escribiendo no valía. No lo sé. Quizás pensé también, erróneamente, que la escritura implicaba soledad. Y es falso. No hay nada, en mi caso, que me guste más que crear mundos y vivir, durante el tiempo que estoy escribiendo, dentro de ellos. Esa es, creo, la razón por la que empecé a escribir y por la que sigo escribiendo, y también porque es el único medio que conozco para contestar a muchas preguntas que no sabes siquiera que las tienes. Ese es el misterio y el milagro. No sabes ni que las tienes hasta que, en un momento, de pronto dices: "He encontrado la respuesta a esa pregunta que ni siquiera sabía que tenía, pero la tenía".

P.P.: *Nos sentimos muy contentas, la Universidad de Alcalá, de tenerte como miembro de nuestro Claustro. Mi pregunta puede parecer pretenciosa. He disfrutado leyendo los cuentos, me han inquietado, me han interesado y me pregunto, siempre me lo pregunto por deformación profesional, cuánto hay de recreación lingüística en cada uno de los cuentos. El cuento surge, sale, se queda empantanado, pero*

*¿cuánto hay de la búsqueda de la palabra, de la estructura, de la sintaxis y de todo lo demás?*

C.F.C.: Ahí está la primera norma o, más que norma, el gusto por la palabra. Yo creo que, en un relato, en cualquier escrito, siempre hay que nombrar lo más ajustadamente posible y con la palabra más sencilla. No suelo ir al diccionario de sinónimos. Está muy bien conocer sinónimos, pero intento utilizar el adjetivo o la palabra que nombre lo que deseo nombrar de la forma más precisa posible. Es una labor ardua porque la aparente sencillez, a veces, es muy difícil. Y, sobre todo, cuando tú ves que las palabras se destacan como si buscaran protagonismo, comprendes que no son las adecuadas. La palabra tiene que fundirse con lo que estás contando, creo yo. Y sí, siento un enorme respeto por la palabra, desde luego. El otro día, en la mesa de creadores,<sup>2</sup> José María Merino me recordó un relato que yo ya había olvidado y que publiqué en una antología. Se llama "Omar, amor" y la protagonista es Kalima, que en árabe quiere decir "palabra". Es solo un ejemplo.

P.P.: *Siempre he sentido una gran curiosidad por los títulos de los libros y querría preguntarle cómo surgen los títulos en tus novelas, si partes de un título y luego la creas o al revés.*

C.F.C.: El título o aparece por las buenas o te cuesta muchísimo encontrarlo. Un ejemplo, "Mi hermana Elba" surgió con toda naturalidad, en cambio "La ventana del jardín" me costó lo mío. Al final, después de dar muchas vueltas, lo escogí por su misma ambigüedad. ¿Es una ventana que da al jardín o es un jardín que tiene ventanas? Pero la verdad es que es muy difícil decidir el título. O bien viene o lo tienes que buscar. Y, a veces, surge en el momento más inesperado. Tienes pensado un título que no te acaba de gustar y de pronto, te detienes en uno de tus párrafos y lo ves. "¡Pero si aquí está!", dices. Además, es algo muy personal. Yo creo que todos los escritores aquí presentes están de acuerdo. Entre colegas, muchas veces nos reunimos y preguntamos "Oye, ¿cómo le pondrías...?". En los cuentos es muy importante el título y más aún en los microrrelatos porque funciona como la primera línea de lo que viene luego.

P.G.G.: *¿Cuál ha sido el título más difícil? ¿"La ventana del jardín"?*

C.F.C.: "La ventana del jardín" fue muy difícil y también *Cosas que ya no existen*. Empecé pensando que era un libro de recuerdos y luego se convirtió en unas memorias *sui generis*. Como aparece un reloj que tiene un papel protagonista, le había puesto un título provisional muy arrogante que no me gustaba nada, pero no se me ocurría otro. Era *El tic-tac de los grandes relojes*. Demasiado presuntuoso-

<sup>2</sup> En el marco de la investidura de Cristina Fernández Cubas como Doctora Honoris Causa, se celebraron diversas actividades en la Universidad de Alcalá. El día 13 de diciembre de 2021 tuvo lugar una "Mesa de creadores", en la que participaron José María Merino, Pilar Adón, David Roas y Mercedes Abad, quienes desgranaron distintos aspectos de la obra de la homenajead.

so. Pero mientras lo escribía y en un momento dado me di cuenta de que estaba hablando de cosas que ya no existen. Y entonces, como si hubiese tenido una iluminación, decidí: *Cosas que ya no existen* y *El tic-tac de los grandes relojes* se fue a la porra. "Cosas que ya no existen", o sea, existieron, en su día, pero "ya" no.

T.L.P.: *Como sabéis, esta conversación se está retransmitiendo por streaming, y nos acaba de llegar una pregunta de la profesora Ana Boccuti de la Universidad de Turín, especialista en lo fantástico, y, además, en cuestiones relacionadas con el humor. Está asistiendo al coloquio a través de YouTube y quiere preguntarte sobre el papel que tiene el humor en tu narrativa y dentro de lo fantástico, con relación a esa mirada irónica que encontramos en algunos de tus cuentos.*

C.F.C.: Lo primero que puedo decir es que el humor me parece algo importantísimo en la vida y también en la literatura. Y más que un humor de carcajada, la sonrisa o el cabeceo de complicidad. Siempre he tenido claro que si el autor ríe con algo o por algo es casi seguro que muchos de sus lectores reirán también. Me gusta tu comentario porque yo también creo que el humor tiene su pequeño lugar en lo que yo escribo.

P.P.: *Hay aquí muchos alumnos de primero de la Facultad de Filosofía y Letras. Yo quería agradecerte tus palabras y que estés aquí porque para ellos compartir este acto en vivo contigo es muy importante. Yo no soy profesora de literatura, soy profesora de lingüística general, pero a mis alumnos de primero este año les he hecho una pregunta que, para mí, era interesante conocer. Tenía que ver con el programa que estoy impartiendo. Yo les pregunté qué autores estaban leyendo, qué les interesaba. Qué géneros... En sus respuestas vi ahí muchos mundos, muchos autores, muchos géneros y algunas lecturas que a mí me llamaron la atención en gente tan joven, con dieciocho años, del Grado de Estudios Hispánicos. Si volvemos un poco atrás en tu vida, en tus años tempranos, no sé si niñez o adolescencia, ¿cuáles fueron los autores o qué obras marcaron el itinerario como novelista, como autora de cuentos, que has seguido?*

C.F.C.: Cada época tiene sus libros. Hubo un tiempo en que yo combinaba una pareja imposible, Edgar Allan Poe y Agatha Christie. Luego me di cuenta de que no era tan imposible como pudiera parecer. Con Edgar Allan Poe y su cuento *El escarabajo de oro* aprendí el arte de los jeroglíficos, la escritura de mensajes cifrados. Con Agatha Christie me sumergí en sus rompecabezas criminales. Más adelante, escribiendo un artículo sobre lecturas juveniles, caí en la cuenta de que si con Poe había aprendido el arte de hacer jeroglíficos, fue Agatha quien me incitó a resolverlos. Era una extraña pareja con la que tuve mucho contacto. Tampoco quiero olvidar ni por un instante *Mujercitas* (1868) de Louisa May Alcott. En su momento yo fui una de las cien mil niñas que quiso ser Jo. Y le tengo cariño. Me apasionó *La isla del tesoro* (leída, cómo no, en el camarote de mi hermano). Fue la aventura máxima. Los episodios de Simbad de *Las mil y una noches* también me gustaron mucho. De pequeña llegué a *La Odisea* a raíz de

una película, *Ulises* (1954), protagonizada por Kirk Douglas, del que, por cierto, me enamoré locamente. La trama de la cinta me interesó muchísimo y coincidía, debía yo tener trece años, con unas lecturas literarias que teníamos en el colegio, el fragmento en el que Odiseo se interna en la cueva del cíclope... Ya de mayor me fasciné por Witold Gombrowicz, una fascinación que fue muy intensa. No he vuelto a leerlo. A veces me da cierto miedo el amor y el tiempo. Ahora bien, en lo que yo escribo creo que lo que ha influido más que nada y con lo que tengo una deuda muy importante es la narración oral. Por eso siempre lo menciono. Porque no todas las influencias son librescas. En mi caso, primero estuvo la narración oral. Lo repito porque creo que es de memoria y de respeto reconocerlo.

P.G.G.: *Hablando de narración oral, nos gustaría, antes de cerrar el acto, oír de tu propia voz un cuento tuyo. Además, está muy relacionado con La Odisea y con Ulises.*

C.F.C.: Es una anécdota real, solo que, al ponerla por escrito y darle nombre, la convertí en cuento. (*La autora lee el cuento "El viaje"*).

P.G.G.: *Qué gran final... No estaba preparado, pero íbamos a cerrar el acto haciendo referencia a este relato, a "El viaje", ese larguísimo viaje de la abadesa que, para mí y para nosotras, resume muy bien tu literatura, que consiste en cambiar de perspectiva, cambiar el ángulo desde el que observamos la realidad. Y es un larguísimo viaje que, además, trata simplemente de cruzar la calle y mirar los mundos que conocemos desde otra posición. En tu literatura consigues que nos embarquemos en esos largos viajes con ese gesto simple de cambiar el ángulo de visión. Pero el proceso de simple no tiene nada. Es un proceso creativo muy complejo. Y, por supuesto, has sido galardonada por ello, entre otras cosas, como ha dicho mi compañera Teresa al principio con el Premio de la Crítica Española, el Premio Nacional de Narrativa y, ayer, el doctorado Honoris Causa por la Universidad de Alcalá. Enhorabuena y gracias, Cristina, de parte del Departamento de Filología, Comunicación y Documentación. Y por todos esos viajes insólitos que has permitido y nos has permitido, gracias también de nuestra parte como profesoras y también como estudiantes, como investigadoras y como lectoras. Por tratarnos como lectoras inteligentes y también por esos ángulos del horror, del placer y de la inquietud. Muchas gracias y enhorabuena, Cristina.*

C.F.C.: Gracias a vosotras.



# MIRADA DE AUTORA



## LO QUE NO SE VE\*

CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS

Rector Magnífico de la Universidad de Alcalá, Vicerrector de Investigación y Transferencia, Secretaria General, Doctores Gil e Ibán, anteriores Rectores de la Universidad de Alcalá, Rectores de otras universidades, madrina y padrinos de este acto, autoridades académicas y miembros de la comunidad universitaria, corporación municipal, señoras y señores, amigas y amigos:

Uno de mis recuerdos más antiguos tiene relación con sombras y con fuego. No hablo de un recuerdo aislado ni siquiera de una anécdota, solo de una situación, una constante. Las noches de invierno en la casa de un pueblo, frente al mar, en aquellos lejanos tiempos en que, invariablemente, al caer la tarde caía también la luz. A veces el parpadeo de las bombillas oficiaba de tímido pregonero. Otras, el corte de fluido eléctrico se producía de repente, sin previo aviso. Daba igual. Las restricciones se habían convertido en la cita obligada de todos los días, cita que ponía a prueba la paciencia de los adultos y que, en cambio, a algunos niños nos fascinaba. Porque una reserva de velas, candelabros y quinqués, en silencioso estado de alerta hasta ese momento, entraba entonces en acción, al tiempo que una legión de sombras bailarinas empezaba a deslizarse por escaleras y rellanos, oscurecía espejos y cristales y se adueñaba, en fin, de todos los rincones de una casa que ya no parecía nuestra casa. Era la hora del relevo. La hora mágica. La hora también de contar historias, recrear leyendas y pasar miedo, un *miedo gustoso*, junto a la salamandra encendida del último piso.

Lo he contado ya algunas veces. Mi respeto por la narración oral tuvo que nacer a la fuerza en aquellos días entre leños y sombras con la música del mar tras las ventanas. Y no me he cansado de recordar a la indiscutible maestra de ceremonias, Antonia García Pagés, a la que mi memoria antigua se empeña en representar siempre anciana. Antonia, nuestra niñera, *la Totó* para las tres pequeñas de una familia de cinco hermanos, poseía un inagotable caudal de prodigios y espantos, canciones milagrosas (que solo podían entonarse un día a la semana o, incluso, una vez al año) e historias de amor y venganza que narraba como si hubiera sido testigo presencial de aquellos hechos o quizás –¡quién

---

\* Discurso del acto de investidura como Doctora Honoris Causa por la Universidad de Alcalá de Cristina Fernández Cubas, pronunciado el 14 de diciembre de 2021. Puede seguirse el acto en <<https://www.youtube.com/watch?v=Ck4nQQHn6S4>>.

sabel– como si simplemente los hubiera protagonizado. Nunca revelaba sus fuentes ni se perdía en detalles y cuando cualquiera de nosotras se interesaba por el lugar donde habían sucedido los extraños hechos o cómo había llegado a averiguarlos se encogía de hombros. “Dicen”, decía. Y aquí acababa la función. Hasta el día siguiente. Teniendo buen cuidado de dejar una duda en el aire, un cabo suelto, un dato impreciso que quedaba flotando un buen rato en aquella habitación, ahora sin quinqués ni velas, con las niñas ya acostadas y tan solo la luz y el crepitar de los últimos leños.

Cada año que pasa –y han pasado ya muchos desde entonces–estoy más convencida de que allí, en aquel espacio que hoy contemplo como una burbuja suspendida en el aire, se cimentó mi pasión por el Cuento, género al que le sienta bien el misterio seguramente porque ÉL, el Cuento, es todo un misterio en sí mismo. Y creo también que el lector adulto al que me dirijo tiene más de un punto de contacto con esa niña que fui cuando se llevaba a la cama las historias de Antonia, las repasaba, las repetía e imaginaba continuaciones antes de entregarse vencida al sueño. O eso, por lo menos, es lo que deseo. El lector activo. El lector cómplice. El lector que sabe leer entre líneas y para el que vale tanto lo que se dice como lo que se oculta. El lector que privilegia la intensidad sobre la extensión. El lector de Cuentos.

Pero he empezado hablando de fuego y de sombras. De llamas oscilantes y formas bailarinas capaces de transformar el entorno cotidiano en un escenario desconocido. Las sombras no saben de lealtades ni de exactitudes. Son rebeldes. Se niegan a plasmar con fidelidad las siluetas de los objetos que les dan vida. Las sombras van a su aire y capricho, y su mundo no es solo una distorsión del habitual, del nuestro, del que conocemos a plena luz. Las sombras inventan. Crean. Como los escritores que gustan de moverse entre ellas. Y en una rápida asociación de recuerdos y emociones, me viene a la cabeza un cuervo, el más popular de todos los cuervos, el poema más recitado de Edgar Allan Poe y también el más criticado y controvertido. Poema al que llegué de adolescente, con todo el entusiasmo de esa edad imprecisa, y tal vez por eso –nobleza y memoria obligan–, quiero, en ese cruce de descalificaciones y defensas, situarme junto a aquellos a quienes les atrae El Cuervo. Y les descorazona. La noche de tormenta, esa cortina que se agita, el enamorado desesperado y el cuervo negro posado sobre un busto blanco que a todas las preguntas contesta: “Nevermore”. Con su voz de cuervo. Voz que imaginamos grave, sepulcral, sin matices. Y tremendamente cruel. No solo la amada Leonora no volverá ya nunca, sino que tampoco el poeta la reencontrará en el otro mundo, después de la muerte. Nevermore.

“Los cultores de la noche conocemos la presencia de este huésped de pico amarillo”, escribe Gómez de la Serna. Y nos habla de sombras, de un reloj, del remate de una biblioteca, de un sombrero olvidado sobre un mueble cualquiera... A muchos, como al creador de las greguerías, nos ha parecido verlo alguna vez. Y, puede que, por ello, acojamos su presencia en el poema de Poe con toda naturalidad, sin extrañeza. Como a un viejo conocido. Uno de nuestros cuervos particulares dispuestos a emprender el vuelo en cuanto vuelva la luz o llegue el día, aunque esas ilusiones, por fortuna, no hayan proferido jamás, al

despedirse, algo semejante a "Nevermore". Y regreso de nuevo a la burbuja suspendida en el aire. A días antiguos de tormentas, relámpagos, velas o quinqués. Pero no es nostalgia. Es memoria. Ese "montón de cristales rotos", según Borges. Y también: lo que somos. "Nuestra memoria".

Porque en las noches de aquellos lejanos tiempos aprendí que la vida está llena de recovecos, de agujeros negros, de numerosas preguntas para las que todavía no se ha encontrado respuesta. Y que de nada serviría negar lo que no se comprende. Por eso, desde aquel momento, aunque posiblemente entonces no encontrara palabras para nombrarlo, di carta de naturaleza a lo que no se ve. Y sigo en ello. Mi situación a la hora de escribir está en la frontera. Una frontera, un hábitat –y aquí un guiño cariñoso al añorado Eugenio Trías y a su "Lógica del límite"–, un territorio, en fin, entre lo conocido y lo desconocido, entre lo que sabemos y lo que ignoramos, entre lo desvelado y lo que no se ve. A menudo lo desconocido –lo *Otro*– traspasa la línea divisoria e irrumpe en el hábitat fronterizo. Muy a menudo. Y en la vida, sin ir más lejos, cada día. En sueños. El sueño forma parte de nuestra realidad. Y por unas horas, al menos, vivimos en ese lado misterioso que la razón no explica. Algunos de mis cuentos –¿hace falta decirlo?– han surgido precisamente de un sueño.

Y ya poco más. Si escribir, en palabras de Bioy Casares, es agregar una habitación a la casa de la vida, la mía, mi habitación propia, no sería más que una pieza de dimensiones y mobiliario cambiantes, un lugar donde burlar el espacio y jugar con el tiempo, el umbral, en fin, para viajar a lo que antes he llamado "lo que no se ve" y desde el que ahora, para acabar, me gustaría recordar a los que no están y, sin embargo, en un día tan especial como hoy, siento muy cerca. A mis padres, Amalia y Aurelio. A mis hermanos mayores, Ana Mari y Pedro Luis. Y, de una manera muy especial, a Carlos Trias Sagnier, compañero de vida, con quien hablé por primera vez una mañana de 1963, poco antes de un examen de Derecho Natural, en el autobús número siete que, entonces como ahora, recorría la Diagonal de Barcelona y nos conducía a la Facultad. Aquella mañana, sin saberlo, iniciamos una conversación, un intercambio que, lejos de resultar ocasional, iba a prolongarse durante más de cuarenta años. A ellos, pues, siempre en la memoria; a la Doctora Ana Casas Janices, autora de la generosa *Laudatio*; a las personalidades e instituciones saludadas al inicio de mi intervención; al Departamento de Filología, Comunicación y Documentación, impulsor de esta investidura, y a todos los presentes: GRACIAS.



# RESEÑAS





Aránzazu Calderón Puerta: *Parias y resistentes. La guerra interminable según Almudena Grandes*. Madrid: Visor Libros, 2021, 360 pp.

El azar ha provocado que Aránzazu Calderón Puerta haya publicado *Parias y resistentes*, una investigación de años sobre Almudena Grandes, a mediados de diciembre de 2021, esto es, solo veinte días más tarde del fallecimiento de la escritora a finales de noviembre. Aparte de que esta circunstancia dota de vigencia y actualidad a su trabajo, también explica el tono y el contenido del mismo. Por un lado, resulta determinante el hecho de haberlo escrito antes de su muerte, porque con ello va una mirada neutra y analítica, nada hagiográfica ni lacrimógena. Por otro lado, su muerte implica que la serie de los *Episodios de una guerra interminable* ha quedado inconclusa, sin la salida del último título, *Mariano en el Bidasoa*, con lo que esta investigación aborda el conjunto completo editado, o sea, las cinco novelas publicadas entre 2010 y 2020: *Inés y la alegría*, *El lector de Julio Verne*, *Las tres bodas de Manolita*, *Los pacientes del doctor García* y *La madre de Frankenstein*.

Antes de centrarme en el objetivo y la propuesta de *Parias y resistentes*, quiero reparar en el perfil de la autora, porque de este modo se entenderá con más tino el alcance de su investigación. Aránzazu Calderón Puerta se licenció en Filología Eslava en la Universidad Complutense de Madrid, en la especialidad de Filología Polaca, y luego se doctoró en Literatura Europea Comparada en un régimen de cotutela entre el Instituto de Estudios Literarios de la Academia Polaca de Ciencias (Varsovia) y la Universidad Autónoma de Madrid. Hoy día es Profesora investigadora de literatura y lengua españolas del Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia y coordina, junto a Katarzyna Moszczyńska-Dürst, el grupo y seminario de investigación GENIA (Género, Identidad y Discurso en España y América Latina). Forma parte como miembro de varias asociaciones, entre las que cuentan la Red Internacional Memoria, Narración y Aprendizaje, la Memory Studies Association y la Asociación Internacional de Estudios de Memoria: Memorias en Red. Si tuviera que resumir su carrera, diría que ha enfocado sus esfuerzos de investigación en los estudios de la memoria y, en particular, de la memoria histórica; el discurso público y el género en Polonia y España, así como su presencia en las obras de ficción; la narrativa española y polaca contemporáneas; el feminismo; la teoría de las emociones y los estudios de género.

He querido traer a colación este currículum tan sucinto en la medida en que, a mi juicio, avala su competencia para abordar el presente trabajo sobre narrati-

va española contemporánea escrita por mujeres y centrada en los tiempos de la Guerra Civil y la dictadura españolas.

Un objetivo central de *Parias y resistentes. La guerra interminable según Almudena Grandes* consiste en la reflexión por parte de Aránzazu Calderón Puerta acerca de cómo la memoria de la guerra y la posguerra resulta recreada y problematizada en los textos de Almudena Grandes. Y lo hace con el fin de contribuir a una cuestión más amplia y compleja, si cabe: las relaciones entre historia y literatura. En esta línea, el trabajo consigue cuestionar los límites entre historia y literatura en el marco de la novela española actual al poner de relieve que ambas disciplinas se caracterizan por una impregnación recíproca. Por ello, destaca en este libro la indagación en los significados posibles de la representación del pasado como conflicto en el género de la novela realista.

Entre los méritos que percibo destaca la invitación a intercambiar perspectivas y herramientas teóricas de materias tradicionalmente separadas para cuestionar las formas en que nuestras sociedades conciben y naturalizan su pasado violento. En paralelo, esto conlleva un riesgo y un reto, ya que al mismo tiempo la investigadora problematiza los hábitos adquiridos en nuestras diferentes especialidades académicas. De manera que puede decirse que este trabajo contiene un carácter pionero, que consiste en la propuesta de un cruce entre los estudios literarios y la disciplina histórica (un camino ya transitado por otros investigadores) y, sobre todo, la suma a esto de la combinación del giro afectivo en los estudios de la memoria con la perspectiva de género (un camino mucho más novedoso).

Asimismo, *Parias y resistentes* parte del ámbito de la crítica literaria para teorizar y analizar el cambio social que arranca en España en los primeros años del siglo xxi, marcado por una realidad que genera un debate doble: uno sobre la igualdad y las violencias ejercidas contra las mujeres, iniciado a partir de 2004, y otro sobre la gestión de la denominada “memoria histórica” por parte de las instituciones públicas, que se materializa en la ley de 2007, aprobada bajo el gobierno del socialista José Luis Rodríguez Zapatero. Ambos aspectos –género y memoria histórica– están presentes en la ficción de Almudena Grandes y, en consecuencia, se erigen en objeto de este estudio.

En realidad, el carácter innovador de este libro reside en la idea de tratar los textos literarios como una manera compleja de conocer y comprender el pasado reciente. Aránzazu Calderón Puerta analiza las novelas de Almudena Grandes con su carga emocional, la articulación en ellas del género, la selección de actores históricos y el sentido de sus acciones, así como el poder del discurso sobre el pasado para articular comunidades y colectivos identitarios. Es decir, la profesora Calderón Puerta toma como base la obra de Almudena Grandes para sacar a la luz los juegos de la memoria sobre el pasado histórico y su influencia en la historia como disciplina.

Puede sostenerse que hoy por hoy no existen tantas investigaciones que se fundamenten en la interseccionalidad de la historia, la literatura y la sociología y que se centren en la carga emocional de la representación de los acontecimientos violentos del pasado en combinación con la perspectiva de género. Y,

desde luego, este método de análisis no se ha aplicado a la serie de los *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes. Con lo cual, es más que evidente que este estudio aporta muchísimo al entendimiento de los propósitos creativos e ideológicos de la escritora, pero a la vez abre puertas y sugiere nuevos métodos para estudiar la literatura actual.

Como digo, uno de los aspectos más originales consiste en la vinculación del contenido ideológico de estas novelas con su carga emocional y con la perspectiva de género. De hecho, otro de los logros de esta investigación consiste en el análisis de la presencia de aspectos afectivos en la serie de los *Episodios de una guerra interminable* para descubrir los vínculos con el discurso dominante y, de seguido, con el contexto social y los contextos de su producción. A este hilo, la investigadora se plantea cuáles son los mecanismos narrativos y emocionales que Almudena Grandes activa en su escritura para afectar a quien lleva a cabo el acto de lectura. Igualmente, examina los discursos ideológicos vinculados a las emociones presentes en estas novelas y cómo las emociones articuladas en las ficciones están sujetas a una determinada concepción del género.

En este sentido, conviene leer el capítulo tercero, dedicado, entre otros aspectos, a la representación del miedo como base del contrato social en el que operó la dictadura de Franco; el amor como estrategia de resistencia en la ficción de Grandes –por ejemplo, recurriendo a los mitos de la resistencia y del amor romántico–; la indignación como motor de emancipación, y la promesa de felicidad asociada al final familiar de todas las novelas analizadas.

Y también conviene leer el último capítulo, donde analiza la serie novelesca desde una perspectiva de género. Aquí plantea cuál es el papel de las relaciones y las comunidades femeninas en las diferentes tramas y se detiene en la presencia en las mismas de distintos parias de la diversidad sexual de la posguerra.

En suma, se trata de un trabajo original en el modo en que acomete la obra de Almudena Grandes; claramente estructurado en cuatro capítulos, conforme a los objetivos presentados al comienzo del libro; con un marco teórico muy sólido y pertinente; perfectamente vertebrado y trabado con la vinculación continua de las cuestiones teóricas y el análisis de las novelas; detallado en las decisiones metodológicas tomadas, siempre serias y rigurosas; con resultados bien expuestos y discutidos con argumentaciones pertinentes, y con un aparato crítico repleto de referencias bibliográficas manejadas con propiedad, muy completas y actualizadas, procedentes de varias lenguas, varios países, varias tradiciones investigadoras y varias disciplinas del conocimiento.

Como valoración global cabe reconocer la competencia de Aránzazu Calderón Puerta para el desarrollo de este tipo de investigaciones que parten de la obra literaria y se incardina en otros ámbitos de estudio muy diversos: la literatura, la historia, la memoria, la ideología, la política, la sociología, el género, la mujer y las emociones. Y lo mejor de todo radica en que consigue presentar una articulación adecuada entre las aportaciones en el plano teórico y las aplicaciones en el plano práctico a las novelas de la escritora. *Parias y resistentes. La guerra interminable según Almudena Grandes* quedará como un referente en los

estudios sobre la narrativa española de principios del siglo XXI y en los relativos a la trayectoria de Almudena Grandes.

JOSÉ JURADO MORALES  
Universidad de Cádiz  
jose.jurado@uca.es

Domingo Sánchez-Mesa Martínez (ed.): *Narrativas transmediales. La metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona: Gedisa, 2019, 335 pp.

Este volumen editado por el doctor Domingo Sánchez-Mesa Martínez, catedrático del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Granada, es fruto de una combinación de disciplinas y saberes en la que se ha trabajado durante años desde el proyecto I+D *Narrativas Transmediales: nuevos modos de ficción audiovisual, comunicación periodística y performance en la era digital* (2014-2018). El volumen se centra en el estudio de las narrativas transmediales desde el ámbito de la Literatura Comparada y la Comunicación Audiovisual, a lo que se suma la reflexión sobre el lugar que ocupa la tecnología, el teatro y el periodismo en este tipo de fenómenos.

Esta es, precisamente, la gran aportación del compendio: el estudio de las narrativas transmediales desde un enfoque transdisciplinar gracias a las contribuciones de grandes investigadores y expertos a nivel nacional e internacional de muy diversas áreas. Dado que el paradigma transmedial está cambiando el entorno de la narrativa en el siglo XXI, como señala Domingo Sánchez-Mesa en su introducción, el volumen recoge una serie de textos con una clara vocación académica y teórica que pretenden esclarecer la fragmentación y diversidad de concepciones respecto al término *transmedia*.

Se busca de este modo ampliar el estudio de los fenómenos transmediales más allá del concepto en auge de *transmedia storytelling*, formulado por Henry Jenkins, que queda limitado a una forma concreta de expansión transmedial muy reciente y vinculada a los grandes éxitos comerciales. Al abordar la transmedialidad en un sentido amplio, los textos recogidos en el volumen profundizan en la relación de la transmedialidad con el teatro y la *performance*, el documental, el periodismo, el activismo y otros muchos factores de las narrativas transmediales que quedan fuera del concepto de Jenkins. Esta concepción ampliada destaca también el importante papel de la intermedialidad como condición necesaria para la transmedialidad, lo que justifica el estudio de procesos transmediales de formas predigitales como el *cineromano*, el cine o la literatura. Se pone el énfasis, así, sobre la inmaterialidad de los contenidos de los mundos transmediales y la especificidad material de cada medio, para estudiar cómo los temas, mitos, personajes y mundos ficcionales o no ficcionales *migran* de unos medios a otros.

Como consecuencia de todas estas premisas, el libro se divide en cuatro partes. La primera, titulada "Narrativas transmediales: nuevos medios, tecnologías y formatos emergentes", profundiza en la relación de estas narrativas trans-

mediales con las tecnologías y los medios que las hacen posibles. La segunda parte, titulada "Cine y televisión transmediales: series, *crowdsourcing* y personajes", se centra en la relación que estas narrativas transmediales tienen con las producciones cinematográficas y de televisión, y cómo estas suelen estar vinculadas a fenómenos colaborativos de *crowdsourcing*. La tercera parte, "Novela y teatro: procesos de transmedialización", aborda la relación de las narrativas transmediales con la novela y el teatro, géneros menos vinculados a este tipo de narrativas, y que, por lo mismo, suponen un territorio por explorar a este respecto. La cuarta y última parte, "Transmedialidad y narrativas factuales: periodismo, activismo y redes sociales", explora la relación, también poco usual, entre las narrativas transmediales y las narrativas factuales, incidiendo en el área de la comunicación social.

En la primera parte encontramos cuatro capítulos. El primero de ellos es una entrevista entre Lance Weiler y Domingo Sánchez-Mesa titulada "It is True. We shall be monsters...!". La Inteligencia Artificial y un modelo experimental de narrativa digital para el cambio social". En ella se expone el proyecto *Frankenstein AI, A monster Made by Many*, llevado a cabo por Weiler y su equipo de Columbia University. Este consiste en una versión del monstruo entendido como una inteligencia artificial interactiva con la que se puede conversar. Esta inteligencia sirve para cuestionar la vinculación entre lo humano y la máquina, a partir de la pregunta "how human are you?". Weiler y su equipo parten del terror humano a ser superados por las creaciones propias para interesarse posteriormente por el espacio que ocupan las emociones y la empatía en el desarrollo tecnológico y la cultura digital contemporánea. A ello se suma el componente transmedial del experimento, que gracias a la relación colaborativa con el público permite crear conjuntamente un nuevo universo fundamentado en las narrativas culturales y mitos literarios populares de los que forma parte *Frankenstein*.

El segundo capítulo se titula "¿La narrativa en la realidad virtual? Anatomía de un sueño renacido", de Marie-Laure Ryan. Esta investigadora trata la relación entre la realidad virtual y los universos narrativos que esta puede generar, centrándose principalmente en el libro de Janet Murray *Hamlet en la holocubierto* (1997). A través de esta ficción se pone de manifiesto la importancia de la interacción real entre el jugador humano y los entornos generados por ordenador. Así, la trama debe depender de esta interacción, y no basarse exclusivamente en los designios del autor de la ficción. A partir de ello, Ryan analiza la relación entre autor, ficción y lector/jugador tanto en la literatura digital como en los videojuegos, puesto que comparten la misma dimensión representacional, es decir, la creación e inmersión en narraciones y mundos de ficción.

En el siguiente capítulo, Anxo Abuín explora la relación literaria y transmedial del GIF en "Bucles no tan extraños: espectografías shakespearianas en el universo GIF". Este formato se ha popularizado en las plataformas de comunicación y en el entorno cultural, principalmente en las redes sociales y en algunas producciones audiovisuales, tales como cortos cinematográficos. Abuín analiza la relación del GIF con la comunicación de gestos y el aspecto subversivo de manifestaciones artísticas como la performance, para, finalmente, tomar como ejemplo de relación transmedial la gran cantidad de GIF que existen sobre re-

presentaciones pictóricas de Shakespeare y las adaptaciones cinematográficas de sus obras.

Por último, José Manuel Ruiz sigue la incursión de Abuín en el mundo de los nuevos formatos mediáticos con el capítulo titulado “Memes y transmedia: los memes como fenómeno transmedial y la memética como factor de la expansión transmedial”. Ruiz parte del texto de Richard Dawkins, *El gen egoísta* (1976), donde este autor expuso su denominación de *gen* y de *meme* como unidades capaces de transmitirse y sobrevivir a un determinado ecosistema, con la única diferencia de que *gen* se refiere a una unidad de información biológica, y *meme* a una unidad de naturaleza cultural que sobrevive a un ecosistema social. Sin embargo, la palabra *meme* se expandió con un uso popular diferente, para denominar ocurrencias gráficas o audiovisuales de gran alcance en el entorno comunicativo, específicamente en Internet y las redes sociales. Ruiz se centra principalmente en el carácter transmedial de los emoticonos en tanto que memes entendidos en el sentido de Dawkins. Estos, como objetos semióticos capaces de transmitirse por múltiples medios y plataformas, adquieren una complejidad transmedial que no pasa desapercibida y es explotada por otros medios como el cinematográfico.

En la segunda parte sobre cine y televisión transmediales encontramos tres capítulos. En primer lugar, en un “Análisis de la expansión transmedia de la serie *La Peste* (2018)”, por Javier Hernández Ruiz, este se centra en un análisis interdisciplinar de la serie basado en los *comparative media*. Hernández hace un recorrido por el diseño de producción, los contenidos, el dispositivo narrativo de la serie, las audiencias a las que estaba dirigida y a las que finalmente llegó, así como por otros componentes de la ficcionalidad transmedia. Esta serie fue una de las primeras en tener un desarrollo transmedia de gran envergadura desde su inicio, aunque estuvo más centrado en el desarrollo histórico y documental de la temática que en un desarrollo narrativo, como destaca el análisis de Hernández Ruiz.

El segundo capítulo de esta parte, de Jordi Alberich y Eladio Mateos, se centra en la “Evolución transmedia de la creación audiovisual colaborativa contemporánea: de *Life in a Day* (2011) a *Spain in a Day* (2016)”. Estos autores analizan las prácticas del *crowdsourcing* o creación colaborativa en estas iniciativas cinematográficas creadas gracias al envío masivo de vídeos personales sobre la experiencia cotidiana. La primera de ellas, *Life in a Day*, fue un *crowdsourcing* audiovisual de escala global que supuso un fenómeno sin precedentes al pedir a personas de todo el mundo que enviaran sus vídeos caseros a través de YouTube, con una respuesta y participación inmensas. Tras el éxito de la experiencia se repitió la iniciativa en determinados países, de lo que resultó *Spain in a Day*, en cuyo caso se creó una gran relación transmedial entre las plataformas de difusión y participación, así como con algunas aplicaciones transmediales educativas.

El último capítulo de esta parte, de Juan Ángel Jódar y Francisco Javier Gómez se titula “El *enterismo*. Una propuesta de estudio del fenómeno transmedial de los personajes de *Los Compadres made in Sevilla*”. Los autores se centran en el estudio de la expansión transmedial de *Los Compadres*, dos personajes

sevillanos que a lo largo de tres cortometrajes se convierten en un fenómeno mediático a través de YouTube, a partir de lo cual aparecen también en el cine, la televisión y el teatro. A estos personajes se asocia el *enterismo*, vinculado a la idiosincrasia sevillana, y en general, extrapolable a cualquier identidad regional fuertemente arraigada y estereotipada.

En la tercera parte, "Novela y teatro: procesos de transmedialización", se encuentran los cuatro capítulos siguientes:

En primer lugar, en el capítulo titulado "Juego de medios. Formas de transmedialidad literaria", de María Ángeles Grande, la autora defiende la condición mediática de la literatura y su carácter experimental dentro de la literatura más actual. Grande parte del concepto de intermedialidad para explorar el funcionamiento de los medios como estructura dentro del desarrollo literario o narrativo, de lo que destaca cómo la literatura puede tanto absorber prácticas ajenas, no estrictamente literarias, como también experimentar y desplazarse a otros soportes distintos al soporte impreso. Tras ello, María Ángeles Grande destaca los diversos procesos de transmedialización para analizar las lógicas transmedia de la literatura española contemporánea y la literatura posdigital.

En segundo lugar, el capítulo "Teatro transmedia: ¿modo o moda?", de María José Sánchez Montes, explora las relaciones entre teatro y tecnologías digitales, intermedialidad y transmedialidad en el contexto actual. La experimentación mediante la incorporación de las nuevas tecnologías y redes sociales lleva a Sánchez Montes a preguntarse si se podría calificar este tipo de teatro como un nuevo *modo* teatral transmedial, o si más bien se debería hablar de una nueva *moda*, relegada a un añadido atractivo o reclamo publicitario. Para responder a ello, Sánchez Montes hace un recorrido por las últimas propuestas asimilables a este nuevo *teatro transmedia*.

Por otro lado, en "Dinámicas de la creación de un universo transmedia. La expansión transmedia de *El proceso*, de Kafka", Nieves Rosendo estudia el papel del escritor de narrativas transmedia en tanto que investigador de mitos, así como también explora los límites del teatro y cuestiona el nuevo concepto de *teatro transmedia*, todo a través del análisis de la adaptación teatral de *El proceso* y el universo transmedia generado en torno a este.

Finalmente, el capítulo de Julia Nawrot titulado "El *Tríptico* de Mikołaj Mikołajczyk o sobre la (im)posibilidad del teatro transmedia" analiza el caso de este artista que se implicó en el proceso teatral con una gran innovación tecnológica, incorporando fragmentos audiovisuales del montaje, del propio público en el momento de la representación, o incluso introduciendo la cámara en el escenario como un elemento escénico. Todos estos recursos son llevados al terreno de la experimentación y al cuestionamiento crítico, una vez más, sobre la condición de transmedialidad e intermedialidad en el medio teatral, y sobre la validez o no del término *teatro transmedia*.

En la última parte sobre transmedialidad y narrativas factuales hay cuatro capítulos:

El primero de ellos se titula "Mundos narrativos de ficción y no ficción. Apuntes sobre las narrativas transmediales en cómics y fotonovelas periodísticos", de Jan Baetens. Baetens se centra en la transmedialidad existente en gé-

neros de no ficción, específicamente en el estudio de cómics y fotonovelas periodísticas, para cuestionar dónde quedaría esta frontera entre la narrativa de ficción y no ficción, y si existe un mundo narrativo en la narrativa de no ficción

Sigue a este el capítulo titulado “El clipmetraje como nuevo formato periodístico transmedia: el titular de los nuevos medios”, de Magdalena Trillo-Domínguez, Carmen del Moral y Ana Sedeño-Valdellós. Estas autoras presentan un análisis del nuevo formato periodístico del clipmetraje, en el que se transmite información novedosa en un vídeo de tan solo unos pocos minutos. Tras definir este nuevo formato y ofrecer una tipificación de él, las autoras añaden un estudio de casos y el análisis de su componente transmedial como exponente de este fenómeno dentro de los géneros de no ficción.

En el tercer capítulo, “‘No pierdas la memoria’. Memoria histórica y activismo transmedia en el proyecto *Vencidxs*”, de Antonio Alías, el autor analiza un proyecto activista transmedia centrado en la memoria histórica y en la recuperación de las voces de las víctimas de la Guerra Civil y la dictadura franquista. *Vencidxs* (2011) fue creado por la asociación *DateCuenta*, que promueve el ejercicio libre del periodismo documental. Con este proyecto realizan una práctica documental audiovisual que Alías analiza y califica como “testimonio transmedia”, centrada en la reparación, la justicia, la ciudadanía y la visibilidad del trauma personal y colectivo.

El último capítulo de este volumen, de Sarai Adarve, se titula “La identidad online: Facebook y la autorrepresentación del yo”. Adarve se centra en las prácticas identitarias de las redes sociales, y en concreto de Facebook, para estudiar los modos de autorrepresentación contemporáneos en Occidente. Además de analizar las distintas posibilidades para la autorrepresentación e identificación que la red ofrece, Adarve se centra en la relación que estas posibilidades establecen con la figura del “yo múltiple” o “yo fragmentario”, así como de la expresión artística de la identidad a través de este, puesto que el contenido audiovisual que subimos a las redes incluye elementos de ficción y no ficción interconectados, aunque generalmente los primeros pasen desapercibidos.

A modo de conclusión, es importante destacar de nuevo el carácter ecléctico de este volumen centrado en el estudio interdisciplinar, amplio y completo de las narrativas transmediales en el contexto actual, analizado principalmente por expertos de las áreas de Teoría de la Comunicación y la Información, y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Las narrativas, como expone su editor, Domingo Sánchez-Mesa, hoy en día no son puramente literarias, como han sido concebidas y transmitidas durante mucho tiempo. Los medios se han multiplicado y el relato se adapta y se expande en los nuevos medios digitales. Con el objetivo de poder entender mejor este proceso surge un libro de estas características, para no reducir la naturaleza de la narrativa o del relato a las grandes categorías que han funcionado históricamente, pero que hoy se han transformado y son radicalmente distintas.

IRENE BEATRIZ OLALLA-RAMÍREZ  
 Universidad de Granada y KU Leuven  
 ireolall@correo.ugr.es

[WWW.PASAVENTO.COM](http://WWW.PASAVENTO.COM)